

А.Н. ПАШКУРОВ, Е.З. АЛЕЕВА

ЛИТЕРАТУРА КЛАССИЦИЗМА ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Учебное пособие

Допущено УМО по классическому
университетскому образованию для студентов
высших учебных заведений
в качестве учебного пособия
по направлению 031000 / 032700
и специальности 031001 – Филология



Казанский университет
2011

УДК 82-1/- 9:82.09(075.8)
ББК 83.3(0)5:83.3(2Рос=Рус)1
П22

Печатается
по рекомендации Редакционно-издательского совета
филологического факультета
Казанского (Приволжского) федерального университета

Рецензенты:

проф., докт.филол.наук Т.В.Федосеева
(Рязань, Рязанский государственный университет)

зав.каф. зарубежной литературы, проф.,
докт.филол.наук О.О.Несмелова (Казанский федеральный университет)

зав.кафедрой русской литературы КФУ,
доц. Л.Я.Воронова (Казанский федеральный университет)

П22 Пашкуров А.Н.

Литература классицизма: теория и история: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений / А.Н.Пашкуров, Е.З.Алеева. – Казань: Казан. ун-т, 2011. – 140 с.

ISBN 978-5-905787-20-1

Данное пособие предназначено студентам гуманитарных специальностей вузов, изучающим курсы по истории мировой и отечественной литературы и литературной культуры Нового времени (филологи, журналисты, историки). В настоящем пособии содержатся как основополагающие теоретические материалы по поэтике мирового и русского классицизма, так и необходимые: глоссарии, вопросы для самоконтроля, аналитические приложения.

УДК 82-1/- 9:82.09(075.8)
ББК 83.3(0)5:83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978-5-905787-20-1

© Пашкуров А.Н., Алеева Е.З., 2011
© Казанский университет, 2011

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
I.Классицизм: общие аспекты поэтики	6
Рекомендуемая общетеоретическая литература	11
II.Западноевропейский классицизм	15
II.1.Соотношение барокко и классицизма в европейской литературе XVII века	15
II.2.Исторические особенности становления классицизма во Франции XVII века	23
II.2.1.Классицизм в творчестве Пьера Корнеля (1606-1684)	25
II.2.1.1.Трагедии Корнеля. Философская основа мировоззрения писателя. Трагедия «Сид»	27
II.2.1.2. Политические трагедии Корнеля	32
II.2.2.Классицизм в творчестве Жана Расина (1639-1699)	37
II.2.2.1. Философские и эстетические основы творчества Расина ...	38
II.2.2.2. Трагедии Расина	39
II.2.3. Мольер (Жан Батист Поклен) (1622-1673)	42
II.2.3.1. Ранний этап творчества Мольера	43
II.2.3.2. «Высокая комедия»	45
II.2.3.3. «Буржуазные комедии»	51
II.2.4. Классицизм и проза. Роман М.М. де Лафайет «Принцесса Клевская»	53
II.3. Английский классицизм	55
II.3.1. Творчество Джона Мильтона (1608-1674)	55
II.4. Неоклассицизм	59
II.5.Западноевропейский классицизм: основные тенденции	60
II.6. Глоссарий	61
II.7. Спор древних и новых (приложение)	62
Рекомендуемая литература.....	71
III. Русский классицизм.....	72
III.1. Русский классицизм: специфика поэтики	72
III.2. Жанровая система русского классицизма	74
III.2.1.Поэзия.....	75
III.2.1.1. Жанр сатиры и сатиры А.Д.Кантемира.....	75
III.2.1.2. Жанр оды. Оды М.В.Ломоносова как система и смежные с ними жанры.....	84
III.2.1.3. Жанр элегии и элегика В.К.Тредиаковского.....	104
III.2.2.Драматургия	107
III.2.2.1. Жанр комедии в русском классицизме и комедии А.П.Сумарокова.....	107
III.2.2.2. Жанр трагедии в русском классицизме и трагедии А.П.Сумарокова.....	114
III.2.3. Проза: очерк истории раннего русского романа	124
III.2.3.1.«Разговоры о множестве миров» А.Д.Кантемира	125
III.2.3.2.«Езда в остров Любви» В.К.Тредиаковского.....	126
III.3.Русский классицизм: некоторые итоги-перспективы	129
III.4. Глоссарий	131
Рекомендуемая литература.....	134
IV. Послесловие. Классицизм в западноевропейской и русской литературе	139

ВВЕДЕНИЕ

Классицизм – одно из первых глубоко и системно организованных явлений мировой литературы Нового времени. Вместе с тем, изучение его в курсах «Истории зарубежной литературы XVII-XVIII вв.» и «Истории русской литературы XVIII в.» остается связанным с рядом не проясненных пока еще вопросов.

Первый момент касается теоретической, философско-эстетической базы феномена классицизма. Прежде всего, еще требует детального исследования науки вопрос о роли идеологии Просвещения в классицизме (к примеру, в русской литературной культуре, во многом именно благодаря традициям классицизма, просветительские идеи и идеалы сохраняют свою значимость вплоть до первой трети XIX столетия).

Момент второй – существующая и поныне определенная «неравномерность» в изучении жанрово-родовых образований в классицизме. В то время как поэзия и драматургия писателей западноевропейского и русского классицизма исследованы уже весьма основательно, проза остается еще в значительной степени на периферии рассмотрения.

Третий момент – проблема взаимодействия, диалога европейского классицизма и русского. Здесь сразу отметим, речь может идти о трех ведущих формах этого процесса:

- Влияния европейского классицизма на русский классицизм (известно, например, как велика была роль немецкой «ученой дружины» при формировании ряда постулатов русской классицистической поэзии в первые десятилетия XVIII в.; не менее важный вопрос – и вопрос преемственности поэтики русской оды с западноевропейской: к примеру, Ломоносов, как известно, творчески переосмыслил модель одического жанра, ярко представленную в творчестве Малерба);
- Типологические параллели, прежде всего – в процессе эволюционирования определенных жанрово-тематических явлений в европейском и русском классицизме (так, модель «психологической» трагедии, зародившись в драматургии Расина, далее в России, найдет логическое продолжение и завершение к рубежу XVIII–XIX вв. в творчестве Я.Б.Княжнина);
- Своеобразие восприятия европейскими авторами творчества писателей русского классицизма (известна, например, высокая оценка сатир Кантемира, данная Монтескье).

Данное учебное пособие посвящено рассмотрению теоретических и историко-литературных проблем генезиса и эволюции направления классицизма в западноевропейской и русской литературе. В соответствии с этим материал рассматривается в следующих аспектах:

– соотношения направления классицизма с другими литературными тенденциями (барокко, неоклассицизм и некоторые др.),

– эволюции и трансформации жанровой системы западной и русской словесности классицизма,

– типологическом сопоставлении западноевропейского и русского классицизма в мировом историко-литературном процессе, в контексте философско-эстетической мысли того времени.

Предлагаемая в пособии картина позволяет дополнить существующие представления:

- о взаимодействии западноевропейского и русского классицизма,
- о своеобразии соотношения общетипологического и индивидуально-национального начал в литературе классицизма в каждом соответствующем случае,
- о роли философской эстетики в этом процессе (в т.ч. – в контексте идей Просвещения и др.),
- о динамике жанровой системы словесности первых веков Нового времени.

Изложение материала построено в соответствии с требованиями современных образовательных программ и ФГОС-3, отвечает логике основных историко-литературных курсов, «История зарубежной литературы XVII–XVIII вв.» и «История русской литературы XVIII в.», читаемых на гуманитарных факультетах вузов (приоритетно – филологическом (отделения РО, ДО и ОЗО; ТПЛ, РКИ), романо-германской филологии, татарской филологии и истории, журналистики и социологии, историческом).

Из трех глав настоящего учебного пособия первая посвящена общим аспектам поэтики классицизма, а вторая и третья главы представляют историко-литературные очерки основных достижений европейского¹ и русского классицизма, соответственно.

К каждому большому разделу как необходимое дополнение прилагается библиографический список научно-исследовательской литературы по определенной проблеме, включающий как классические, так и новейшие исследования.

Помимо конкретных локальных взаимных отсылок в частях, посвященных, соответственно, теории и истории западного и русского классицизма, итоговая сводная информация касательно основных параллелей двух русел мирового классицизма приводится в заключительном разделе пособия («Послесловие...»).

Теоретический и историко-литературный материал пособия может быть использован студентами как необходимое дополнение к соответствующим лекционным курсам, так и в ходе подготовки: к определенным семинарским занятиям, контрольным работам, тестированию, экзамену / зачету. Поможет учебное пособие также магистрантам и аспирантам филологических факультетов при подготовке к сдаче соответствующего раздела вступительного / выпускного / кандидатского экзамена по специальности.

¹ В данном разделе отсутствует глава, посвященная немецкому классицизму. Это объясняется тем, что немецкая литература XVII в., в силу особенностей исторического развития, не дала ярких и оригинальных образцов классицистической литературы, отдавая предпочтение барочной поэтике.

I. КЛАССИЦИЗМ: ОБЩИЕ АСПЕКТЫ ПОЭТИКИ

Уже сам термин – Классицизм (от латинского – *classicus*: образцовый) – подсказывает нам, что родиной этого направления стала прекрасно помнившая античное прошлое Италия. Первые предваряющие классицизм подвижки в мировой литературе приходятся на самое начало XVI века: в 1515 г. итальянский драматург Трессино в трагедии «Софонизба» поставил перед собою задачу создать произведение во вкусе подражания античным трагикам, Софоклу и Эврипиду. Четкость и рационалистичность сюжета, аллегорическая абстрактность действующих лиц, скупость действия на сцене в сочетании с пространными идеологическими монологами героев – все это было новым для европейской драматургии, равно как и литературы вообще. В 1561 г. вышла первая «поэтика» (первый теоретический трактат) с новым, классицистическим видением искусства – и автором этого труда вновь был писатель-итальянец по происхождению, Юлий Скалигер. В 1595 г. эстафету «переняла» Англия – там появляется «Поэтика» Ф.Сиднея. Не остались в стороне и ученые-иезуиты Германии: здесь среди наиболее ярких теоретиков нового подхода можно назвать, к примеру, Якова Понтана (Шпанмюллера).

Целостное завершение постулаты классицизма нашли во Франции, где этот феномен складывается в XVI столетии, в эпоху бурного становления жестко централизованной национальной государственности¹. Ярким общеевропейского масштаба явлением классицизма во многом можно считать оды Малерба (позже, кстати, послужившие образцом Ломоносову при разработке им различных аспектов оригинальной панегирической поэтики). Теоретическое закрепление и обоснование европейский классицизм получает во Франции столетием позже – в «Поэтическом искусстве» (1674) Буало.

В целом классицизм со временем складывается как направление в искусстве и литературе Европы и России Нового времени, в основе которого – *эстетика Абсолюта, Вечности и Образца*. В социополитическом плане направление это цементировалось *идеей сильной абсолютной власти*, в плане социокультурном – *идеологией следования образцам («канону»)*. С последним связана проведенная еще первыми европейскими классицистами-драматургами реформа театра, основывавшаяся на знаменитом впоследствии *правиле «трех единств»* – единстве места, времени и действия: «Единое действие, вместившееся в сутки, в едином месте пусть на сцене протечет...» – как заключил в своем «Поэтическом искусстве» Николя Буало².

Понятие Абсолюта в отношении к системе классицизма предстает в трех основных вариантах. Во-первых, в философском аспекте Абсолют – представляет собою идею, направленную на поиск истины и красоты мира

¹ Заметим, что Петру Первому к началу XVIII в. суждено было создать в России очень близкую в типологическом отношении ситуацию.

² Впрочем, противниками классицизма еще в начале его победного шествия была отмечена и неоднократно осмеяна и явная уязвимость и алогичность этого правила. Так, Тирсо де Молина писал: «Что же касается ваших 24 часов, то что может быть нелепее, чтобы любовь, начавшись с середины дня, кончалась бы к вечеру свадьбой!»

и на его (мира) преобразование этим путем. Во-вторых, одновременно в планах политики и культуры Абсолют связан с представлениями о централизованной сильной власти как эталоне. Наконец, с эстетической точки зрения Абсолют, через понятие Образца – это красота, выступающая средоточием всего мира, перестраиваемого на новых началах. В связи с последним складывается новое видение человека: классицистов интересует человек этический (человек как нравственный феномен), а не личность в ее конкретном социально-историческом развитии и окружении. Подобный «внеисторизм» обусловил в системе классицизма однозначное признание единого для всех времен и народов эстетического идеала, неизменных, «вечных» норм вкуса¹.

Категория вечности приходит в систему классицизма из барокко, выступая теперь преобразующим центром и временных и пространственных измерений в искусстве (в России, к примеру, одной из безусловных художественно-философских вершин можно считать оды Михаила Ломоносова). Вечность – тот мир, куда ориентировано движение всех исканий классицистов. Это может быть как идеальное, образцовое, веками проверенное прошлое, так и эталон будущего. В этом случае образец и творческое следование за ним или, что важнее, творческая его интерпретация предстают как наиболее адекватный путь искусства и культуры в вечность. В измерении вечности наступит и слияние с образцом предшествующим – и в идеале возможно превращение своего, нового художественного мира (для писателя) в новый образец, в итоге чего цепь времен и событий все время сохраняет живую развивающуюся преемственность. Сумароков, например, отмечая свои бесспорные заслуги перед российской культурой, писал: «Что только видели Афины и видит Париж ..., ты ныне то вдруг, Россия, старанием моим увидела. ... возник, приведен в совершенство в России театр твой, Мельпомена!».

С представлениями об идеальном образце связан такой структурообразующий принцип классицизма, как *изображение должного, а не сущего*. Это обусловило впоследствии *значительную роль в классицизме утопических тенденций* (по позднему определению Белинского - так называемого «идеального начала»).

Само понятие образца наиболее глубоко связано с корнеобразующим для классицизма понятием классики. Это – какое-либо явление в культуре, или даже их определенная система, прошедшие длительное испытание временем и воспринимающиеся последующими поколениями как идеал, мерило истины и ценностей. В Европе под образцом как точкой отсчета понимали, как правило, следование античности (к примеру, трагедии Корнеля и Расина как новый этап в единой системе эволюции жанра античной трагедии). В России ситуация в культуре с представлениями об образце начинает существенно меняться: в этой ответственной роли свободно могли оказаться в представлениях писателей национальная история и

¹ С этой обобщенно-эстетической точки зрения расцениваются и те или иные периоды в истории человеческой культуры, в которой времена близости к идеалу чередуются с «эпохами дурного вкуса» (во Франции таково восприятие Средневековья, в России многие классицисты выступали против дурного вкуса в барокко).

культура (закат древнерусского периода в трагедии Сумарокова «Димитрий Самозванец» и др.).

Философско-мировоззренческие основы классицизма

Вплоть до XVII столетия велика была роль в мировой литературе так называемого «картезианского», нормативно-рационалистического классицизма.

Говоря о классицизме как о цельной системе, нельзя обойти вниманием и **вопрос о соотношении учений рационализма и сенсуализма**¹.

Согласно основоположнику *мировоззрения рационализма* Рене Декарту, разуму (лат. *ratio*) принадлежит решающая роль не только в познании природы, но и в социальной и нравственной жизни общества. Человек должен научиться управлять собой и тогда он сможет управлять миром. Чувства – явление низшего порядка, почему и ведут нередко к пороку, разум должен контролировать их и управлять ими. Поведение человека при этом во всех сферах жизни обязано соотноситься со сложившейся системой нравственных понятий и требований. Главное мерило оценки личности – соблюдение ею принципа «общей пользы», то есть служения другим (государству, обществу прежде всего). Идеалом выступает человек общественного склада, высокого интеллекта, мыслящий, волевой, с предельно развитым чувством долга.

Но Ломоносов неслучайно подчеркивал в «Риторике»: «Глубокомысленные рассуждения не столь чувствительны, и страсти не могут от них возгореться. ... Для того разум с высокого седалища к чувствам свести должно, ... дабы он ... страстью воспламенился...». В Европе ранее к признанию столь же высокой роли чувства в эволюции человеческого «я» пришел Джон Локк в своем учении о воспитании. Сложное взаимодействие рационального и эмоционального начал привело в литературной ситуации русского классицизма к тому, что поколеблен существенно оказался и жесткий тезис декартовского рационализма о порабощении индивидуального, «частного» – общественным и «всеобщим». В классицистических одах и эпистолах Ломоносова лирическое «я» в целом ряде программных лирических отступлений выходит на первый план.

Соотношение рационализма и сенсуализма в философской базе классицизма связано и с проблемой соотношения утопического и сатирического (обличительного) пафоса в поэтике этого направления.

Достаточно заметную роль в развитии мировоззренческих основ классицизма сыграло также **учение Лейбница**, согласно которому *современное человечество живет в лучшем из возможных миров, где даже индивидуальные субстанции обладают творческим мышлением*. Такое видение мира во многом подготовило мажорную поэтику панегирической оды.

Определенные коррективы в эстетику классицизма внесла позднее **идеология Просвещения (Просветительства)**. Как видно уже из самого термина, главный акцент сторонники этой идеологии делали на просвещении, образовании. Обращаясь к проблеме духовного становления личности человека, просветители впервые поставили вопрос о роли воспита-

¹ В буквальном переводе с французского – «философия чувства».

ния и первостепенной значимости нравственных ориентиров. В общефилософском плане одним из ярких отражений этой идеи стало учение Джона Локка о воспитании. Требуя одновременного и практически равного участия, в процессе созидания личности, разума и чувства, Локк великое значение придавал внешнему воздействию общественной и моральной среды. Каждый рождается как «чистый лист» (*tabula rasa*), а вырастет таким, каким его воспитают. Все зависит от людей, составляющих окружение вступающего в жизнь человека, их поведение становится примером. Принципиально важно, будут они, это окружение и его поведение, добродетельны или же порочны.

В общей философии Просвещения можно выделить следующие три ключевые идеи:

1. Идею прогресса;
2. Представления о «воспитании ума» и «образовании сердца» (в России эта формула была, к примеру, оригинально интерпретирована Николаем Новиковым);
3. Культивирование внесловной ценности человека.

Идея прогресса распространяется просветителями на самые различные сферы человеческого бытия, начиная от общественных процессов и завершая высшими уровнями в единой его «пирамиде» – развитием искусства. Утверждается идея прогресса в сложном взаимодействии с так называемой «циклической» теорией (аббат Вико, отчасти также и учение Ж.-Ж.Руссо), согласно которой все повторяется и «возвращается на круги своя». Позднее русские мыслители отстаивают более однозначный взгляд на историю человечества и эволюцию феномена человека как на процесс поступательный. Главным «двигателем» этой медленно, но неуклонно поднимающейся вверх прямой выступает как раз просвещение. Русские сентименталисты в 1760-1780-ые гг. вступили в плодотворную полемику с Руссо, стремившимся через свое учение «Назад, к природе!», идеализировать «золотой век» древнего общинного строя в человеческой истории.

Как идея прогресса исходит из внешнего, «общественного», контекста, так внутренняя сторона Бытия, в представлениях просветителей, определяется соотношением рационалистического и чувственного (сенсуалистического) начал. *Тезис о «воспитании ума и образовании сердца»* связан, в первую очередь, с воспитательным, дидактическим заданием литературы. Кратко суть можно выразить следующим образом: «Литература – учитель жизни». Главная задача писателя в этом свете – научить людей и правильно мыслить и правильно чувствовать. Поэтому так важны обе ключевые составляющие человеческой природы: ум – и сердце, разум – и чувства. Первые оригинальные вариации представлений о соотношении этих начал в природе человека и в создаваемом им искусстве предложили еще писатели барокко.

Просветительское *представление о внесловной ценности человека* в зависимости от литературной программы писателя, от природы его дарования раскрывалось по-разному. В общественно-политическом аспекте эта идея стимулировала значительный рост утопических тенденций, представлений о необходимой гармонии общественного развития, при которой каждое сословие вносит свой вклад в благосостояние общества (характерным

примером могут служить сатирико-утопические мировоззренческие мотивы в творчестве Дж.Свифта – в Европе, а Александра Сумарокова - в России). Ситуация в русской словесности XVIII в. позволила современным ученым говорить об особом отечественном «просветительском классицизме»¹. Он равно обращен к обеим сторонам человеческой природы («страстям» и «разуму»), лишь в познании выстраивая несколько более зависимую именно от рассудочного начала картину (чувства и опыт как первичный источник, которому затем предстоит «встать под контроль» разума).

* * *

Классицизм стал первым явлением новой секуляризованной литературы, пробовавшим *объединить духовные (прерогатива религии), политические и эстетические задачи*. Отсюда – и четко проповедуемая гражданственность искусства, и открытая его тенденциозность, причем в самых различных образцах. В России, кроме того, период утверждения и расцвета классицизма совпал с важнейшим процессом профессионализации писателей в литературе².

Именно классицизм поставил для философско-литературной мысли Нового времени целый ряд новых важнейших вопросов / проблем:

- *соотношения рационального и эмоционального в познании и искусстве;*
- *синтеза искусства с другими формами человеческого знания;*
- *воспитания;*
- *восстановления национальных основ мировой культуры.*

¹ Буранок О.М. Русская литература XVIII века. Петровская эпоха. Феофан Прокопович. М.: Флинта, 2005. 465 с.; Смирнов А.А. Роль классицизма в литературном процессе России XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2001. С.38-47.

² См.: Смирнов А.А. Роль классицизма в литературном процессе России XVIII века // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб.-Самара: ООО «НТЦ», 2001. С.38-47.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ОБЩЕТЕОРЕТИЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

А. Общая литература по проблемам западноевропейского классицизма

1. Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С.С.Аверинцев // Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Наука, 1986. – С.104-116.
2. Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С.Аверинцев, М.Л.Андреев и др. // Историческая поэтика. – М.: Наследие, 1994. – С.3-38.
3. Андреев М.Л. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения / М.Л.Андреев, Р.И.Хлодовский. – М.: Наука, 1988. – 293 с.
4. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме / А.А.Аникст. – М.: Наука, 1967. – 455 с.
5. Асмус В.Ф. Античная философия / В.Ф.Асмус. – М.: Высш. шк., 2005. – 402 с.
6. Баткин Л.М. Замечания о границах Возрождения / Л.М.Баткин // Советское искусствознание. – 1978. – № 2. – С.94-122.
7. Бахмутский В. В поисках утраченного / В.Бахмутский. – М.: Измайлово, 1994. – 278 с.
8. Бернштейн Б.М. К вопросу о терминологии / Б.М.Бернштейн // Советское искусствознание. – 1987. – № 22. – С.57-74.
9. Валери Поль. Об искусстве / П.Валери. – М.: Искусство, 1993. – 507 с.
10. Вебер А. Избранное: Кризис европейской культуры / А.Вебер. – СПб.: Университет.кн., 1999. – 565 с.
11. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств / Г.Вельфлин. – СПб.: Университет.кн., 1996. – 320 с.
12. Виппер Ю.Б. О «семнадцатом веке» как особой эпохе в истории западноевропейских литератур / Ю.Б.Виппер // XVII век в мировом литературном развитии. – М.: Наука, 1969. – С.11-12.
13. Гройс Б. О новом / Б.Гройс // Гройс Б. Утопия и обман / Б.Гройс. – М.: АСТ, 1993. – С.254-259.
14. Гудков Л. Массовая литература как проблема. Для кого? / Л.Гудков // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 2. – С.81-82.
15. Гудков Л. Литература и общество. Введение в социологию литературы / Л.Гудков, В.Страда. – М.: Русина, 1998. – 430 с.
16. Европейский классицизм. Проза. – Л.: Наука, 1973. – 411 с.
17. Зарубежная литература эпохи классицизма и Просвещения. – М.: Наука, 1994. – 376 с.
18. Золотов Ю.К. Пуссен и вольнодумцы / Ю.К.Золотов // Советское искусствознание. – 1978. – № 2. – С.123-171.
19. История западноевропейского театра: в 2 т. – Т.1. – М.: Искусство, 1956. – 751 с.
20. История западноевропейского театра: в 2 т. – Т.2. – М.: Искусство, 1957. – 906 с.
21. Козлова Н.П. Предисловие / Н.П.Козлова // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 640с.
22. Косарева Л.М. Социокультурный генезис науки Нового времени / Л.М.Косарева. – М.: Наука, 1989. – 155 с.
23. Лихачев Д.С. Очерки по философии художественного творчества / Д.С.Лихачев. – СПб.: Русско-Балтийский центр «Блиц», 1999. – 191 с.
24. Лихачев Д.С. Поэзия садов / Д.С.Лихачев. – М.: Наука, 1982. – 343 с.
25. Лобанова М.Н. Принцип репрезентации в поэтике барокко / М.Н.Лобанова //

Контекст-1988. – М., 1989. – С.208-246.

26. Михайлов А.В. Языки культуры / А.В.Михайлов. – М.: Языки русской культуры, 1997. – 909 с.
27. Надъярных М. Изобретение традиции, или Метаморфозы Барокко и классицизма / М.Надъярных // Вопросы литературы. – 1999. – № 4. – С.77-109.
28. Неустроев В. Немецкая литература эпохи Просвещения / В.Неустроев. – М.: Изд-во МГУ, 1958. – 466 с.
29. Обломиевский Д. Французский классицизм / Д.Обломиевский. – М.: Наука, 1965. – 375 с.
30. Пахсарьян Н.Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности / Н.Т.Пахсарьян // Зарубежная литература второго тысячелетия. – М.: Высшая школа, 2001. – С.40 – 68.
31. Проблемы Просвещения в мировой литературе. – М.: Наука, 1970. – 354 с.
32. Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства. Маньеризм и барокко в Испании / В.Силюнас // Искусствознание. – 1999. – № 1. – С.94 –162.
33. Тананаева Л.И. Рудольфинцы / Л.И.Тананаева. – М.: Наука, 1995. – 239 с.
34. Федотова Ф.Г. Типология модернизаций и способов их изучения / Ф.Г.Федотова // Вопросы философии. – 2000. – № 4. – С.3-27.
35. Фуко М. История безумия в классическую эпоху / М.Фуко. – СПб.: Университет.книга, 1997. – 575 с.
36. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М.Фуко. – СПб.: A-cad, 1994. – 406 с.
37. Хилл К. Английская Библия и революция XVII века / К.Хилл. – М.: Наука, 1998. – 284 с.
38. Шапиро М. Стиль / М.Шапиро // Советское искусствознание. – 1988. – № 24. – С.392-393.
39. Эпштейн М. Парадоксы новизны / М.Эпштейн. – М.: Сов.писатель, 1988. – 414 с.
40. Ястребова Н.А. Формирование эстетического идеала и искусство / Н.А.Ястребова. – М.: Наука, 1979. – 295 с.
41. Brady P. Rococo style versus Enlightenment novel / P.Brady. – Geneve, 1984. – 250 p.
42. Hatzfeld H. Estudios sobre el barroco / H.Hatzfeld. – Madrid, 1973. – P.250-284
43. Mousnier R. Que represente le XVII siecle pour un homme du XX? / R.Mousnier // Destin et enjeux du XVII siecle. – Paris, 1985. – P.62-63.

Б. Общая литература о русском классицизме и его идеологии

1. Абрамзон Т.Е. Просветительские мифы М.В.Ломоносова / Т.Е.Абрамзон. – Магнитогорск: Магнитогорск.ун-т, 2005. – 232 с.
2. Алексеев М.П. Русско-английские литературные связи / М.П.Алексеев. – М.: Наука, 1982. – 863 с.
3. Архангельский А.С. Русская литература XVIII века ... Литература петровского времени и ближайших десятилетий до Ломоносова / А.С.Архангельский. – Казань, 1911. – 254 с.
4. Афанасьева К.А. Русская ода XVIII века: истоки и эволюция / К.А.Афанасьева. – М.: Эксмо-Пресс, 1994. – 321 с.
5. Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». – СПб., 2001. – Вып.17. – 354 с.
6. Валицкая А.П. Русская эстетика XVIII века: Историко-проблемный очерк просветительской мысли / А.П.Валицкая. – М: Искусство, 1983. – 238 с.
7. Галимуллина А.Ф. Формирование понятия о классицизме у старшеклассников

- на уроках русской литературы в процессе изучения лирики / А.Ф.Галимуллина. – Казань: РИЦ «Школа», 2006. – 212 с.
8. Гуковский Гр. О русском классицизме / Гр.Гуковский // Поэтика. – Л.: Academia, 1929. – Вып.5. – С.21-65.
 9. Западов В.А. Литературные направления в русской литературе XVIII века / В.А.Западов. – СПб.: Има-Пресс, 1995. – 81 с.
 10. Кузьмина Е.И. Неоклассицизм как литературно-эстетическое явление рубежа XVIII – XIX веков: автореф. дис. ... канд.филол.наук. / Е.И.Кузьмина; Оренбургск.гос.пед.ун-т. – Оренбург, 2001. – 17 с.
 11. Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века / Л.И.Кулакова. – Л.: Просвещение, 1968. – 343 с.
 12. Курилов А. Классицизм, романтизм и сентиментализм / А.Курилов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2001. – С.47-55
 13. Курилов А.С. Классицизм в русской литературе: исторические границы и периодизация / А.С.Курилов // Филологические науки. – 1996. – № 1. – С.12-22.
 14. Леонов С.А. Литература классицизма в школьном изучении / С.А.Леонов. – М.: «Флинта», Наука, 1997. – 160 с.
 15. Лосев А.Ф. Классическая калокагатия и ее типы / А.Ф.Лосев // Вопросы эстетики. – М.: Наука, 1960. – Вып.3. – С.411-475.
 16. Лотман Ю.М. Классицизм: термин и (или) реальность / Ю.М.Лотман // Из истории русской культуры. – М.: Языки русской культуры, 1996. – Т.4. – С.123-148.
 17. Москвичева Г. Русский классицизм / Г.В.Москвичева. – М.: Просвещение, 1986. – 189 с.
 18. Москвичева Г.В. Жанры русского классицизма: в 3 ч. / Г.В.Москвичева. – Горький, 1971-1974.
 19. Нигматуллина Ю. Функция возвышенного в произведениях русского классицизма и романтизма / Ю.Нигматуллина // Wiener slavistischer Almanach. – Munchen, 1994. – Bd.34. – S.17-32.
 20. Новиков и общественно-литературное движение его времени. – Л.: Наука, 1976. – 258 с.
 21. От классицизма к романтизму. – Л.: Наука, 1983. – 392 с.
 22. Подковкина Е.А. Взаимосвязи фольклора и литературы русского классицизма / Е.А.Подковкина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2005. – Вып.11. – С.43-49.
 23. Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. – М.; Л.: АН СССР, 1961. – 272 с.
 24. Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума / Л.В.Пумпянский // XVIII век. – Л.: Наука, 1983. – Сб.14. – С. 3-44.
 25. Развитие барокко и зарождение классицизма. – М.: Наука, 1989. – 237 с.
 26. Реизов Б. Между классицизмом и романтизмом / Б.Реизов. – Л.: Наука, 1962. – 176 с.
 27. Русская литература XVIII века: Эпоха классицизма. – Л.: Наука, 1964. – 294 с.
 28. Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко / Л.И.Сазонова. – М.: Наука, 1991. – 262 с.
 29. Сакулин П.Н. История новой русской литературы. Эпоха Классицизма / П.Н.Сакулин. – М., 1918. – 318 с.
 30. Серман И. Русский классицизм: Поэзия. Драма. Сатира / И.З.Серман. – Л.: Наука, 1973. – 284 с.
 31. Смирнов А.А. Литературная теория русского классицизма / А.А.Смирнов. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2006. – 345 с.
 32. Суворова Т.П. Классицистическая нормативность и авторская индивидуаль-

- ность / Т.П.Суворова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2006. – Вып.12. – С.47-56.
33. Тураев С. Введение в западноевропейскую литературу XVIII века / С.Тураев. – М.: Высш.шк., 1962. – 89 с.
34. Федотов О.И. Основы русского стихосложения / О.И.Федотов. – М.: «Флинта», 2002. – 359 с.
35. Фридлиндер Г.М. История и историзм в век Просвещения / Г.М.Фридлиндер // XVIII век. – Л.: Наука, 1981. – Сб.13. – С.66-81.
36. Эпоха Просвещения: Из истории международных связей русской литературы. – Л.: Наука, 1967. – 353 с.

В. Некоторые рекомендуемые ресурсы в сети интернет:

- Виртуальная библиотека. Русская литература XVIII века. URL:<http://www.rvb.ru/18vek>. (дата обращения: 15.05.2011)
- Сайт Пушкинского Дома (ИРЛИ РАН РФ; СПб) URL:<http://xviii.pushkinskijdom.ru> (дата обращения: 15.05.2011)з
- Семинар «Русский XVIII век» URL:<http://www.18vek.spb.ru> (дата обращения: 15.05.2011)
- Энциклопедия «Википедия» URL: <http://www.wikipedia.ru> (дата обращения: 15.05.2011)
- Мифологическая энциклопедия URL:<http://www.myfholology.ru> (дата обращения: 15.05.2011)
- Электронные словари URL:<http://www.slovari.ru> (дата обращения: 15.05.2011).

II. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

II. 1. СООТНОШЕНИЕ БАРОККО И КЛАССИЦИЗМА В ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

История западноевропейского классицизма своими корнями уходит в античность. Впервые осознанному осмыслению искусство подверглось в «Поэтике» Аристотеля. Идеи этого греческого мыслителя носили скорее характер размышлений, а не принципиальных требований. В эпоху Римской империи ведущий поэт-августинец (направление римской литературы в период правления Августа) выдвигает целый ряд требований к поэтическому искусству. И, несмотря на то, что «Послание к Писонам», в котором они излагаются, является художественным произведением, Гораций в отличие от своего предшественника Аристотеля формулирует свои представления в достаточно категоричной форме. Впоследствии именно они лягут в основу основных принципов классицистического искусства. Таким образом, можно сказать, что главным достоинством классицизма является то, что это первое художественное направление, получившее теоретическое обоснование. А его базовой и исконной характеристикой стало стремление к осознанному следованию определенным выверенным правилам.

Традиционно считается, что классицизм как сформировавшееся художественное направление родился в XVII веке во Франции. И это положение является в науке наиболее устойчивым. Однако здесь требует уточнения само понятие «семнадцатого века» как целостной литературной эпохи.

Расположенный между двумя литературными периодами, имеющими несомненную культурную доминанту, – эпоха Возрождения и эпоха Просвещения, – «семнадцатый век» как историко-литературный период уже ввиду отсутствия какого-либо названия провоцирует вопрос о целостности и самостоятельности развивающегося в его временных рамках типа словесной культуры. И действительно, в филологической науке не только начала, но еще и середины XX века западноевропейская литература XVII столетия представала «эпохой классицизма», ведущую роль в которой играла Франция и ее великие драматурги-классики. Признание эстетического своеобразия и значения неклассицистической барочной литературы было «позитивным фактом»: речь шла «не о слове», а о том, что значительное смысловое ядро литературной истории века получило наименование¹. Последующая смена исследовательского интереса с классицизма на барокко «открыла» многие писательские имена и произведения. Но при этом, установив научную «моду» на барокко, практически превратила «эпоху классицизма» в столетие безраздельного господства барочного типа культуры.

И в том, и в другом случае исследователи исходили из желания придать культурному и литературному процессу XVII века самостоятельность и целостность, не воспринимать его ни как «перезревший Ренессанс», ни как

¹ См.: Михайлов А.В. Диалектика литературной эпохи // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С.32.

«несформировавшееся Просвещение»¹. Однако подобный подход лишь дает иное название явлению, оставляя его по сути однозначным, что расходится с противоречивой многообразной жизнью литературы столетия.

В отечественном литературоведении легче, чем на Западе, прижилась мысль о том, что единство историко-литературного периода не означает доминирования единственного художественного стиля²: возможно, это произошло потому, что категория литературного направления в нашей науке разработана гораздо глубже. Однако сложность состоит в том, что, по мере развития литературоведения, своеобразие поэтики названных направлений становится все более трудно определяемым однозначно. Так, можно обнаружить тенденцию сужения сферы действия классицизма, рассматривая его как некий французский вариант барокко³. С другой стороны – сужение эстетического действия барокко, когда в маньеризме, барокко и классицизме усматриваются взаимозаменяемые феномены, или хронологическая последовательность, смена эпох⁴.

Одной из устойчивых тенденций современного литературоведения является стремление отказаться от схематизма, хотя оно порой чревато неприятием любой классификации, выливаясь в сугубо субъективное, «свое прочтение» того или иного художественного явления. Сегодня многие историки литературы охотно повторили бы вслед за П.Валери: «Невозможно мыслить – всерьез – с помощью терминов: «классицизм», «романтизм», «гуманизм», «реализм»... Бутылочными этикетками нельзя ни опьяняться, ни утолять жажду»⁵. Но, как справедливо замечает Н.Т.Пахсарьян: «Строго говоря, этикетки («измы») и не предназначены для утоления жажды... Их роль другая: они призваны «именовать содержимое, то есть терминологически определять, систематизировать литера-

¹ О популярности трактовок такого рода в 80-х годах прошлого столетия пишут и отечественные (Косарева Л.М. Социокультурный генезис науки Нового времени. М.: Наука, 1989. С.3) и зарубежные (Mousnier R. Que represente le XVII siecle pour un homme du XX? // *Destin et jeux du XVII siecle*. P., 1985. P.62) ученые.

²Ср., напр.: «Исходным положением для нас является тезис о нетождественности культурно-исторической эпохи художественному стилю» (Андреев М.Л., Хлодовский Р.И. Итальянская литература зрелого и позднего Возрождения. М.: Наука, 1988. С.8). Между тем на Западе многие ученые вслед за Вельфлином (см.: Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб.: Университ.кн., 1996. С.22), рассматривают XVI-XVII вв. как периоды, в каждом из которых господствует один стиль (теоретическое обоснование этого можно найти в переведенной у нас статье американского искусствоведа М.Шапиро: «Каждый стиль присущ определенному периоду культуры, и в данной культуре или культурной эпохе существует только один стиль...» – Шапиро М. *Стиль* // Советское искусствознание. 1988. № 24. С.387). Резкую полемику с трактовкой единства эпохи как единства стиля ведет П.Брэди (Brady P. *Rococo style versus Enlightenment novel*. Geneve, 1984).

³См., напр.: «Французский классицизм (т.е. упорядоченное барокко)» (Баткин Л.М. Замечания о границах Возрождения // Советское искусствознание. 1978. № 2. С.116) Среди зарубежных исследователей эту точку зрения разделяет Г.Гатцфельд. Более того, он придает барокко функцию обобщающего термина и выделяет его подвиды: маньеризм, классицизм и бароккизм, или рококо (Hatzfeld H. *Estudios sobre el barroco*. Madrid, 1973. P. 53).

⁴См.: Силюнас В. *Стиль жизни и стили искусства. Маньеризм и барокко в Испании* // Исствознание. 1999. № 1. С.98.

⁵См.: Валери Поль. *Об искусстве*. М.: Искусство, 1993. С.146.

турную продукцию того или иного этапа, выявлять различие и общность его художественных исканий, помогать их классификации»¹.

Особое значение имеет выяснение вопроса о соотношении двух ведущих направлений XVII века. В этой связи необходимо помнить, что и «барокко» и «классицизм» - понятия, задним числом отнесенные к литературе XVII века². Многие отечественные исследователи от Д.С.Лихачева: «Классицизм пришел не на смену Барокко, а сосуществовал рядом с ним. И в этом одна из особенностей нового этапа развития стилей, опиравшихся на новую же прогрессивную способность интеллектуально развитого человека воспринимать мир в разных стилистических системах, как и в разных исторических пластах его видения»³ до А.В. Михайлова: «Можно констатировать лишь то одно, что барокко и классицизм, эти соседствующие культурные пласты (если только не один пласт со своим особым внутренним устройством), внутренне сконструированы по-разному»⁴ и М.Л.Андреева: «...Два эти стиля, два эти способа художественного мышления, существующие как бы в разных измерениях, все же каким-то образом соприкасаются и, видимо, друг другу необходимы». И далее: «Взаимосвязь двух стилей существует не только в теоретическом пределе – классицизм и барокко могут в действительности входить в единый художественный мир, где они непрерывно взаимодействуют и порождают друг друга (Мильтон)»⁵. В западной науке можно обнаружить сходные идеи, в соответствии с которыми литературу этого столетия необходимо воспринимать как противоречивое единство барочных и классицистических тенденций.

Классицизм в контексте современной ему картины мира

Суть любого художественного явления коренится в той действительности, которая его порождает. В этом смысле очень важен тот радикаль-

¹См.: Пахсарьян Н.Т. XVII век как «эпоха противоречия»: парадоксы литературной целостности // Зарубежная литература второго тысячелетия. М., 2001. С.42.

² В статье М.Надъярных указывается по этому поводу: «...ни в XVII, ни в XVIII веке классицизм не знает обобщенного имени своего антипода» (Надъярных М. Изобретение традиции, или Метаморфозы Барокко и классицизма // Вопросы литературы. 1999. № 4. С.79). Более того, собственного имени классицизм в это время тоже не знает, поскольку термин появится только в середине XIX века. И отсутствие понятийного самоопределения вполне объяснимо. Ведь классицизм не борется с барокко как с «другим» художественным направлением, он отстаивает принципы не своего, особого типа творчества, а универсальные, вечные законы искусства истинного, совершенного, правильного. Барокко же не столько отрицает эти законы или вырабатывает иные, сколько защищает право быть «неправильным» искусством (см. заявление Теофиля де Вио в его программной «Элегии одной даме»: «Мне не нравится быть правильным, я пишу беспорядочно», Гомбервиля в предисловии к «Полександру»: «Мой ум любит неправильности, или рассуждения героя «Прециозницы» аббата Пюра, различающего «правильных» и «неправильных» прециозниц.

³ См.: Лихачев Д.С. Поэзия садов. М.: Наука, 1982. С.83.

⁴ См.: Михайлов А.В. Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века // Михайлов А.В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С.60.

⁵ См.: Аверинцев С.С., Андреев М.Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М.: Наследие, 1994. С.26, 27.

годы в Испании и Италии), революции (Голландия, Англия) и оппозиционные движения (например, французская Фронда).

Таким образом, XVII век с его непрерывными, политическими и конфессиональными конфликтами приносит очень горькие плоды: население Германии за Тридцатилетнюю войну потеряло две трети населения, население внешне более благополучной Франции за период между религиозными войнами и началом XVIII века не увеличилось ни на одного человека. Все это приводит культуру Нового времени к необходимости «перестать мыслить на прежний лад и начать мыслить иначе»¹: рационализм, который сегодня зачастую упрекают в «плоскости» и «сухости», был воистину выстрадан XVII столетием. Мощное воздействие рационализма одинаково ощутили на себе и классицизм и барокко, только они по-разному реагировали на одну и ту же драматическую действительность.

Современное представление о классицизме по-прежнему далеко от завершенной ясности, на которой, кстати, он же сам и настаивает. мода на барокко, воцарившаяся в середине XX века в литературной науке, практически свела на нет интерес к этому, прежде ведущему, если не единственному в представлении историков литературы, направлению XVII века. На протяжении нескольких десятилетий оно едва ли не перестало существовать как предмет эстетического анализа. К классицизму стали относиться как к скучной, формализованной академической литературе, добивающейся, прежде всего, стилевой и жанровой чистоты, правильности и условно понимаемого правдоподобия, от него начали отторгать наиболее полнокровные литературные произведения (например, «Потерянный рай» Мильтона). Как следствие, классицизм начали рассматривать как явление более локальное, чем барокко, «чисто литературное»². Из поля зрения исследователей практически выпадают связь эстетики классицизма с определенными историко-культурными условиями, выработка им собственного художественного мироощущения, особой концепции человека и определенного, исторически необходимого «типа человечности» (В.С.Библер), а не только жанровых правил.

На понимание классицизма сегодня оказывает существенное воздействие тенденция к отождествлению классицизма с сухим, внутренне холодным академическим «музейным» искусством, сведению усилий классицистических писателей только к нормативному отбору и классификации жанров и языка, к поиску исключительно формально-стилистических, а не художественно-мировоззренческих решений. Однако важно отметить, что в литературе классицизма с помощью норм, законов, правил – но и помимо них, сверх них – строится «Образ свободного и целесообразного мироустройства» как средство «волевого противостояния человека остро ощущаемой трагичности и конфликтности бытия»³. В этом этико-эстетическом

¹ Ср.: «Прерывность – то есть то, что иногда всего лишь за несколько лет какая-то культура перестает мыслить на прежний лад и начинает мыслить иначе и иное, – указывает несомненно на внешнюю эрозию...» (Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С.85).

² Аверинцев С.С., Андреев М.Л. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М.: Наследие, 1994. С.26.

³ Золотов Ю.К. Пуссен и вольнодумцы // Советское искусствознание. 1978. № 2. С.1650.

противостоянии трагизму существования классицизм вырабатывает свою художественную концепцию личности, точнее два ее основных типа. Они восходят, с одной стороны, к подвергнутым христианизации античным учениям – стоицизму и эпикуреизму, с другой – к новым философским и религиозным течениям XVII столетия: это «героическая личность» и «благовоспитанный человек». Они частично сосуществуют, частично сменяют друг друга в процессе эволюции классицистической литературы, но при этом оба являются попытками ответа на драматический вызов действительности. Внутренняя напряженность классицистического сознания лишь усиливается жанрово-стилевой дисциплиной его внешних проявлений. Отбор, упорядочивание, классифицирование образов, тем, мотивов, жанров, языка – все это также способ идейно-художественного преодоления мировоззренческих и жизненных противоречий и диссонансов, которые художники классицизма переживают не менее остро, чем барочные писатели.

Классицизм включается в главную духовную проблематику столетия: расширение аспектов противоречивого понимания мира, а также поиски и приобретение новых ориентиров в резко усложнившейся картине реальности¹. Неверно трактовать классицистическую литературу как воплощение рассудочного спокойствия, и на этом основании отторгать от классицистических традиций произведения, воссоздающие повышенно эмоциональные, аффективные состояния личности: «Репрезентация аффекта сыграла колоссальную роль в отработке устойчивого комплекса выразительных средств классицизма, в достижении особой проясненности и четкости»².

Классицисты стремятся удержать свободу творчества в границах разума. Для этого они прибегают к помощи правил, законов и других эстетических ограничений. Однако требование ясности, простоты стиля, конфликта и композиции не является формалистическим: классицисты стремятся, с одной стороны, к преодолению трудностей (путем «разделения трудностей» - по методу Декарта), с другой – к такому уровню художественного обобщения, который соотносился бы с идеалом универсально-всеобщего и вечного. При этом «вечное» понимается не столько как «древнее», «античное», сколько как «совершенное» и «прекрасное». Подчеркивая пиетет по отношению к античной литературе, необходимо иметь в виду, что «мышление Нового времени исходит ... из той предпосылки, что универсальная истина может открыться в настоящем или будущем времени, а не только в прошлом...»³. Вот почему интерес к античности или отсутствие такового сами по себе не могут служить определением принадлежности писателя к барокко или классицизму: классицист Малерб подчеркнуто отвергал древние сюжеты и искренне был увлечен современностью, а барочный писатель Ла Кальпренед сочинял романы на сюжеты

¹ См.: «... между барокко и классицизмом нет непроходимой стены. Ведь оба стиля возникли как ответы на вопросы, поставленные «вывихнутым временем», и поэтому тема дисгармонии мира звучит как контрапункт и в барочных, и в классицистических произведениях» (Горбунов А.Н. Джонн Донн и английская поэзия XVI-XVII веков. – М.: Изд-во МГУ, 1993. С.90).

² Лобанова М.Н. Принцип репрезентации в поэтике барокко // Контекст-1988. М., 1989. С.224.

³ Гройс Б. О новом // Гройс Б. Утопия и обман. М., 1993. С.121.

из античной истории; классицист Драйден в своих трагедиях рисовал героики современности или недавнего прошлого, а поэт немецкого барокко Грифиус наполнял переживаниями злободневных событий излюбленный классицистами александрийский стих, являющийся, по их мнению, единственным достойным аналогом античного гекзаметра.

Классицисты уверены, что существуют вечные, неизменные законы искусства, открытые еще в древности, и поэтому они не столько подражают древним авторам, сколько соревнуются с ними в точности следования эти законам, основанным на соблюдении верности природе и здравому смыслу. (ср.: «Поэтика» Аристотеля – это природа, положенная на метод, и здравый смысл, положенный на принципы» – П.Рапен). В конце концов, логическим завершением этого соревнования стал знаменитый спор о древних и новых авторах, завершающий литературно-критический этап «века противоречия»¹.

Нельзя понимать простоту и ясность классицизма прямолинейно, как исчерпывающую возможные художественные смыслы, как однозначную данность и доказанность. В противном случае невозможно объяснить, почему классицистов так же, как барочных писателей, интересуют категории воображения, вымысла и даже невыразимого. Но делают они это, разумеется, по-своему.

Наиболее общим и потому основным среди классицистических законов выступает закон правдоподобия, связанный с понятием нравственной нормы, психологической вероятностью, ведь, как справедливо отмечал М.Опиц, «литература описывает явления не в том виде, в каком они являются, но в том виде, в каком они могли бы быть, или должны были быть». Отдельные, бессистемно взятые черты не могут служить бесспорным показателем классицистичности: как известно, одним из нарушителей правила «трех единств» является П.Корнель; даже строгий Буало, не говоря уже о Драйдене, а до него – М.Опице, подчеркивали, что таланту можно простить отступления от тех или иных теоретических требований, если его творческая интуиция, поэтическая фантазия подсказывают, что от них лучше отступить. XVII век вообще не любил педантизм и педантов, и в отличие от предшествующего столетия предпочитал ученому красноречию гуманистов светскую беседу «благовоспитанных людей»², и поборники классицизма в этом смысле не были исключением. Писатели-классицисты, при всей осознанности своей (и одновременно – общей, «правильной») эстетической программы, не стремились к механическому соответствию собственных сочинений заранее выдвинутым критериям: и теория, и практика классицизма была живой, динамично развивающейся, она протекала в жарких спорах. Более того, став, возможно, первым художественным направлением в истории литературы, то есть наделяя свои творческие искания осознанной программностью, классицизм еще не дает

¹ См. об этом Приложение после раздела, в котором в развернутом виде приводятся основные положения этого спора, отражающие принципиальные позиции его участников.

² См. об этом рассуждения Б.Паскаля в «Мыслях» о том, что Платон и Аристотель были не учеными-педантами, а благовоспитанными людьми в кругу друзей, умеющими смеяться.

«той синхронности между творческой практикой и ее научным обобщением, какая существует, скажем, у романтиков в девятнадцатом веке»¹.

Важно и то, что, говоря о протеистичности барокко, мы часто не замечаем, что на свой лад протеистическим, противоречиво-разнообразным предстает и классицизм XVII столетия. Современные ученые отмечают, что наши хрестоматийные суждения о классицизме в лучшем случае опираются на положения «Поэтического искусства» Н.Буало. На самом деле в контексте его эпохи этот поэтический трактат не являлся сводом канонических правил, которые автор предписывал исполнять другим писателям. Это было остро полемическое произведение, представлявшее собой и своеобразное обобщение опыта предшествующей классицистической литературы и реплику в эстетической полемике. Н.Буало не был ни «жандармом Парнаса», как его стали именовать в XX веке, ни даже единственно авторитетным «законодателем Парнаса». Разнообразные и довольно многочисленные теоретические сочинения классицистов XVII столетия, не только французских, до сих пор очень мало или совсем не изучены и, как следствие, не вовлечены в историко-литературные изыскания современных исследователей эпохи. Между тем для становления европейского классицизма в равной степени важны Буало – и Бен Джонсон, д'Обиньяк и Мартин Опиц, Драйден и Раймер, Малерб и Рапен, Шаплен и Гез де Бальзак. Не буквальное совпадение конкретных требований объединяет теоретиков классицизма (хотя во многом оно присутствует в их рассуждениях), но сама высокая теоретическая выраженность поэтики, та эстетическая преднамеренность, которая справедливо считается важным свойством этого направления.

Общие черты барокко и классицизма

В XVII веке, безусловно, есть черты, скрепляющие его разнообразно-противоречивые тенденции в историко-культурное целое. Так, театральность признается общим свойством культуры данного периода. «Момент разорванности между внутренним и внешним, «есть» и «кажется» - составляет суть драматичности»². Поэтому главная этико-психологическая дилемма XVII столетия – «быть или казаться» - естественно стремится к своему прежде всего театральному воплощению, включая в себя «драматическое» и «зрелищное». Но театральность века проявляет себя не только в доминировании драматургического творчества: и в барокко, и в классицизме, и в литературе эпохи в целом слово любого художественного жанра имеет функцию представления. Писатель любого направления ставит перед собой задачу «нравиться» либо тем, что поучает читателя, вовлекая его в процесс напряженного нравственно-психологического анализа (классицизм), либо тем, что «удивляет» и волнует его (барокко).

Отличая в целом художественную концепцию человека в барокко и классицизме, мы одновременно обнаруживаем общее и между ними (например, в героическом стоицизме героев Кальдерона и Корнеля), и

¹ Козлова Н.П. Предисловие // Литературные манифесты западноевропейских классицистов. М.: Изд-во МГУ, 1980. С.6.

² Эпштейн М. Парадоксы новизны. М.: Сов.писатель, 1988. С.289.

внутри различных вариантов барокко и классицизма (в отчаянном гедонизме лирического героя Марино и Теофиля де Вио, в комедийных характерах, построенном на гиперболизированном выделении одной черты, у Бена Джонсона и Мольера, в концепциях «героического» в трагедиях Корнеля и Драйдена). Кроме того, одной из выразительных черт антиномичной целостности «века-оборотня» можно считать парадоксальное сочетание эпикурейства и стоицизма¹, а это сочетание в различных комбинациях встречается и у писателей барокко, и у классицистов.

Подобная антиномичная целостность проявляется и в неожиданной, на первый взгляд, тяге барокко и классицизма навстречу друг другу в теории романа того периода. Привычно констатируя пренебрежение классицистической эстетики к этому жанру и справедливо определяя основной тип романа XVII века как барочный, мы часто проходим мимо того факта, что некоторые романисты отнюдь не пренебрегали классицистическими «законами» и даже правилами (см., например, авторские предисловия к «Ибрагиму» М. де Скюдери). Таким образом, роман оказался втянут в полемику о правилах литературного творчества не меньше, чем другие жанры, и эта тенденция сохранится и в романе XVIII века, особенно в английском. Кроме того, классицизм и барокко оказываются необходимыми друг другу и для эстетического самоопределения каждого из них.

Внутренняя эволюция каждого из направлений определяется в значительной степени их взаимовлиянием: путь от «эмпирики» испанского плутовского романа к философско-аллегорическому «Критикону» Б.Грасиана или от злободневно-памфлетной прозы А. д'Обинье к обобщающим, возвышенно-трагическим «Мыслям» Паскаля проложен под воздействием на барокко классицистического опыта, а драматургия Драйдена или романистика М. де Лафайет, при всей их классицистичности, была бы невозможна без использования их авторами поэтологических исканий предшествующего этапа барокко. Отдельные литературные имена (Мильтон), как и целые литературные течения (прециозность), невозможно понять без анализа контаминации в них поэтики барокко и классицизма.

II. 2. ИСТОРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СТАНОВЛЕНИЯ КЛАССИЦИЗМА ВО ФРАНЦИИ XVII ВЕКА

Формирование классицизма во Франции происходит в период становления национального и государственного единства, что, в конце концов, привело к созданию абсолютной монархии. Наиболее решительным и настойчивым сторонником абсолютной королевской власти был министр Людовика XIII кардинал Ришелье, который выстроил безукоризненный бюрократический государственный аппарат, основным принципом работы которого стала всеобщая дисциплина. Этот основной принцип общественной жизни не мог не повлиять на развитие искусства. Искусство ценилось очень высоко, государство поощряло художников, но при этом стремилось подчинить их творчество своим интересам. Естественно, в по-

¹ О специфике эпикурейства и стоицизма в XVII в., их взаимодействии см.: Косарева Л.М. Социокультурный генезис науки Нового Времени. М.: Наука, 1989. С.86-91.

добной ситуации наиболее жизнеспособным оказалось именно искусство классицизма.

При этом ни в коем случае не следует забывать, что классицизм во Франции формируется в контексте прециозной литературы, давшей много замечательных образцов. Главным достоинством этой литературы и прециозной культуры в целом стало то, что она резко подняла ценность игры – в искусстве и в самой жизни особое достоинство увидели в легкости, непринужденности. И все-таки символом культуры Франции XVII в. стал классицизм. Если прециозная литература ориентировалась на неожиданность, оригинальность видения мира каждым поэтом, то теоретики классицизма считали, что основу красоты в искусстве составляют определенные законы, порожденные разумным постижением гармонии. Многочисленные трактаты об искусстве как раз и ставили во главу угла гармонию, разумность и творческую дисциплину поэта, обязанного противостоять хаотичности мира. Эстетика классицизма в своей основе была рационалистической, именно поэтому она отвергала все сверхъестественное, фантастическое и чудесное как противоречащее здравому смыслу. Неслучайно классицисты редко и неохотно обращались к христианской тематике. Античная же культура, напротив, представлялась им воплощением разума и красоты.

Самый известный теоретик французского классицизма – **Никола Буало-Депрео (1636 – 1711)**. В его трактате «Поэтическое искусство» (1674) практика современников-литераторов приобрела вид стройной системы. Наиболее значимыми элементами этой системы стали:

- положение о соотношенности жанров («высокий», «средний», «низкий») и стилей (их соответственно тоже три);
- выдвижение на первое место среди литературных родов драматургии;
- в драматургии выделение трагедии как самого «достойного» жанра; здесь же содержатся рекомендации относительно сюжета (античность, жизнь великих людей, героев), стихосложения (12-ти сложный стих с цезурой посередине);
- комедия допускала некоторые послабления: допустима проза, в качестве героев выступают простые дворяне и даже почтенные буржуа;
- единое требование для драматургии – соблюдение правила «трех единств», которое было сформулировано еще до Буало, но именно он сумел показать, как служит этот принцип построению гармоничного и разумного сюжета: все события должны укладываться в 24 часа и происходить в одном месте; в трагедии только одна завязка и одна развязка (в комедии снова допускаются некоторые отклонения); пьеса состоит из пяти действий, где четко обозначены завязка, кульминация и развязка; следуя этим правилам, драматург создавал произведение, события в котором развиваются словно на одном дыхании и требуют от героев напряжения всех душевных сил.

Такая сосредоточенность на внутреннем мире героя зачастую сводила к минимуму театральную бутафорию: высокие страсти и героические деяния персонажей могли совершаться в отвлеченной, условной обстановке. Отсюда – постоянная ремарка классицистической трагедии: «сцена изображает дворец вообще (palais `a volonte)». Дошедшие до нас документы,

характеризующие постановку отдельных спектаклей в Бургундском отеле, дают чрезвычайно скупой перечень театрального реквизита, необходимого для постановки классицистических трагедий. Так, для «Сиды» и «Горация» Корнеля обозначено только кресло, для «Цинны» – кресло и два табурета, для «Ираклия» – три записки, для «Никомеда» – кольцо, для «Эдипа» – ничего, кроме условной декорации «дворца вообще».

Разумеется, что все эти принципы, обобщенные в трактате Буало, выработывались не сразу, но характерно то, что уже в 1634 году по инициативе кардинала Ришелье во Франции была создана Академия, в задачу которой входило составление словаря французского языка, а также это заведение было призвано регламентировать и направлять литературную практику и теорию. Кроме того, в академии обсуждались самые выдающиеся литературные произведения, оказывалась помощь наиболее достойным авторам. Все решения выносили «сорок бессмертных», как полупочтительно, полуиронично называли членов академии, избравшихся пожизненно.

Самыми выдающимися представителями французского классицизма до сих пор считаются Пьер Корнель, Жан Расин и Жан-Батист Мольер.

II. 2.1. Классицизм в творчестве Пьера Корнеля (1606 – 1684)

Пьер Корнель (1606 – 1684) – величайший драматург французского классицизма. Именно его творчество является своеобразным эталоном классицистической трагедии, хотя современники не раз упрекали его за слишком вольное, с их точки зрения, обращение с правилами и нормами. Нарушая поверхностно понятые каноны, он гениально воплотил сам дух и великие возможности классицистической поэтики.

Пьер Корнель родился в городе Руане, расположенном на северо-западе Франции, в Нормандии. Его отец был почтенным буржуа – адвокатом при местном парламенте. По окончании иезуитского коллежа, Пьер также был принят в адвокатское сословие Руана. Однако судебная карьера Корнеля не состоялась, поскольку его истинным призванием стала литература.

Раннее творчество. Поиск трагедийного конфликта

Первые литературные опыты Корнеля были далеки от той области, которая стала его подлинным призванием: это были галантные стихи и эпиграммы, позднее изданные в сборнике «Поэтическая смесь» (1632).

Свою первую комедию в стихах – «Мелита, или Подметные письма» Корнель написал в 1629 году. Он предложил ее известному актеру Мондори (впоследствии первый исполнитель роли Сиды), гастролировавшему в это время со своей труппой в Руане. Мондори согласился поставить комедию молодого автора в Париже, и Корнель последовал за труппой в столицу. «Мелита», резко выделявшаяся на фоне современного комедийного репертуара своей новизной и свежестью, имела большой успех и сразу сделала имя Корнеля известным в литературном и театральном мире.

Ободренный первой удачей, Корнель пишет ряд пьес, в основном продолжающих линию, начатую в «Мелите», сюжет которой строится на запутанной любовной интриге. По свидетельству самого автора, сочиняя «Мелиту», он и не подозревал о существовании каких-либо правил. С 1631 по 1633 гг. Корнель пишет комедии «Вдова, или Наказанный предатель», «Галерея Суда, или Подруга-соперница», «Субретка», «Королевская площадь, или Сумасбродный влюбленный». Все они были поставлены труппой Мондори, окончательно обосновавшейся в Париже и принявшей в 1634 году название театра Марэ. Об их успехе свидетельствуют многочисленные стихотворные приветствия собратьев по профессии, обращенные к Корнелю (Скюдери, Мере, Ротру). Так, например, Жорж Скюдери, популярный в то время драматург, выразился так: «Солнце взошло, скройтесь, звезды»¹.

Корнель писал комедии в «галантном духе», насыщая их возвышенными и изящными любовными переживаниями, в чем, несомненно, чувствуется влияние прециозной литературы. Однако при этом ему удалось совершенно по-особому изобразить любовь как чувство сильное, противоречивое, и, главное, развивающееся.

В этой связи особый интерес представляет комедия «Королевская площадь»². Ее главный герой, Алидор, отказывается от любви ради принципа: счастливая любовь «порабощает его волю». Превыше всего он ценит душевную свободу, которую влюбленный неизбежно теряет. Он предает искреннюю и преданную Анжелику, и героиня, разочаровавшись и в любви, и в светской жизни, уходит в монастырь. Только теперь Алидор понимает, как он был не прав и как сильно он любит Анжелику, но уже слишком поздно. И герой решает, что отныне его сердце будет закрыто для подлинного чувства. В этой комедии нет благополучной развязки, и она близка к трагикомедии. Более того, главные персонажи напоминают будущих героев трагедий Корнеля: они умеют глубоко и сильно чувствовать, но считают необходимым подчинять страсть разуму, пусть даже обрекая себя на страдания. Чтобы создать трагедию, Корнелю не хватает одного – найти настоящий трагедийный конфликт, определить, какие идеи достойны того, чтобы ради них отказаться от такого сильного чувства, как любовь. В «Королевской площади» герой действует в угоду нелепой «сумасбродной», с точки зрения автора, теории и сам убеждается в ее несостоятельности. В трагедиях веление разума будет связано с высшим долгом перед государством, отечеством, королем (для французов XVII в. три этих понятия объединялись), и поэтому конфликт между сердцем и рассудком станет таким возвышенным и неразрешимым.

¹ Что, впрочем, не помешало некоторым из них очень скоро выступить с резкой критикой «Сида».

² Во времена Корнеля Королевская площадь была одним из модных аристократических кварталов Парижа. Комедия была поставлена в сезон 1633/1634 года.

II.2.1.1. Трагедии Корнеля. Философская основа мировоззрения писателя. Трагедия «Сид»

Мировоззрение Корнеля сформировалось в эпоху могущественного первого министра королевства – знаменитого кардинала Армана Жана дю Плесси Ришелье. Он был выдающимся и жестким политиком, поставившим перед собой задачу превратить Францию в сильное единое государство во главе с королем, наделенным абсолютной властью. Все сферы политической и общественной жизни Франции были подчинены интересам государства. Поэтому неслучайно в это время получает распространение философия неостоицизма¹ с ее культом сильной личности. Эти идеи оказали значительное влияние на творчество Корнеля, особенно на период создания трагедий. Кроме того, широкое распространение получает и учение крупнейшего философа-рационалиста XVII в. Рене Декарта.

Декарт и Корнель во многом одинаково подходят к решению основной этической проблемы – конфликта между страстями и разумом как двумя враждебными и непримиримыми началами человеческой природы. С точки зрения декартовского рационализма, как и с точки зрения драматурга, всякая личная страсть есть проявление индивидуального своеволия, чувственной природы человека. Победить его призвано «высшее» начало – разум, направляющий свободную человеческую волю. Однако это торжество разума и воли над страстями дается ценой тяжелой внутренней борьбы, а само столкновение между этими началами превращается в трагический конфликт.

Трагедия «Сид»

Особенности разрешения конфликта

В 1636 г. в театре Марэ была поставлена трагедия Корнеля «Сид», восторженно встреченная публикой. Источником пьесы послужила пьеса испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сиды» (1618). В основе сюжета лежат события XI века, периода Реконквисты, борьбы за отвоевание испанских земель у арабов, захвативших испанский полуостров в VIII веке. Герой ее – реальная историческая личность, кастильский идадьго Родриго Диас, одержавший множество славных побед над маврами, за что и получил прозвище «Сиды» (по-арабски «господин»). Эпическая поэма «Песнь о моем Сиде», сложенная по свежим следам событий, запечатлела образ сурового, мужественного, зрелого воина, опытного в ратных делах, умеющего в случае необходимости применить хитрость и не брезгающего добычей. Но уже дальнейшее развитие народного предания о Сиде выдвинуло на первый план романтическую историю его любви, которая стала темой многочисленных романсов о Сиде, сложенных в XIV – XV вв. Они и послужили непосредственным материалом для драматической обработки сюжета.

¹ Стоицизм (по названию портика Stoa в Афинах, где учил философ Зенон) – античное греческое учение, согласно которому задача мудреца – освободиться от страстей и влечений и жить, повинаясь разуму.

Корнель значительно упростил фабулу испанской пьесы, изъяв из нее второстепенные эпизоды и персонажи. Благодаря этому драматург сосредоточил все внимание на душевной борьбе и психологических переживаниях героев.

В центре трагедии – любовь молодого Родриго, еще не прославившего себя подвигами, и его будущей жены Химены. Оба из благороднейших испанских семей, и все идет к браку. Действие начинается в тот момент, когда отцы Родриго и Химены ждут, кого из них король назначит наставником своего сына. Король останавливает свой выбор на доне Диего – отце Родриго. Дон Гормес – отец Химены – считает себя оскорбленным. Он осыпает соперника упреками; разгорается ссора, в ходе которой дон Гормес дает дону Диего пощечину.

Сегодня трудно вообразить, какое впечатление это произвело на зрителя французского театра XVII в. Тогда не было принято показывать на сцене действие, о нем сообщалось как о случившемся факте. Кроме того, считалось, что пощечина уместна только в «низкой» комедии, фарсе и должна вызывать смех. Корнель нарушает традицию: в его пьесе именно пощечина оправдывала дальнейшие поступки героя, потому что оскорбление, нанесенное его отцу, действительно было ужасным, и смыть его могла только кровь. Дон Диего вызывает обидчика на поединок, но он стар, и это значит, что отстаивать фамильную честь должен Родриго. Обмен репликами между отцом и сыном очень стремителен:

Дон Диего: Родриго, ты не трус?

Родриго: Вам дать ответ наглядный

Мешает мне одно:

Ваш сын я.

Дон Диего: Гнев отрадней!

(Здесь и далее –
перевод Ю.Б.Корнеева)

Первую реплику достаточно сложно перевести на русский язык. По-французски она звучит как «Rodrique, as-tu du Coeur?». Слово «Coeur», употребленное доном Диего, означает и «сердце», и «смелость», и «великодушие», и «умение предаваться пылкости чувства». Ответ Родриго не оставляет сомнений в том, как важно для него понятие чести.

Сообщив сыну, с кем ему предстоит драться на дуэли, дон Диего уходит. А Родриго, растерянный и раздавленный, остается один и произносит знаменитый монолог – его принято называть «стансы Родриго» (действ. 1, явл. 6). Здесь Корнель вновь отступает от общепринятых правил: в отличие от обычного размера классицистической трагедии – александрийского стиха (двенадцатисложного, с парными рифмами), он пишет в форме свободных лирических стансов.

Корнель показывает, что происходит в душе героя, как он принимает решение. Монолог начинает человек, подавленный невероятной тяжестью, обрушившейся на него:

Родриго у меня!
Прийти дерзнул он к нам!
Родриго: Пролей же кровь мою
И насладись смелее
Своим отмщением
И гибелью моею.
Химена: Прочь!
Родриго: Задержись!
Химена: Нет сил!
Родриго: Лишь миг мне дать молю!
Химена: Уйди, иль я умру!

Корнель искусно вплетает целый диалог в рамки одного 12-ти сложного стиха; поэтический ритм диктует актерам, с какой скоростью и страстью должна быть произнесена каждая из коротких реплик.

Конфликт приближается к трагической развязке. В соответствии с основной морально-философской концепцией Корнеля «разумная» воля, сознание долга торжествуют над «неразумной» страстью. Но для самого Корнеля родовая фамильная честь не является тем безусловно «разумным» началом, которому следует, не колеблясь, принести в жертву личное чувство. Когда Корнель искал достойный противовес глубокому чувству любви, он меньше всего видел в нем оскорбленное самолюбие тщеславного придворного – отца Химены, раздраженного тем, король предпочел ему отца Родриго. Таким образом, акт индивидуалистического своеволия, мелкая личная страсть не могут оправдать стоического отречения героев от любви и счастья. Поэтому Корнель находит психологическое и сюжетное разрешение конфликта, вводя подлинно сверхличный принцип – высший долг, перед которым меркнут и любовь, и родовая честь. Это патриотический подвиг Родриго, который он совершает по совету отца. Теперь он национальный герой и спаситель отечества. По решению короля, который в классицистической системе ценностей олицетворяет высшую справедливость, Химена должна отказаться от помыслов о мести и наградить спасителя родины своей рукой. «Благополучный» конец «Сиды», вызвавший возражения педантичной критики, относившей по этой причине пьесу к более «низкому» жанру трагикомедии, не является ни внешним искусственным приемом, ни компромиссом героев, отказывающихся от ранее провозглашенных принципов. Развязка «Сиды» художественно мотивирована и закономерна.

«Битва» вокруг «Сиды»

Коренное отличие «Сиды» от других современных трагедий заключалось в остроте психологического конфликта, построенного на актуальной морально-этической проблеме. Это и определило его успех. Вскоре после премьеры появилась поговорка «Это прекрасно, как «Сид». Но этот успех стал и причиной нападков завистников и недоброжелателей¹.

¹ Среди недоброжелателей Корнеля оказался и всемогущий первый министр Ришелье, который лично контролировал полемику, развернувшуюся вокруг «Сиды». Роль

Героизация рыцарской, феодальной чести, продиктованная Корнелю его испанским источником, была для Франции 1630-х гг. совсем несвоевременной. Утверждению абсолютизма противоречил культ родового фамильного долга. Кроме того, роль самой королевской власти в пьесе была недостаточной и сводилась к чисто формальному внешнему вмешательству. Фигура дона Фернандо, «первого короля кастильского», как он торжественно обозначен в списке действующих лиц, совершенно отодвинута на второй план образом Родриго. Стоит также отметить, что когда Корнель писал «Сиду», Франция боролась с дуэлями, в которых королевская власть видела проявление устаревшего понятия о чести, наносящего ущерб интересам государства.

Внешним толчком для начала дискуссии послужило стихотворение самого Корнеля «Извинение перед Аристом», написанное в независимом тоне и бросающее вызов собратьям по перу. Задетые выпадом «зазнавшегося провинциала», а более всего небывалым успехом его пьесы, драматурги Мере и Скюдери ответили – один стихотворным посланием, обвинявшим Корнеля в плагиате у Гильена де Кастро, другой критическими «Замечаниями о Сиде». О приемах и остроте споров свидетельствует хотя бы то, что Мере, играя значением фамилии Корнеля («Corneille» - «ворона»), называет его «вороной в чужих перьях».

Скюдери в своих «Замечаниях», помимо критики композиции, сюжета и стихов пьесы, выдвинул тезис о «безнравственности» героини, согласившейся в конце выйти замуж (правда, через год) за убийцу своего отца.

К Скюдери и Мере примкнули множество драматургов и критиков. Одни пытались приписать успех «Сиды» актерскому мастерству Мондори, игравшего Родриго, другие обвиняли Корнеля в алчности, возмущаясь тем, что он напечатал «Сиду» вскоре после премьеры и тем самым лишил труппу Мондори права исключительной постановки пьесы. Особенно охотно возвращались к обвинению в плагиате, хотя использование уже ранее обработанных сюжетов (в частности, античных) было не только допустимо, но прямо предписывалось классицистическими правилами.

Всего на протяжении 1637 года появилось свыше двадцати сочинений за и против пьесы, составивших так называемую «битву вокруг Сиды» («la bataille du Cid»).

Французская академия дважды представляла Ришелье на просмотр решение о «Сиде», и дважды он отклонял его, пока, наконец, третья редакция, составленная секретарем Академии Шапленом, не удовлетворила министра. Она и была опубликована в начале 1638 года под заголовком «Мнение Французской Академии о трагикомедии «Сид»».

Отмечая отдельные достоинства пьесы, Академия подвергла придирчивой критике все отклонения от классицистической поэтики, допущенные Корнелем: растянутость действия, превышающие положенные двадцать четыре часа (путем педантичного подсчета было доказано, что события эти должны занять не менее тридцати шести часов), благополучную развязку,

Ришелье в жизни Корнеля велика и неоднозначна. Не случайно на смерть кардинала Корнель откликнулся следующей эпиграммой: «Ко мне был слишком добрым кардинал, / Дабы о нем сказал я злое слово, / И слишком много он мне сделал злого, / Дабы о нем я доброе сказал...» (пер. В.Е.Васильева).

неуместную в трагедии, введение второй сюжетной линии, нарушающей единство действия (неразделенная любовь дочери короля, инфанты, к Родриго), применение свободной строфической формы стансов в монологе Родриго и прочие придирки к отдельным словам и выражениям. Единственный упрек внутреннему содержанию пьесы был повторением тезиса Скудери о «безнравственности» Химены. Ее согласие вступить в брак с Родриго противоречило, по мнению Академии, законам правдоподобия, и даже если оно совпадает с историческим фактом, такая «правда возмутительна для нравственного чувства зрителя и должна быть изменена». Историческая достоверность сюжета в этом случае не может оправдать поэта, ибо «...разум делает достоянием эпической и драматической поэзии именно правдоподобное, а не истинное... Бывает такая чудовищная правда, изображения которой следует избегать ради блага общества...».

Поэтика трагедии «Сид»

На фоне сложившейся в целом к этому времени классицистической доктрины «Сид», действительно, выглядел «неправильной» пьесой: средневековый сюжет вместо обязательного античного, перегруженность действия событиями и неожиданными поворотами в судьбе героев (поход против мавров, второй поединок Родриго с влюбленным в Химену доном Санчо), отдельные стилистические вольности, смелые эпитеты и метафоры, отклоняющиеся от общепринятых штампов, – все это давало обильную почву для критики. Но именно эти художественные особенности пьесы, тесно связанные с ее философской основой, и определили ее новизну и сделали, вопреки всем правилам, подлинным родоначальником французской национальной классицистической драматургии «Сида», а не написанную незадолго до этого по всем требованиям классицистической поэтики трагедию Мере «Софонисба».

Характерно, что эти же особенности «спасли» «Сида» от уничтожающей критики, которой подверглась впоследствии, в эпоху романтизма, вся классицистическая драматургия. Именно эти черты ценил в пьесе Корнеля и молодой А.С.Пушкин, писавший в 1825 г. Н.Н.Раевскому: «Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии. Посмотрите, как ловко Корнель управился с Сидом: «А, вам угодно соблюдение правил о 24 часах? Извольте!» – И нагромоздил событий на четыре месяца!»¹.

Дискуссия о «Сиде» послужила поводом для четкой формулировки классицистических правил, а «Мнение Французской Академии о Сиде» стало одним из программных теоретических манифестов классицизма.

II.2.1.2. Политические трагедии Корнеля

Через три года появляются «Гораций» и «Цинна, или Милосердие Августа» (1640), которые ознаменовали появление жанра политической трагедии. Ее главный герой – государственный или общественный деятель,

¹ Пушкин А.С., Полн.собр.соч. М.: АН СССР, 1949. Т.Х. С.775 (пер. с франц.). Это же высказывание целиком повторено в наброске предисловия к «Борису Годунову» (1829) – см. там же: Пушкин А.С. Полн.собр.соч. М.: АН СССР, 1949. Т.VII. С.734.

который должен сделать выбор между чувством и долгом. В этих трагедиях основная морально-этическая проблема облекается в гораздо более отчетливую идеологическую форму: стоическое отречение от индивидуальных личных страстей и интересов диктуется уже не родовой честью, а более высоким гражданским долгом – благом государства. Идеальное воплощение этого гражданского стоицизма Корнель видит в истории древнего Рима, которая и легла в основу сюжетов этих трагедий. Обе пьесы написаны в строгом соответствии с правилами классицизма. Особого внимания в этой связи заслуживает «Гораций».

Тема становления сильнейшей в мировой истории державы - Рима – созвучна эпохе Ришелье, стремившегося к укреплению мощной державы французского короля. Фабула трагедии заимствована Корнелем у римского историка Тита Ливия и относится к легендарному периоду «семи царей». Однако у французского драматурга она лишена монархической окраски. Государство предстает здесь как некий отвлеченный и обобщенный принцип, как высшая сила, требующая беспрекословного подчинения и жертв. Для Корнеля государство – это, прежде всего, оплот и защита общественного блага, оно воплощает не произвол деспота-самодержца, а «разумную» волю, стоящую выше личных прихотей и страстей.

Непосредственной причиной конфликта стало политическое противостояние между Римом и его старшим соперником – городом Альбой Лонги. Исход этой борьбы должен решиться путем единоборства между тремя братьями из римского рода Горациев и тремя братьями Куриациями – гражданами Альба Лонги. Острота этого противостояния заключается в том, что семьи противников связаны двойными узами родства и дружбы: один из Горациев женат на сестре Куриациев Сабине, один из Куриациев обручен с сестрой Горациев Камиллой. В трагедии выступают именно эти два противника, оказавшиеся по причине семейных уз в центре трагического конфликта.

Такая симметричная расстановка действующих лиц позволила Корнелю контрастно оттенить разницу в поведении и переживаниях героев, оказавшихся перед одинаковым трагическим выбором: мужчины должны вступить в смертельный поединок, забыв о дружбе и родстве, либо стать изменниками и трусами. Женщины же неизбежно обречены оплакивать одного из двух дорогих людей – мужа или брата.

Характерно, что этот последний момент никак не акцентирован Корнелем. Его в этом сюжете интересует совсем не борьба между узами кровного родства и любовью, которая происходит в душе героинь. То, что в «Сиде» составляло суть психологического конфликта, в «Горациях» отступает на второй план. Более того, героиням «Горация» не предоставлена та «свобода выбора», которая определяла активную роль Химены в развитии драматического действия. От решения Сабини и Камиллы ничего не может измениться – им остается только сетовать на судьбу и предаваться отчаянию. Основное внимание драматурга сосредоточено на более общей проблеме: любовь к родине или личные привязанности.

Центральной в композиционном отношении является третья сцена второго действия, когда Гораций и Куриаций узнают о почетном выборе, павшем на их долю – решить в единоборстве судьбу своих городов. Здесь

особенно ярко выступает характерный для Корнелия прием: столкновение противоположных точек зрения, двух мировоззрений, спор, в котором каждый из противников отстаивает свою позицию.

Внешне этот прием был использован Корнелем в «Сиде». Однако в диалогах Химена и Родриго исходили из одной точки зрения, из одинаково понятого долга по отношению к семье и отцу. Следовательно, спора в собственном смысле не было.

Здесь же диалог между двумя друзьями, которым предстоит сразиться в смертельном бою, обнаруживает поистине непреодолимую пропасть, разделившую их. Гораций гордится возложенной на него миссией. Трагическое совпадение в одном лице врага и друга он воспринимает как особый знак ответственности, что еще более усиливает почетность испытания:

Сражаться за своих и выходить на бой,
Когда твой смертный враг тебе совсем чужой –
Конечно, мужество, но мужество простое;
Нетрудно для него у нас найти героя:
Ведь за отечество так сладко умереть,
Что все конец такой согласны претерпеть.
Но смерть нести врагу за честь родного края,
В сопернике своем себя же узнавая,
Когда защитником противной стороны –
Жених родной сестры, любимый брат жены,
И в бой идти, скорбя, но восставая все же
На кровь, которая была своей дорожке, –
Такая доблесть нам недаром суждена:
Немногих обретет завистников она.
И мало есть людей, которые по праву
Столь совершенную искать могли бы славу.

(Пер. Н.Я.Рыковой)

Куриаций напротив, беспрекословно подчиняясь принятому помимо его воли решению, внутренне протестует против него. Неспособный, подобно Горацию, заглушить в себе голос естественных человеческих чувств, он не может смириться с бесчеловечной жестокостью предстоящего поединка:

Я буду ей служить, как ты – своей отчизне;
Я тверд, но не могу забыть любви и жизни.
.....
Исполнить страшный долг во мне достанет сил,
Но сердцу тягостно и свет ему не мил.
.....
Мне дружбы нашей жаль, хоть радует награда.
А если большего величья Риму надо, -
То я не римлянин, а потому во мне
Все человеческое угасло не вполне.

Таким образом, трагический конфликт в «Горации» приобретает гораздо более острую и напряженную форму. Стоическое самоотречение вступает в противоречие с гуманистической этикой, отстаивающей естественные человеческие чувства. Кажется, накал трагизма достиг высшей точки. Однако Корнель развивает действие дальше: когда победитель Гораций возвращается с поля битвы, обагренный кровью Куриация, невеста погибшего и сестра Горация Камилла обрушивается с проклятием на своего брата и слепую бездушную силу – Рим, пославший его на этот бой. Монолог Камиллы, принадлежащий к числу самых знаменитых, представляет собой вершину ораторского искусства Корнеля. Оскорбленный в своих патриотических чувствах, Гораций убивает сестру.

В этой сцене Корнель снова практически отступает от требований классицистической поэтики, не допускающей кровопролития и убийства на сцене. Но для драматурга были очень важны выразительность и напряженность сценического действия, эффектная мизансцена – брат, убивающий в порыве патриотического гнева свою сестру. Поэтому он идет на своеобразный компромисс: предсмертный возглас Камиллы сопровождается ремаркой «из-за кулис», то есть за сценой совершается только сам акт убийства, запрещенный классицистическим канонам; все, что непосредственно ему предшествует и составляет драматическое напряжение всей сцены, разворачивается на глазах у зрителей.

Столетием позже Вольтер в своих трагедиях еще более широко будет пользоваться этим формальным приемом, позволяющим, не нарушая правил, повысить зрелищную сторону пьесы, сделать ее более динамичной и впечатляющей.

Интересно, что позже, разбирая эту трагедию, Корнель ставил себе в вину введение этого убийства в фабулу; по его мнению, этот эпизод нарушает единство действия, поскольку главный герой дважды подвергается смертельной опасности. Однако если абстрагироваться от формально понятого правила, то станет очевидным, что никакого нарушения здесь нет. Эта сцена, также как и следующая за ней, скорее усиливает главную идею произведения и доводит ее до логического завершения.

В заключительном акте трагедии на первый план выступает старик-отец Горация, воплощающий безграничную преданность государству. Еще в третьем акте, услышав о гибели двух своих сыновей, павших от руки Куриациев, и о мнимом бегстве с поля боя третьего (героя трагедии), отец проклинает его за трусость и произносит свое знаменитое: «Но что же должен был он сделать?» – «Умереть!».

Теперь, напоминая об этом, он выступает с красноречивым оправданием сына. В его душе нет места для скорби о преступной дочери, осмелившейся поднять голос против Рима. Да и сына он защищает, руководствуясь не родственными чувствами, а исключительно гражданственными:

Не сжалиться прошу над слабым стариком:
Я четырех детей счастливым был отцом;
Во славу родины погибли нынче трое.
Но сохрани же ей четвертого – героя,
Чтоб стены римские еще он мог стеречь.

Эта сцена окончательно утверждает торжество государственной идеи, но она же подтверждает и горькие слова Куриация о «бесчеловечности» долга, исполнение которого требует принесения в жертву всех естественных связей.

Таким образом, трагедия, как и в «Сиде», снова заканчивается благополучно для главного героя, дважды избежавшего смерти – на поле сражения и на людском суде. Но основной драматический конфликт не получает гармонического разрешения. Центральная проблема пьесы – взаимоотношения личности и государства – предстает в трагическом аспекте, и конечное торжество стоического самоотречения и утверждение гражданственной идеи не снимают этого трагизма. Тем не менее, на протяжении долгой сценической жизни «Гораций» именно это качество определило ее общественную актуальность и успех.

*Структура трагедии «Гораций»:
художественная философия*

По своей структуре «Гораций» практически не отступает от норм классицистической поэтики. Внешне действие сведено к минимуму, это связано с усилением экспозиции: часть действия, образующая предысторию, выносится за рамки трагедии, за пределами обязательных двадцати четырех часов. Таким образом, само действие начинается в момент, когда драматический конфликт уже очевиден и дальше происходит лишь его развитие. Основную фабульную линию не нарушают никакие посторонние, привходящие события. Драматический интерес сосредоточен вокруг трех главных персонажей – Горация, Камиллы и Куриация. Обращает на себя внимание и симметричная расстановка действующих лиц, соответствующая их родственным отношениям и происхождению (римляне – альбанцы). На фоне этой строгой симметрии особенно отчетливо проступает противоположность внутренних позиций героев. Прием антитезы пронизывает всю структуру пьесы, включая и построение стиха, как правило, распадающегося на два противоположных по смыслу полустишия:

...Среди жестоких бед, о сердце, уготовь
Победе ненависть, поверженным – любовь.
...Ведь были бы тебе равно невыносимы
И победитель ваш и жалкий пленник Рима.
...Не мирный день торжеств, а грозный день войны...

«Гораций» окончательно утвердил канонический тип классицистической трагедии, а следующие пьесы Корнеля - «Цинна» и «Полиевкт» закрепили его.

После «Цинны» Корнель на время отходит от театра, а, вернувшись к драматургии, все сильнее начинает тяготеть к прециозной литературе, к поэтике барокко с ее культом случайностей, запутанности и непредсказуемости судьбы. Он пишет комедию «Лжец» (1643), а затем несколько трагедий, самые известные из которых «Родогуна, царица Парфянская»

(1644), «Ираклий, император Востока» (1647), «Никомед» (1651). Этот период творчества обычно называют «второй манерой».

Принято считать, что с 50-х гг. творчество Корнеля переживает упадок. Однако писатель оставался признанным главой трагедийного жанра, пока в 1647 г. Париж не потрясла «Андромаха» Расина, как некогда потряс его «Сид».

Корнель пережил свою славу и умер в бедности. Но то, что он сделал для французского и европейского театра, трудно переоценить. Наполеон Бонапарт сказал, что, если бы Корнель был жив, он пожаловал бы ему титул князя.

В России трагедии Корнеля пользовались необыкновенным успехом; их ставили и на французском, и на русском языках. В 1822 году на петербургской сцене состоялась успешная премьера «Сиды» в переводе П.А.Катенина. А.С. Пушкин увековечил это событие в «Евгении Онегине»: «Там наш Катенин воскресил / Корнеля гений величавый».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какая философия сформировала мировоззрение Корнеля?
2. Раскройте особенности раскрытия темы любви в ранних комедиях Корнеля.
3. Охарактеризуйте особенности развития интриги в комедии «Королевская площадь».
4. Выявите, что сближает героев комедии с героями будущих трагедий Корнеля?
5. Определите особенности конфликта в трагедиях Корнеля.
6. На чем основаны сюжеты трагедий?
7. Всегда ли Корнель следует законам классицизма?
8. Чем продиктованы его отступления от законов классицизма?
9. Каковы функции «стансов» Родриго в трагедии «Сид»?
10. В чем заключается новизна трагедии «Сид»?
11. Почему трагедия «Сид» считается «неправильной» пьесой?
12. В чем особенности жанра политической трагедии в творчестве Корнеля?

II.2.2. Классицизм в творчестве Жана Расина (1639 – 1699)

Характеристика эпохи

Творчество Расина падает на эпоху формирования французской классической национальной культуры, ознаменованную появлением ряда выдающихся писателей – Мольера, Паскаля, Лафонтена, Лабрюйера. Его вступление в литературу совпадает с четко обозначенным рубежом в политической истории Франции XVII в. Укрепление централизованной королевской власти в основном было завершено кардиналом Ришелье. При Людовике XIV французский абсолютизм вступает в новую фазу, сломив кратковременное сопротивление знати и городской буржуазии (Фронда). Подавив крестьянские восстания, абсолютная монархия утверждает не-

ограниченную власть внутри страны и закрепляет свой международный престиж победой над внешним врагом – испанской монархией Габсбургов. Пиренейский мир, заключенный в 1659 г. кардиналом Мазарини, совпал с совершеннолетием короля, который сразу же после смерти министра (1661) взял в свои руки управление государством и заявил, что отныне будет обходиться без первого министра, наделенного неограниченными полномочиями.

Политика Людовика XIV заключалась в дальнейшей абсолютизации королевской власти, объявившей себя единственным и исключительным авторитетом во всех областях общественной, духовной и даже частной жизни. Пышность, репрезентативность, тщательно разработанный и обязательный этикет становятся характерными внешними признаками французской культуры второй половины XVII в. Но за блестящей внешней стороной скрываются глубоко трагические противоречия нравственного порядка, определившие содержание французской духовной жизни и литературы второй половины XVII в. Острота политических проблем, выдвинутых эпохой Ришелье, утрачивает свою актуальность, они уступают место проблемам философским и этическим.

II.2.2.1. Философские и эстетические основы творчества Расина

Если для литературы первой половины века существенную роль играла идея свободы воли и торжества разума, то в середине века ей на смену приходит более сложное понимание человеческой души, получившее свое выражение в учении янсенистов и в связанной с ним философии Паскаля («Сила человеческого разума – в осознании его слабости»). Эти идеи сыграли важную роль в формировании духовного мира Расина.

Янсенизм (голландский богослов Корнелий Янсений) представлял собой религиозное течение в рамках католической церкви. Философским стержнем янсенизма была идея предопределения, «благодати», от которой зависит, в конечном счете, спасение души. Изначальная греховность человека, слабость его природы может быть преодолена лишь при поддержке свыше, но непременным условием спасения является внутреннее осознание этой слабости и греховности, постоянное стремление к нравственной чистоте и добродетели. Таким образом, в учении янсенистов противоречиво сочетались смирение перед неисповедимым промыслом господним и пафос внутренней нравственной борьбы с грехом и пороками, направляемой анализирующей силой разума.

Кроме этих философских предпосылок творчества Расина следует иметь в виду и литературно-эстетические. К тому времени, когда Расин вошел в литературу, в ней уже в целом сложилась художественная система классицизма. Формирование классической доктрины происходило в 20 – 30-е годы. Эта строго нормативная система опиралась на принципы и методы рационалистической философии, прежде всего на универсальные «общечеловеческие» законы разума, и выдвигала в качестве основного требования ясность мысли и ее словесного выражения, гармоническую строгость построения, логическое правдоподобие.

Эстетической системе классицизма присуще тяготение к абстрактно-обобщенному типизированному воплощению человеческих страстей и характеров, перенесение интереса с внешних событий на внутренний мир человека и связанное с этим углубление психологического анализа. Рационалистические основы эстетики классицизма определили и ее объективный характер, сводивший к минимуму личный элемент в поэтическом произведении.

Расин воспринял эту сложившуюся систему не просто как свод внешних правил, – он сумел органически претворить их в своем творчестве, более того, показал их художественную правомерность.

Ранние трагедии Расина «Фиваида, или Братья-соперники» и «Александр Великий» свидетельствуют об интересе Расина к греческой мифологии. И действительно, как истинный ученик античности он будет использовать именно их в качестве сюжетов своих лучших трагедий.

II.2.2.2. Трагедии Расина

«Андромаха»

Славу и признание Расину принесла трагедия «Андромаха», знаменующая наступление его творческой зрелости. Обращение драматурга к древнегреческому мифологическому сюжету отличается масштабом нравственной проблемы. Основная драматическая ситуация почерпнута Расином из античных источников – Еврипида, Сенеки, Вергилия. Идейным ядром трагедии выступает столкновение разумного и нравственного начала в человеке со стихийной страстью, влекущей его к преступлению и гибели. Янсенистская концепция человека в форме, чрезвычайно близкой к идеям Паскаля, отчетливо выступает в расстановке четырех персонажей трагедии. Трое – Пирр, Орест и Гермiona – становятся жертвой своей страсти, которую они осознают как недолжную, противоречащую нравственному закону, но неподвластную их воле. Четвертая – Андромаха – как нравственная личность стоит вне страстей и над страстями (по цельности характера она близка корнелевскому типу), но как побежденная царица, пленница, она оказывается помимо своей воли вовлеченной в водоворот чужих страстей, играющих ее судьбой и судьбой ее сына.

Начиная с «Андромахи», драматурга в первую очередь волнует вопрос, как меняет человек страсть. Какие темные глубины души она обнажает? Может ли человек бороться с ней? Исконный конфликт, на котором выросла французская классическая трагедия, прежде всего трагедия Корнеля, – конфликт между разумом и страстью, чувством и долгом, – полностью переосмысливается в этой трагедии, в которой Расин заявляет о своем понимании этого жанра.

Свобода выбора, которой обладали герои Корнеля, иначе – свобода разумной воли принимать решение и осуществлять его хотя бы ценою жизни, не дана героям Расина: первым трем из-за их внутреннего бессилия, обреченности перед лицом собственной страсти; Андромахе из-за ее внешнего бесправия и обреченности перед чужой безжалостной и деспотической воли. Альтернатива, стоящая перед Андромахой, – изменить

памяти мужа и стать женой убийцы всей ее семьи, или принести в жертву единственного сына – не имеет разумного и нравственного решения. И когда Андромаха такое решение находит – в самоубийстве у брачного алтаря, то это не просто героический отказ от жизни во имя высокого долга (в духе корнелевских героев). Это моральный компромисс, построенный на двойном смысле ее брачного обета, – ведь супружество, которым будет куплена жизнь ее сына, фактически не совершится.

Антагонисты Андромахи Пирр и Гермiona, казалось бы, внешне свободные в решении своей и ее судьбы, связаны и поработаны страстью не меньше, чем Андромаха положением пленницы. И еще меньше волен распорядиться собой Орест. Возникает парадоксальная ситуация – все повороты в их судьбе, все развитие действия трагедии определяется тем, какое решение примет Андромаха, а она в состоянии принять лишь мнимое решение. И такую же цепочку мнимых решений представляет удивительная по напряженности событий развязка: убийство Пирра приносит Оресту вместо желанной награды – безумие, Гермione вместо удовлетворения ее оскорбленной гордости – безысходное отчаяние и добровольную гибель.

Таким образом, если герои Корнеля (пусть в итоге внутренней борьбы и колебаний) знали, на что они идут, чем и во имя чего жертвуют, то герои Расина исступленно с собой и друг с другом во имя мнимостей, обнажающих свой истинный смысл слишком поздно. И даже благополучная для главной героини развязка – спасение сына и провозглашение ее царицей Эпира – несет на себе печать мнимости: так и не став супругой Пирра, она принимает в наследство вместе с его престолом обязательство отомстить за того, кто должен был занять место Гектора.

Новизна «Андромахи» проявилась не только в этом несоответствии поступков героев и их результатов. Такое же несоответствие существует и между поступками и внешним положением героев. Сознание зрителей XVII века было воспитано на устойчивых стереотипах поведения, закрепленных этикетом и отождествляемых с универсальными законами разума. Герои «Андромахи» на каждом шагу разрушают эти стереотипы, и в этом также проявляется сила охватившей их страсти. Пирр не просто охладевает к Гермione, но ведет с ней недостойную двойную игру, рассчитанную на то, чтобы сломить сопротивление Андромахи. Гермiona, вместо того, чтобы с презрением отвергнуть Пирра, сохранив достоинство и честь, готова принять его, даже зная о его любви к троянке. Орест, вместо того, чтобы честно выполнить свою миссию посла, делает все, чтобы она не увенчалась успехом.

Какая же роль в этой трагедии отводится разуму? Прежде всего – это способность героев осознавать и анализировать свои чувства и поступки и, в конечном счете, выносить самим себе приговор. Иначе, говоря словами Паскаля, это – осознание своей слабости. Герои «Андромахи» отступают от нравственной нормы не потому, что не сознают ее, а потому, что не в силах подняться до этой нормы, поборов, обуревающие их страсти. Отчетливее всего это звучит в словах Пирра: «Препятствовать страстям напрасно, как грозе...» Подлинно художественное открытие Расина и состоит в том, что он сумел показать диалектику человеческой души, когда

могучая стихия страсти не в силах ни покориться разуму, ни полностью им пренебречь.

Трагедия «Федра»

В 1677 г. Расин создает трагедию «Федра», ставшую вершиной его мастерства. По своей нравственной проблематике «Федра» близка к «Андромахе». Исследование тайной силы страсти, янсенистские представления о греховности и слабости человека, равно как и об изначальной предначертанности его судьбы, наложились в пьесе на греческие мифы. Тема суда над собой и высшего суда, творимого божеством, проходит через всю трагедию. Мифологические образы порою тесно переплетаются с христианским учением в его янсенистском варианте. Недаром один из бывших наставников Расина назвал Федру христианкой, «которую не осенила благодать». Преступная страсть Федры к пасынку с самого начала несет на себе печать обреченности: недаром первые слова Федры в момент ее появления на сцене – о смерти. Тема смерти пронизывает всю трагедию, начиная с первой сцены – вести о мнимой гибели Тесея – и вплоть до трагической развязки. Смерть и царство мертвых входит в судьбу персонажей как составная часть их деяний, их семьи, их домашнего мира: Минос, отец Федры, судья в царстве мертвых; Тесей нисходит в Аид, чтобы помочь другу похитить жену Аидонея, владыки подземного царства.

Рационалистическое переосмысление еврипидовского сюжета касается лишь исходного момента – соперничества Артемиды и Афродиты, жертвами которого становятся Ипполит и Федра. Расин переносит центр тяжести на внутреннюю психологическую сторону трагического конфликта, но и она оказывается обусловленной сцеплением обстоятельств, лежащих за пределами человеческой воли. И слепая ярость Тесея, и запретное чувство Федры, и трагическая гибель Ипполита predeterminedены родовым проклятием. Для Расина эта роковая печать – в самой природе человека, способного чувствовать и беззащитного перед своими страстями.

С точки зрения Буало, «Федра» была идеальным воплощением основного принципа и цели трагедии – вызвать сострадание к герою «преступному поневоле», представив его вину как проявление общечеловеческой слабости. Эта же концепция лежит в основе расиновского понимания трагедии. Для Расина неприемлем тезис Корнеля, выдвигающий наряду с аристотелевским ужасом и состраданием третий эффект – восхищение величием души героя, даже если это величие проявляется в аморализме. Принцип этического оправдания героя, сформулированный еще в предисловии к «Андромахе» со ссылкой на Аристотеля, получает свое логическое завершение в «Федре». Страсть Федры и ее вина исключительны, но Расин фиксирует внимание не на этом исключительном, а на общечеловеческом – в душевных страданиях и сомнениях героини. Морально-философская идея греховности человека вообще получает свое художественное воплощение на основе классицистического принципа типизации и правдоподобия. Этим же обусловлены и те частные отступления от Еврипида, которые предпринял Расин, как всегда скрупулезно оговорив их в предисловии. Особенно плодотворным оказалось введение нового пер-

сонажа – Арикии, давшее благодарный материал для более глубокого и динамичного раскрытия душевной борьбы Федры.

Особое место среди образов Федры занимает Тесей. Царь, герой – это персонаж, который должен по законам классицистической трагедии быть в центре всего действия. Но здесь он бывший герой. Его доблестные подвиги в прошлом. Сейчас он предстает усталым и слабым; и потому он становится рабом собственного неудержимого гнева. Автор заставляет зрителя сострадать героям, но в пьесе нет образца для подражания.

Расин сделал блестящую карьеру. С 1677 г. он придворный историограф, с 1694 г. – личный секретарь короля. В 1689 г. он ненадолго вернулся к драматургии: написал пьесу «Эсфирь», предназначенную к постановке силами воспитанниц школы для благородных девиц. Эта трагедия на ветхозаветный сюжет построена совершенно иначе, чем предыдущие: в ней три, не пять актов, нарушено единство места; завершается пьеса благополучным финалом. В 1691 г. Расин создает трагедию «Гофолия», где в последний раз мощно блеснет его гений, тоже на сюжет из Ветхого Завета.

Последние годы жизни Расина отмечены печатью двойственности. С одной стороны, он признанный любимец двора, удостоенный чинов и почестей. С другой – единомышленник и заступник гонимых и преследуемых янсенистов; слава и гордость французского театра – и благочестивый автор «Краткой истории Пор-Рояля», отрекшийся от своей прежней деятельности, строго соблюдающий предписания религии. Постепенное отдаление от двора произошло как результат усиления его религиозности. Умер Расин 21 апреля 1699 г.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Выявите историко-культурный контекст творчества Расина.
2. Какие философские и религиозные взгляды оказали влияние на творчество Расина?
3. Что такое янсенизм?
4. Каково отношение Расина к основным положениям классицизма?
5. Что послужило источником (источниками) сюжетов Расина?
6. Определите, в чем основная нравственная проблема трагедий Расина.
7. Выявите основные отличия трагедий Расина и Корнеля.

II. 2.3. Мольер (Жан Батист Поклен) (1622 – 1673)

Широкие возможности классицистической поэтики были оригинально воплощены в творчестве Мольера. Его взгляд на несовершенство мира определяется преимущественно сквозь призму комического. Это и определило его творческую судьбу и эстетические принципы, позволившие ему занять место ведущего комедийного драматурга не только на французской, но и на европейской сцене в целом.

Из биографии Мольера

Мольер происходил из буржуазных слоев. Он был сыном обойщика и декоратора. Рано полюбил театр (это увлечение он унаследовал от матери и деда). Закончил знаменитый Клермонский коллеж, где обучались отпрыски самых знатных фамилий. Так, одновременно с Мольером учились три принца, а де Контти станет будущим покровителем драматурга. По окончании коллежа Мольер получил ученую степень юриста. Профессия юриста не привлекала юного правоведа, он с головой окунается в театральную жизнь и основывает «Блистательный театр». Несмотря на высокое покровительство и громкое название, труппа Мольера через три года обанкротилась. И в этом не было ничего неожиданного. В это время во Франции и особенно в Париже была мода на итальянский театр, существовало огромное количество театральных трупп, поэтому совершенно естественно, что никому неизвестный молодой Мольер со своей труппой просто не мог выдержать жесткой конкуренции. Будущий драматург принимает решение оставить Париж и проводит в провинции 12 лет. Именно там он приобретает все то, что впоследствии станет основой его новаторства и неизменного успеха: знание жизни и народного характера и, самое главное, понимание необходимости иметь собственный репертуар, что, в свою очередь, приведет его к необходимости создания собственных пьес.

В 1658 г. Мольер с труппой приглашен в Париж. Он должен выступить в Лувре перед молодым Людовиком XIV. Драматург решает дать трагедию Корнеля «Никомед». Еще до окончания представления становится очевидным, что спектакль провалился. Мольер прерывает постановку и показывает собственный фарс «Влюбленный доктор». Успех был ошеломляющий. Труппа оставлена в Париже под покровительством герцога Орлеанского и ей дано название «труппа единственного брата короля», которая отныне располагается в помещении Малого Бурбонского дворца. Это помещение Мольер делил с итальянской труппой своего бывшего учителя Фьорелли-Скарамушем. Так возник знаменитый французский театр комедии.

Все творческое наследие Мольера можно классифицировать по трем типам комедий: фарсовая, высокая, буржуазная.

II. 2.3.1. Ранний этап творчества Мольера

В ранний, ученический период творчества Мольер создает *фарсовые комедии*. И уже на этом этапе он обнаруживает оригинальный подход к созданию пьес этого традиционного и, казалось бы, устоявшегося жанра. Комедиограф соединяет народный французский фарс с итальянской комедией дель арте (комедия масок, которая создавалась методом импровизации на основе сценария. Персонажи – «маски»: слуги – Бригелла, Арлекин, Пульчинелла, Коломбина; глупый жадный купец Панталоне, фанфарон и трус Капитан, болтун Доктор, педантичный, назойливый Тарталья и др.). То есть традиционные итальянские маски соединяются с достоверными особенностями поведения, подмеченными у реальных людей, хитроумные сюжетные ситуации с деталями живого быта и сочной народной речью. Формальными признаками фарсовых комедий можно считать

наличие 3-х актов и текст, написанный прозой. Характерными примерами могут служить «Летающий доктор», «Влюбленный доктор», «Школьный учитель» и др.

Фарсы Мольера имели огромный успех, однако ему этого было недостаточно, драматург находился в постоянном поиске новых путей в создании комедии. Эти попытки особенно отчетливо ощущаются, начиная с комедий «Шалый» и «Смешные жеманницы». В них уже налицо формальные признаки «высокой комедии» – 5 актов, стихотворный текст, а также более глубокие и четкие характеры. В «Смешных жеманницах» Мольер высмеял модные тогда прециозные салоны. Неприятие Мольера вызывали изысканные претензии, за которыми скрывались лицемерное притворство, отсутствие здравого смысла, подлинного благородства души, подлинной тонкости вкуса. Заодно с салонами были осмеяны и актеры театра «Бургунский отель» с их стремлением к высокопарной декламации.

После комедии «Сганарель, или мнимый рогоносец», вышучивавшей ревнивых мужей, (один из парижских буржуа, присутствовавший на спектакле, узнал в главном герое себя и грозился подать в суд на драматурга, а М.А. Булгаков в книге «Жизнь господина Мольера» так определил положение драматурга: «...Нажив себе благодаря «Драгоценным», несколько десятков врагов среди литераторов города Парижа, Мольер после «Сганареля» поссорился и с добрыми буржуа из торговых кварталов»). Драматург создает цикл «Школ» («Школа мужей», «Школа жен» и «Критика школы жен»). Сам драматург эти комедии в цикл не объединял, это было сделано позднее исследователями его творчества.

Если первую комедию публика приняла относительно благосклонно, то иначе сложилась судьба следующей комедии – «Школа жен» (1662) Главный ее герой – пожилой буржуа Арнольф – решает взять из деревни девочку Агнессу и воспитать себе из нее идеальную супругу. Но повзрослевшая Агнесса влюбляется в Ораса, и планы Арнольфа рушатся. Совершенно, казалось бы, безобидный сюжет опять вызвал бурю возмущения. И дело не только в том, что вновь нашлись обиженные, считавшие, что именно их высмеял Мольер. Гораздо серьезнее было то, что Мольер очень остроумно и тонко подверг критике современные теории о воспитании. Так, одна из «воспитательных бесед» Арнольфа с главной героиней очень напоминает шантаж:

Я на тебе женюсь Агнесса. Жребий свой
Благословлять должна ты ежечасно:
Подумай, из какой
Извлек тебя я пропасти ужасной,
И восхитись моею добротой.

(Пер. В.С.Лихачева)

Кроме того, Арнольф заставляет Агнессу читать «Правила супружества, или обязанности замужней женщины в ее повседневном быту». Эта ситуация была воспринята как пародия на проповеди и всякие благочестивые наставления. А из-за того, что Агнесса прочла десять правил (на одиннадцатом Арнольф ее прервал), многочисленные противники пьесы

этими тремя лицами, воплощающими три вечных пути самоопределения человека в мире.

12 мая 1664 г. по случаю открытия Версальского дворца в присутствии короля были разыграны три акта «Тартюфа» – самой значительной и известной пьесы Мольера. В этой комедии священник – ханжа и лицемер Тартюф – добивается доверия богатого простака Оргона и под прикрытием цитат из Священного Писания хочет отобрать у него состояние и жену. Постановка вызвала грандиозный скандал. Королева-мать, Анна Австрийская, в знак протеста немедленно покинула Версаль, а духовенство потребовало запрещения «Тартюфа». Комедия была запрещена, но расходилась в списках во Франции и за ее пределами.

Комедия построена необычно. Два первых действия главный персонаж не появляется на сцене: о нем говорят домочадцы и родственники Оргона. Мать Оргона, госпожа Пернель, и он сам зачарованы показной святостью Тартюфа. Он «чистая душа», он «судит правильно и осуждает грех», «все греховное бичует всенародно и хочет лишь того, что небесам угодно». Она готова отказаться от своих внуков, утверждающих, что Тартюф – всего лишь «ханжа несчастный», ставший деспотом в их доме. Комичен разговор Оргона со служанкой Дориной, которая, в отличие от господ, вполне здраво судит о Тартюфе. Она рассказывает, как этот «святой человек» за обедом, «потупив кротко взгляд, две куропатки съел и съел бараний зад». Но Оргон не замечает колкостей Дорины и жалеет «бедного» Тартюфа. Искренняя вера в несуществующее благочестие Тартюфа приводит к тому, что Оргон не только теряет способность внимать разумным доводам, но и отказывается от естественных человеческих чувств:

Я стал совсем другим от этих

С ним бесед:

Отныне у меня привязанностей нет

И я уже ничем не дорожу на свете;

Пусть у меня умрут брат, мать, жена

И дети,

Я этим огорчусь вот столько, ей-же-ей!

(Пер. В.С.Лихачева)

Когда сын Оргона Дамис пытается донести до отца правду о проделках Тартюфа, Оргон выгоняет сына из дома и лишает наследства.

При первом же появлении на сцене Тартюф, увидев Дорину, демонстрирует набожность: «...Сердцем вышнюю благословим десницу» – и тут же изливает признания в отнюдь не братской любви жене Оргона Эльмире, ссылаясь при этом, естественно, на волю небес.

Для разоблачения лицемера Мольер прибегает к традиционной фарсовой сцене «муж под столом», когда Оргон своими глазами видит ухаживания Тартюфа за Эльмирой и своими ушами слышит его слова:

Есть запрещенные утехи – это да;

Но с небом человек устроится всегда.

Для разных случаев, встречающихся

В мире,

Наука есть о том, как совесть делать

Шире

И как оправдывать греховные дела
Тем, что в намеренье не заключалось зла.

(Пер. В.С.Лихачева)

Некоторые тирады в «Тартюфе» направлены против имевших огромное влияние во Франции того времени ордена иезуитов и близкого ему по духу «Общества Святых Даров», процветавшего под покровительством королевы-матери. Эти воинствующие ревнители веры утверждали, по своему толкуя Священное Писание, что «благими намерениями» можно оправдать любой самый низкий поступок.

Оргон в «Тартюфе» – персонаж трагикомический. Высшей точки драматизма ситуации достигает тогда, когда Оргон, которому грозят разорение и тюрьма, оказывается бессильным переубедить мать: она по-прежнему не желает считаться с неоспоримыми фактами.

Убедившись в низости Тартюфа, Оргон в сердцах восклицает:

Нет, больше не хочу порядочных людей:
От них я в ужасе готов бежать повсюду...

(Пер. В.С.Лихачева)

Беспредельная доверчивость легко сменяется другой крайностью. На это его шурин Клеант, высказывающий, очевидно, позицию самого Мольера, отвечает:

По среднему пути всего верней идут.
Не надо воздавать почета лицемеру,
Но неподдельную не оскорбляйте веру.

(Пер. В.С.Лихачева)

Многие критики «Тартюфа» указывали, что, поскольку зачастую очень трудно отличить внешние проявления истинной набожности от показного благочестия, пьеса больше радуется нечестивых, чем печалит лицемеров. Для Мольера же, как и для Оргона, спасение от воинствующих святош было возможно только в виде чуда, исходящего от «прозорливостью великой одаренного» монарха.

Нужно отметить, что мольеровские развязки вообще чаще всего вызывают упреки в слабой убедительности. Но объяснять их простой данью условности было бы опрометчиво. Мольеровские герои бьются, что есть мочи, чтобы переломить враждебные обстоятельства и самим решить свою судьбу. А решается она, в конце концов, помимо них, чьей-то иной волей. Можно увидеть здесь доказательство слабости, беззащитности человека перед высшими силами, бессмысленности всякого хлопотания. Но ведь оборачивается все именно в ту сторону, куда и толкала ход событий людская суэта. И получается, что за счастливой неожиданностью, чудесно вознаграждающей усилия мольеровских героев, стоит подспудная мысль о необходимости соучастия человеческой воли в работе божественной благодати, что соответствует классицистической концепции человека.

«Тартюф» – самое полное и совершенное у Мольера, а может быть, и во всей мировой комедии воплощение взгляда на театр как на «школу»,

где даются полезные и неопровержимые «уроки». Отчетливая ясность оценок (здесь целых два акта уходят на подготовку зрительского отношения к «обманщику», чтобы исключить всякую двусмыслицу, когда он появляется на сцене сам) нераздельна здесь с убеждением, что стоит указать пальцем на зло, и все встанет на место: заблуждающийся прозреет, негодяй будет наказан, честный вознагражден, а зритель последует доброму совету. Вера во всемогущество разумного убеждения поддержана в «Тартюфе» самим его построением – строгим соблюдением трех единств, мерной стройностью александрийского стиха. Не случайно в текстах, так или иначе связанных с «Тартюфом» (в предисловии к пьесе, в «Письме об «Обманщике»»), утверждается мысль о моралистическом назначении театра – в противоположность тем, кто полагал, что нравоучительная проповедь должна звучать единственно с церковной кафедры, а никак не с комедийных подмостков. Для Мольера театр не просто имеет с храмом равные права на такую проповедь, но и обеспечивает ей большую действительную силу. И это не вопреки, а благодаря развлекательности, потому что смех куда доходчивее сурового наставления, он есть самое приятное времяпрепровождение для смеющихся и самое страшное испытание для осмеиваемых. Поэтому этот образец «высокой» комедии использует и фарсовые приемы – оплеухи, «залезания» под стол и др. Что Мольеру удалось сделать из его моралистической программы – это назвать зло по имени и тем помочь его опознать. Ханжа для нас и по сей день Тартюф.

Поэтика комедии «Дон Жуан»

Следующая комедия Мольера «Дон Жуан» появилась на афише несколько месяцев спустя после запрещения «Тартюфа», в феврале 1665 г. Сюжет ее у парижан был популярен, он давал повод для живописных декораций и всяких сценических эффектов, до которых тогдашние зрители были очень падки. Пьеса возникла по велению определенных обстоятельств (отсутствие новой пьесы в репертуаре, запрет «Тартюфа», материальные затруднения, разочарования в личной жизни), но она стала одним из самых глубоких и, безусловно, самым загадочным сочинением Мольера.

«Дон Жуан» во многом противоположен «Тартюфу». Пьеса написана вольной прозой, место действия меняется от картины к картине, времени от первой сцены до развязки проходит явно больше, чем двадцать четыре часа (несмотря на реплики, заверяющие в обратном), события нанизываются в более или менее произвольном порядке, как разрозненные эпизоды. И главное – исчезает былая четкость суждений (а с ней вместе и разумный резонер, ее представляющий). Словно надломилась какая-то внутренняя ось, на которой держался весь комедийный миропорядок.

Дон Жуан, конечно, – соблазнитель. Но как «Тартюф» был пьесой не столько о лицемере, сколько о святоше, так «Дон Жуан» – пьеса не столько о соблазнителе, сколько о безбожнике; распутство Дон Жуана – лишь одно из последствий его безбожия. У предшественников Мольера Дон Жуан (Дон Хуан) был абсолютно отрицательным героем. И хотя мольеровская пьеса воспроизводит традиционный «донжуановский»

сюжет, выведенный в ней образ самого Дон Жуана заставил многих современников драматурга желать, чтобы грома небесные поразили не столько главного героя, сколько его создателя. Дело в том, что безбожному образу мыслей героя, безнравственной логике его поведения никто не противопоставит, в пьесе ничто его не опровергает. Нельзя всерьез считать «положительным противовесом» Дон Жуану – Сганареля (его играл сам Мольер), который пытается спорить с господином и осуждает его за богохульство и безнравственность, но при этом труслив, малодушен и выглядит комично.

Герой Мольера стремится исключительно к новым наслаждениям, несмотря на элегантную порочность натуры (а может быть, и благодаря ей), не может не вызвать симпатию. Он храбр, умен, весел, остроумен в своем скептицизме, не боится ни неба, ни ада. Ему не чуждо и великодушие: встретив в лесу нищего, предлагает ему побогохульствовать за деньги, а когда тот наотрез отказывается, отдает их ему просто так, «из человеколюбия». В Дон Жуане современники Мольера узнавали определенный общественный тип – светского либертина («свободомыслящий»). Эти молодые дворяне культивировали искусство наслаждения, приписывая себе утонченность, выделяющую их из толпы глупцов и плебеев. Они превозносили критический дух науки, отвергая мораль и религию как некие условности, необходимые для управления народом. «Я верю в то, Сганарель, – говорит Дон Жуан в пьесе, – что дважды два – четыре, а дважды четыре – восемь».

Трагедия мольеровского Дон Жуана в том, что он не способен постичь что-то очень важное. Не может понять горе своего отца, признающего: «Неудержимо страстно желал я иметь сына... и этот сын является не отрадой и утехой моей жизни, а ее горем и мукой». Не может понять ни покинутую им Эльвиру, предрекающую ему грядущее возмездие, ни ее брата Дона Карлоса, ни даже призрака, являющегося к нему с последним предупреждением. Для того, чтобы понять, Дон Жуан должен научиться верить во что-то гораздо более значимое, чем «дважды два – четыре». А этого он и не может, что в конечном итоге и ведет его к гибели.

«Мизантроп» как образец высокой комедии

Последняя пьеса мольеровской трилогии, «Мизантроп» (1666), – самая «высокая» комедия Мольера, строже всех соблюдающая законы классицистического искусства, тщательнее прочих очищенная от фарсовых примесей. Здесь мало броских эффектов и мелких бытовых подробностей: все подчинено ходу размышления о вещах очень важных, из тех вечных вопросов, на которые нет окончательных, все раз и навсегда решающих ответов. Если «Тартюфа» «Мизантроп» продолжает и превосходит упорядоченностью строя, аскетической сосредоточенностью действия, то с «Дон Жуаном» его роднит неоднозначность, открытость мысли. Такое необычное соединение рождает в «Мизантропе» и особый вид комизма: это не здоровое веселье «Тартюфа» и не жестокий юмор «Дон Жуана», это сдержанная и грустная улыбка, «смех в душе», по выражению современника.

Примечательно, что одно время Мольер подумывал о названии «Влюбленный меланхолик». Слово «меланхолик» в XVII в. было гораздо более прочно, чем сейчас, привязано к своему медицинскому значению и отсылало к теории, согласно которой темперамент человека определяется одной из четырех жидкостей – «гуморов», преобладающей в его теле. Меланхоликом управляет «черная желчь», придавая ему раздражительность, угрюмость, склонность к беспричинному унынию. Как литературный и театральный персонаж Меланхолик к середине XVII в. имел уже долгую историю. Изобразить его влюбленным, да еще в легкомысленную кокетку, – счастливая мысль для комедиографа. Но Мольер в конце концов вынес в заглавие другое слово (мизантроп, то есть тот, кто ненавидит людей и избегает их, – лицо, литературе хорошо известное еще с античности, выведенное на сцену Шекспиром в «Тимоне Афинском»), уводящее от психофизических особенностей личности к более общему, всечеловеческому смыслу.

Святоша Тартюф руководствовался девизом: «Цель (слава Неба) оправдывает средства (неблаговидные людские поступки)». Безбожник Дон Жуан, отринув небесную «цель», вообще перестал заботиться о нравственном обосновании земных средств-поступков. Моралист Альцест отстаивает добродетель самодостаточную и непреклонную, не имеющую иной опоры, кроме самой себя. Альцест при встрече с людскими пороками и недостатками, осмеянными в других комедиях Мольера, не в состоянии удержаться от бесконечных упреков в адрес окружающих. Естественно, его воспринимают в лучшем случае как ворчливого грубияна, не умеющего держать себя в обществе. Альцест обречен на одиночество. Даже когда, ценя его неподкупную честность, «мизантропу» предлагают службу при дворе, он отказывается.

Часто нападки Альцеста на людей неуместны, и в своей чрезмерной требовательности он выглядит комично. Его возлюбленная Селимена бросает ему в общем-то справедливый упрек:

... Вы новую изобрели методу –
Сердиться и кричать любви своей в угоду.
Упреки, ссоры, брань – вот пылкий ваш экстаз.
Подобную любовь я вижу в первый раз.

Или:

Итак, по-вашему, когда мы влюблены,
Навек отречься мы от нежности должны
И полагать любви почетным назначеньем
Бранить ее предмет с похвальным увлеченьем?

(Пер. Т.Л.Щепкиной-Куперник)

По ходу действия отношения Альцеста с Селименой рушатся и он покидает сцену со словами:

Все пожелания примите от меня
И будьте счастливы, любовь свою храня.

А я, измученный, поруганный жестоко,
Уйду от пропасти царящего порока
И буду уголок искать вдали от всех,
Где мог бы человек быть честным без помех!

(Пер. Т.Л.Щепкиной-Куперник)

Через полтора столетия нечто подобное произнесет Чацкий в финале «Горе от ума» Грибоедова – пьесы, являющейся во многом русским вариантом «Мизантропа».

В мольеровской комедии поставлены глубокие моральные и философские вопросы. В ней изображена добродетель, отказывающаяся в своем максимализме от здравого смысла, что в итоге ведет, фактически, к исчезновению самой добродетели.

«Тартюф» был высшей точкой на пути Мольера-«учителя». Пересмотрев в «Дон Жуане» внешние основания морали, он в «Мизантропе» подвергает сомнению место самого моралиста среди людей, действенность его проповеди и его право на учительство.

II.2.3.3. «Буржуазные комедии»

Трилогия «Тартюф», «Дон Жуан» и «Мизантроп» – высшее достижение Мольера, но одновременно и граница перелома в его представлениях о человеке, искусстве, самом себе. Мольеровское восприятие мира и своей роли в нем после этого триптиха не то, что в корне меняется, но меньше побуждает к бодрому и уверенному наставительству. Мольер все больше занят зрелищной, чисто театральной стороной дела – он не столько ищет новых тем, характеров, ситуаций, сколько разрабатывает другие повороты, непривычные интонации, неожиданные средства в передаче и воплощении уже найденного однажды. Этим и примечателен «третий круг» мольеровских комедий, которые впоследствии были названы «буржуазными».

Мольеровские комедии этих лет словно выдают смутную потребность подвести какие-то итоги, высказать подготовленное всем опытом заветное слово. Многие дорогие Мольеру мысли и излюбленные персонажи словно повернуты теперь другой, изнаночной стороной. Театр Мольера, подобно шекспировскому, как бы воспроизводит духовный путь, так или иначе преламываемый всяким человеком, большинством людей: от радостных надежд и кипения сил в юности – через горечь прозрений, сердечную боль, разлад с собой и с миром – к мудрой просветленности.

Особое место среди буржуазных комедий занимают две пьесы – «Мещанин во дворянстве» и «Мнимый больной». Они словно составляют эпилог мольеровского театра, вбирают в себя все, что было им накоплено, и сплавляют социальную сатиру, уморительный фарс, исследование душевных тайн, пышную зрелищность, фантазию, верность приметам быта в некое новое единство, другую цельность, создавая и впечатление невиданное – упоительно-праздничное. Обе эти пьесы – комедии-балеты. Балеты Мольер писал чуть не с первых своих шагов в Париже. Но в ранних мольеровских пьесах балетные интермедии соединены с ходом действия

поверхностно, механически. А в «Мещанине во дворянстве» и «Мнимом больном» балетные и музыкальные номера, феерические ритуалы «посвящения», «театр в театре» – не декоративные вставки, а средства создания иного рода комического зрелища. Прибегая к помощи музыки и танца, более условных искусств, Мольер дает им равные со словом права и немалую содержательную нагрузку. «Быт» теперь перетекает в «игру», сливается с ней, вымысел вмещивается в явь и преобразует ее.

И здесь все те же постоянные мольеровские лица – буржуа, мечтающий о дворянстве, дворянин, унижающийся до прихлебательства, влюбленные, разлучаемые родительским самодурством и др. Только на эту уже знакомую картину падает непривычный свет. Нет прежней крепкой веры в возможность наставить заблуждающегося на путь истины. Но нет и недавней едкой горечи, беспощадного стирания позолоты со всех пилюль. Слуги, часто движущие действие у Мольера, и в последних его пьесах находят выход из тупика; и, как всегда, важен сам способ, которым они это делают. Ковъель из «Мещанина...» и Туанета из «Мнимого больного» в близком родстве с Дориной. Однако в «Тартюфе» решением задачи было извлечь подлинную суть вещей из-под нагромождения лживых слов. В «Мещанине» и «Больном» «вещи» и «слова» противостоят не как правда и ложь, а как действительность и воображение, они не исключают друг друга. Из господина Журдена не выбьешь его тщеславной дури, Аргана не отучишь от мнительности и страсти лечиться. Но если снизойти к их слабостям, то, произведя фантастическим, карнавальным обрядом одного в мамамуши, другого в доктора, можно рассеять снедающее их тревожное беспокойство, спасти окружающих от пагубных последствий их безумия, обратить в легкую шутку то, что грозило взорваться непоправимым несчастьем.

И тут приоткрывается сокровенный смысл всегдашней прикованности мольеровского взгляда к врачеванию. Тому, разумеется, есть достаточно и очевидных причин. Сами по себе телесные немощи очень благодарная тема для комедии! Уже одно слово «клизтир» вызывает смех. Другой пласт – мольеровская ненависть ко всякому глубокомысленному вздору, ко всяким поддельным «плодам просвещения». Наконец, человеку, которого грызет тяжелый недуг, естественно проявлять особый интерес к болезням, лекарствам и докторам. Но в «Мнимом больном» явственнее проступает и другое, более глубокое и символическое значение мольеровской замороженности медициной. Здесь как бы материализуется мысль-образ, мелькнувший уже в «Любви-целительнице»: истинный врачеватель – искусство, «вносящее гармонию в расстроенные души». В театре не только учат уму-разуму, здесь унимают боль, ободряют, вливают силы жить.

Мольер готов был это делать даже ценою собственной жизни. 17 февраля 1673 г. «Мнимый больной» шел в Пале-Рояле четвертый раз. Мольер с утра чувствовал себя хуже обычного. Близкие упрашивали его отменить спектакль. Но он все-таки вышел на сцену, играл Аргана, потешая публику его мнимыми хворями, сражаясь со своей настоящей смертью. Во время церемонии посвящения в доктора его охватили конвульсии, но представление было доведено до конца. Друзья-актеры отнесли его домой, где он скончался ночью, так и не получив помощи от докторов, отказавшихся к нему прийти. Лишь благодаря вмешательству короля коме-

диографа погребли по церковному обряду. В документах указали, что похоронен Жан Батист Поклен, обойщик и королевский камердинер.

А в начале девятнадцатого столетия во Французской академии был установлен бюст Мольера с надписью: «Для славы его ничего не нужно, но для нашей славы он нужен».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каков был путь Мольера в драматургию?
2. Выделите типы комедий Мольера.
3. Каковы общие формально-содержательные признаки ранних комедий Мольера?
4. Каковы отличительные признаки «высокой комедии» как жанра?
5. В какой комедии Мольера впервые появляются признаки «высокой комедии»?
6. В чем заключалось своеобразие взгляда Мольера на жанр комедии?
7. Какова основная проблематика «высокой комедии»?
8. Выделите основные положения концепции театра в зрелый период творчества Мольера.
9. В чем ключевые особенности «буржуазных комедий» Мольера?
10. В чем своеобразие мольеровской концепции театра в поздний период творчества писателя?

II. 2.4. Классицизм и проза.

Роман Мари Мадлен де Лафайет «Принцесса Клевская»

Несмотря на особое отношение классицизма к прозе¹, влияние его поэтики прослеживается и во французском романе. Особенно очевидно это влияние в романе Мари Мадлен де Лафайет (1634 – 1693) «Принцесса Клевская», повествующем о грустной и трагической любви.

Однажды, когда ей было 19 лет, Мари Мадлен заявила: «Я убеждена, что любовь – вещь обременительная, и радуюсь, поскольку я и мои друзья от нее избавлены». А четверть века спустя она напишет очень необычное для своей эпохи произведение. Эта книга о любви поразила не только современников. На нее вплоть до XX века оглядывались все писатели, которые пытались в своих произведениях воссоздать стихию страсти.

Мари Мадлен де Лафайет (в девичестве де ла Вернь) происходила из очень знатной семьи, близкой ко двору. Ее отец был наставником племянника самого кардинала Ришелье, мать – дочерью медика, обслуживавшего королевскую семью. В 16-летнем возрасте, после кончины отца, юная Мари Мадлен получила место фрейлины королевы Анны Австрийской. Политические интриги при дворе вынудили ее на некоторое время поселиться в монастыре Шайо. Там произошло ее знакомство с Луизой Анжеликой де Лафайет, бывшей фавориткой Людовика XIII. Благодаря этой

¹ Недоверчивое отношение классицистов к этому роду литературы своими корнями уходит в античность, которая дала теоретическое обоснование драме и поэзии, фактически оставив в стороне прозу (Аристотель выработал основы теории драмы, Гораций – поэзии).

встрече Мари Мадлен вышла замуж за брата Луизы Анжелики, который недавно овдовел. Верная своим принципам будущая мадам де Лафайет вступила в брак больше по расчету, чем по любви. Она поселилась в Париже, где открыла литературный салон.

Современники отмечали в писательнице отсутствие женского кокетства, достоинство и пронизательный ум. Когда мадам де Лафайет появилась в парижских литературных кругах, она привлекла к себе внимание не только тонким умом, но и способностью проникать в глубины изящной словесности. Немало этому способствовала ее дружба с замечательным философом и писателем герцогом Франсуа де Ларошфуко, автором знаменитой книги «Максимы». Многие современники даже считали, что нашумевший роман «Принцесса Клевская» написан в соавторстве с Ларошфуко. Подобные слухи стали возможны благодаря тому, что ни одного произведения писательница не выпустила в свет под собственным именем.

Характерно то, что писатели той эпохи, как правило, изображали нравы современного им общества, обращаясь к античности. Мадам де Лафайет критически отнеслась к этой традиции. Она считала, что изображая римских героев и полководцев, нельзя верно отобразить вкусы и нравы своих современников. Новелла «Княгиня де Монпансье» и «Графиня де Танд», а также роман «Принцесса Клевская» посвящены событиям, происходящим в XVI веке, который не был значительно отдален от эпохи писательницы. Однако «Принцесса Клевская» отличается от большинства тогдашних романов не только этим.

Поэтика романа «Принцесса Клевская»

Сюжетную основу романа составляет классический треугольник «муж – жена – любовник», при этом де Лафайет отказывается от традиционно-стандартного изображения самих персонажей. Отношения между главными героями произведения выстроены не как привычный с литературы Возрождения союз между мужем-сумасбродом и презирающей его хитрой красавицей женой. Напротив, чету принцев связывают узы взаимной преданности и уважения, хотя страстной любви принцесса к мужу не испытывает, даря это чувство герцогу Немурскому. Этот образ также далек от привычного стандартного типа легкомысленного и бессердечного ловеласа.

Сюжет до предела упрощен, что вполне соответствует требованиям классицизма. Все внимание автора сосредоточено на одном – душевных переживаниях героини. В основе *конфликта* также лежит ключевая нравственная проблема классицизма. Героиня переживает борьбу чувства долга, подкрепленного благородным поведением мужа, с почти непреодолимой страстью. Принцесса поступает вопреки законам жанра любовного романа: желая оставаться безупречной до конца, она признается мужу в своих чувствах к другому. Тот, в свою очередь, относится к признанию жены с пониманием и сочувствием. Более того, он полон решимости защитить жену, несмотря на душевную боль, которая в конечном итоге сводит его в могилу. В соответствии с традиционным развитием подобного сюжета влюбленные должны соединиться, поскольку препятствия устранились сами собой. Однако героиня мадам де Лафайет считает и себя, и своего возлюбленного

виновными в смерти принца. Кроме того, и это, пожалуй, самое важное, она вдруг осознает, что не может доверить свою дальнейшую жизнь такому своему равному и страстному чувству, которое вспыхнуло между ними. Принцесса Клевская сомневается в его постоянстве. Поэтому она принимает решение остаться одной, и его уже ничто не может поколебать.

Подобный финал предreshен самой эпохой – эпохой преклонения перед разумом. Мадам де Лафайет непосредственно на себе ощутила, как новое рационалистическое мировоззрение завоевывает самые просвещенные умы. Именно поэтому она в этой печальной истории принцессы Клевской словно находит еще одно подтверждение той позиции, которую она высказала еще в юности. Человеческое стремление к счастью бесплодно. У человека есть единственный выбор: он может кинуться в водоворот страстей и погибнуть в нем, либо отказаться от них и прийти к умиротворению в душе, несмотря на страдания.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы истоки сложных взаимоотношений классицизма и прозы?
2. Определите место романа «Принцесса Клевская» во французской литературе данного периода.
3. В чем заключается здесь новизна интерпретации традиционного сюжета?
4. Какова связь основной идеи романа с философскими предпочтениями эпохи?

II. 3. АНГЛИЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

Английская литература XVII в. явилась результатом отражения очень сложной и противоречивой действительности. Художественное осмысление исторических реалий сформировалось под воздействием неоднозначных социально-политических процессов, осложнявшихся острой религиозной борьбой, столкновением философских учений (Ф.Бэкон, Гоббс) и эстетических традиций. В силу этого развитие английской литературы не было обусловлено доминированием какой-то одной культурной константы. Это, в свою очередь, привело к тому, что два ведущих направления европейской литературы XVII в. – барокко и классицизм – развивались в очень тесном взаимодействии не только в пределах этой национальной литературы, но и пределах творчества одного писателя и даже одного произведения.

II. 3.1. Творчество Джона Мильтона (1608 – 1674)

Место и значение Мильтона не только в английской, но и в мировой литературе во многом обусловлены драматизмом эпохи и ее художественным воплощением. Творчество Мильтона очень тесно сопряжено с его общественно-политической деятельностью. На протяжении 20 лет этот поэт отдавал все свои силы и талант служению общественному долгу, что нашло отражение в тематике и жанровых предпочтениях этого периода. Кроме того, на формирование эстетических принципов Мильтона оказало сильнейшее влияние пуританство.

Главный этап его творчества совпадает с последним периодом его жизни, когда он, одинокий, слепой и гонимый, создает самые значительные произведения, благодаря которым его имя вошло в сокровищницу мировой литературы. Это поэмы «Потерянный рай» (1667), «Возвращенный рай» (1671) и трагедия «Самсон-борец» (1671). Особое место в этом ряду занимает «Потерянный рай», в основе которого лежит ветхозаветная легенда о грехопадении. Поэма является не просто итогом раздумий автора о религии и философии, о судьбах родины и человечества, о путях его политического и духовного совершенствования. В ней наиболее полно воплотились эстетические принципы этого выдающегося английского поэта, сумевшего продемонстрировать величайшие возможности не только классицизма, но и барокко. Это двойственное влияние ощутимо на всех уровнях этого произведения: сюжетно-композиционном, образном, а также в использовании характерных художественных средств и языка. В качестве наиболее яркого примера, можно обратиться к анализу двух ведущих образов поэмы – Сатане и Адаму.

Нетрудно заметить, что, создавая свою поэму, Мильтон наделяет ее героев сознанием современных ему людей. То есть библейские, мифологические образы несут на себе отпечаток вполне определенной исторической эпохи. Подобный подход служит средством раскрытия универсальных закономерностей человеческого бытия.

Так, вольно или невольно, но, обратившись к мифу о грехопадении Адама и Евы, Мильтон пытается соотнести современную ему историческую ситуацию с незыблемыми истинами христианской религии, ответить на вопрос о смысле истории и о месте в ней человека. Библейская легенда, актуальная современность и выраженная в христианской доктрине вечность оказались тесно переплетены между собой: мифологический персонаж, современный, «исторический» человек и универсальная человеческая природа слились в поэме Мильтона, образовав причудливый художественный синтез. Основными составляющими стали ведущие стилистические системы века – барокко и классицизм. Современная критическая литература давно признала смешанную стилистическую природу «Потерянного Рая»¹. Основываясь на этом положении, проанализируем два центральных персонажа поэмы, сравнив их с точки зрения мировосприятия, их собственного осознания своего положения.

Так, согласно барочной концепции мира, его хаотичная сущность не подвластна сознанию малого и ограниченного существа, каковым, собственно, и является человек. Но у Мильтона носителем барочного сознания становится не человек, а Сатана – некогда высшее существо, претендующее на положение чуть ли не равное с богом. И именно ему отдана главная черта барочного персонажа – неспособность определить свое место в мире, что ведет к трагическим ошибкам и заблуждениям.

В произведении Мильтона эта модель сознания воплощена настолько органично, что в ее власти оказывается существо, наиболее рациональное из всех божьих творений. Некогда старший из архангелов, Люцифер, кажется, должен бы понимать всю бесперспективность попытки восстания

¹ См.: Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай». Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. 129 с.

против всемогущего и всеведущего Бога. Однако он ведет себя, словно пребывая в каком-то ином, созданном им мире, где он может тягаться с Богом на равных – об этом свидетельствуют, например, гордые речи Сатаны из 1-й и 2-й книг поэмы. Трагическая ирония положения этого персонажа заключается в его неведении: полагая, будто он борется со своим создателем, Сатана, на самом деле, подобен марионетке, играющей навязанную ему свыше роль.

При этом настроения и чувства Сатаны отличает характерное непостоянство, которое выражается, в частности, в обычном для барочного героя несовпадении с самим собой. Сатана — единственный из персонажей «Потерянного Рая», о ком ничего нельзя сказать с определенностью¹. Все три его основные роли — Люцифера, старшего из архангелов, Князя Тьмы, старшего над бесами, и Змия, соблазняющего первых людей, — не исчерпывают его существа и не вытекают одна из другой. В этом — обычная для барокко игра масками и видимостями, отражающая динамику бытия. Недаром в поэме Мильтона Сатана характеризуется как величайший притворщик.

Иные эстетические принципы легли в основу создания образа Адама. В соответствии с поэтикой классицизма художественное воссоздание мира обусловлено рациональным началом. Человек должен ясно осознавать, в чем именно заключается его долг по отношению к высшему началу, управляющему Вселенной. В этом смысле образ первого человека в поэме Мильтона, несомненно, соответствует принципам классицизма.

Так, Адаму, в отличие от Сатаны, совершенно чуждо своеволие, истекающее из непонимания истинной природы отношений между творцом и тварью. Адам тоже падет, но падет как герой литературы классицизма, который до последней минуты будет отдавать себе ясный отчет в том, что он делает. Наиболее ярко это отражено в знаменитом монологе Адама из 9-й книги «Потерянного Рая», который он произносит в тот момент, когда, увидев павшую Еву и сразу поняв, что произошло, принимает роковое для себя решение: *«И я погиб с тобою заодно. / Да, я решил с тобою умереть!»*. Этот монолог свидетельствует о том, что Адам, как истинный классицистический герой, рационализирует буквально все движения и побуждения своего существа. Испытывая чувства глубокой привязанности к Еве, Адам сам выносит себе приговор, прекрасно осознавая при этом всю пагубность своего поступка и отдавая себе полный отчет в происходящем.

Адам постоянно сосредоточен на своем долге, он ни на минуту не забывает, кому он обязан своим блаженством. Милтон подчеркивает, насколько этот герой ценит свой внутренний и внешний облик. Поэтому именно его утрата, наряду с утратой божьего благоволения, служит для Адама самым веским доказательством непоправимой греховности его проступка. Но парадокс заключается в том, что в своем стремлении к абсолютной цельности, к отчужденности от мира за пределами рая, в постоянном совпадении с самим собой и кроется причина страданий Адама.

¹ См.: Carey J. Milton's Satan // The Cambridge Companion to Milton. Cambridge, 1996. P.131-145.

Обостренное самосознание классицистического персонажа практически лишает Адама органичной связи с мирозданием.

Трагизм положения Адама, подобно трагизму положения других героев литературы классицизма, например расиновской Федры, заключается в том, что, постоянно осознавая, каким он должен быть, Адам не может выполнить свой долг. Это — трагическая коллизия ясного сознания и одинокой, противопоставленной миру воли¹.

В своей поэме Мильтон пытается осмыслить не только сущность природы человека как такового. В этом смысле он придерживается традиционных христианских представлений. Главным предметом его раздумий становится современный ему человек, тот, который вершит историю, участником которой был сам поэт. Поэтому в произведении наибольший интерес представляет художественная интерпретация этого «исторического человека».

Для более полнокровного воплощения психологии такого человека, Мильтон прибегает к использованию возможностей не одной, а сразу двух художественных систем. И это свидетельствует как о стремлении поэта воссоздать всю глубину духовных исканий человека своего времени, так и об универсальных возможностях избранного им жанра героической поэмы.

Кроме того, это стремление к стилистическому универсализму делает актуальным не только очевидные различия между барокко и классицизмом, но и их глубинное сходство. Образы Адама и Сатаны из «Потерянного Рая» хоть и противостоят друг другу и сюжетно, и с философско-религиозной точки зрения как непримиримые противники, но в чем-то они определенно похожи. Главным образом их объединяет не средневековая автономность существования: оба пребывают не в традиционном мифопоэтическом мире, скрепленном Великой цепью бытия, а в рамках новой механистически-атомарной картины мира, в котором каждое из населяющих его существ ощущает себя частицей, затерянной в безграничных пространствах Вселенной.

Как результат, они оба, Адам и Сатана, пошли наперекор божьей воле, оба сделали это, исходя из собственного внутреннего опыта, и для обоих это несовпадение индивидуальной воли и общеобязательного нравственного закона обернулось трагедией. Литература XVII в., приоткрывая человеку тайну его частного, индивидуального бытия, зачастую заставляет его преодолевать в себе эту индивидуальность. Проблема свободы воли решается здесь в пределах жесткой перспективы: человек может либо остаться верным себе, пасть и страдать, либо распротиться с собственной волей и подчиниться надличному закону, то есть, по сути, перестать быть самим собой.

Барокко и классицизм по-разному выявляют этот трагизм человеческого существования: барокко ведет героя путем проб и ошибок, принуждая к смирению через испытания адом в собственной мятежной душе, то-

¹ См.: Иванов Д.А. «Новый человек» в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы международной конференции. СПб, 2001. Вып.17. С.39-45.

гда как классицизм с самого начала ставит человека перед ясным осознанием необходимости отказа от своего «я».

С нравственной точки зрения барокко и классицизм в равной мере отрицают индивидуальное своеволие, но тот факт, что атомарное, индивидуальное «я», пусть в негативном смысле, но все же становится доступным восприятию и пониманию автора XVII в., говорит о том, что в своей поэме Мильтон рисует новую историческую реальность — человека XVII столетия, человека Нового времени, по сути — нового человека, не известного ранее западноевропейской культуре.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Каковы особенности исторического развития Англии данного периода?
2. В чем заключались особенности английской Реформации?
3. Кто такие пуритане?
4. Каковы основные этапы творчества Мильтона?
5. В чем проявляется связь Мильтона с поэтикой Ренессанса на раннем этапе творчества?
6. Каковы религиозно-философские основы поэмы Мильтона «Потерянный рай»?
7. Как в поэме «Потерянный рай» проявляется поэтика классицизма?

II. 4. НЕОКЛАССИЦИЗМ

Литературные направления предшествующего века трансформируются и обновляются в XVIII столетии. При этом они не разрушаются и не исчезают вовсе. Это касается и специфики классицизма XVIII в. Современное литературоведение все чаще обозначает его как неоклассицизм в соответствии с принятой на Западе терминологии. Оценка этого направления, к сожалению, чаще всего связана с традиционной «рационалистичностью» классицизма. Поэтому за неоклассицизмом обычно не признают больших художественных достижений, акцентируя лишь идейное новаторство. Однако теория классицизма и в эту эпоху активно развивается, привлекая внимание выдающихся художников этого времени. Так, в ней достаточно очевидно расставляются новые акценты, в первую очередь связанные с тем, что античная классика перестает считаться единственным эталоном совершенного искусства. В теоретическом сознании неоклассицистов с античностью начинают соперничать не только французские писатели XVII века, но и собственные национальные образцы, а также писатели-классики других литератур. Неслучайно, именно в XVIII веке формируется представление о национальной литературной классике¹. И даже провозглашенный Лессингом отказ от принципа подражания французским

¹ Ср.: «В конфликтах оппозиционных литературных группировок (баталии «старых» и «новых» авторов во Франции, «старых» и «новых» книг в Англии) предикат классического как совершенного утрачивает семантику «древнего». Он означает теперь образцовость в своем роде и переносится на новейших авторов...» (Гудков Л., Страда В. Литература и общество. Введение в социологию литературы. М.: Русина, 1998. С.36-37).

классицистам вряд ли можно трактовать как опровержение поэтики классицизма. Хотя, несомненно, его эстетическая теория и особенно драматургическая практика не укладываются полностью в классицистические рамки. Классицизм, родившийся под знаком «бунта против традиции» (Шацкий), возводит в закон следование не авторитетному устоявшемуся в веках эстетическому канону, а постигнутым разумом «вечным» категориям «истинного»¹, «правильного искусства. При этом может очень по-разному решать, в каких именно произведениях эта «правильность» соблюдена. Так, например, в этом смысле интересны оценка и восприятие творчества Шекспира. Тот же Лессинг, а в Англии С.Джонсон считали Шекспира драматургом, наиболее соответствующего аристотелевским требованиям и близкого античным образцам.

Сохраняя наиболее важные принципы классицистической поэтики предшествующего столетия, неоклассицизм эпохи Просвещения развивается как эстетика вкуса.

II.5. ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИЙ КЛАССИЦИЗМ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ И ТЕНДЕНЦИИ

Подводя определенные итоги, необходимо отметить, что западноевропейский классицизм является следствием предшествующего развития эстетической мысли. Принципиальным условием его возникновения стало последовательное теоретическое осмысление искусства как такового. По своей сути классицизм является первым художественным направлением в истории западноевропейской литературы, которое осознанно позиционирует себя как «правильное» искусство.

Формирование основных эстетических принципов классицизма проходит несколько этапов. Истоки его находятся в античности, когда искусство подчинено по сути коллективной идеологии, и «я» личности вступает в конфликт с определенным порядком вещей. Подобное противостояние или противоречие воспринимается как закономерность, характеризующая установленный миропорядок. Поэтому эта закономерность естественным образом проецируется и на искусство и воспринимается как *норма*.

Искусство Ренессанса пытается возродить античный *идеал* человека, обогатив его христианскими ценностями и добродетелями. При всех очевидных мировоззренческих различиях, характеризующих эти эпохи, тем не менее очевидна и явная преемственность в интерпретации взаимоотношений человека и природы, а также в стремлении выработать определенный идеал. *Идеал* по природе своей подразумевает конечность, завершенность, поэтому противоречия, заложенные в человеческую сущность, а также являющиеся залогом любого развития, предполагают, в конце концов, *преодоление*.

¹ Искусствоведы обращают внимание на то, что, по крайней мере, в художественной среде те, кого мы сегодня именуем «классицистами», назвали себя сторонниками «истинного» стиля. См.: Бернштейн Б.М. К вопросу о терминологии // Советское искусствознание. 1987. № 22. С.385.

Новое время, начиная с XVII в., ищет конкретные пути и способы этого *преодоления*. Исходным моментом формирования классицистической эстетики на этом этапе является философия рационализма¹. Именно она позволила рассматривать человека как существо, в первую очередь, разумное. Разум становится не только философской категорией, из этической области² эта категория перемещается в сферу эстетическую и становится краеугольным камнем, формирующим возникшие художественные системы барокко и классицизма.

Что касается основных тенденций, то они проявились в разработке следующих проблем:

- традиции и новаторства; научная постановка вопроса была реализована в ходе спора «древних и новых»;

- выработки концепции личности, которая в конечном итоге была сведена к двум типам: «героическая личность», восходящая к христианизированным античным учениям³, и «благовоспитанный человек», опирающийся на философские и религиозные течения XVII века;

- выработки системы жанров, подчиненной жесткой фиксации признаков и законов, с одной стороны, и допускающей творческое развитие – с другой⁴;

- интерпретации основного классицистического конфликта, вытекающая из конкретных особенностей исторического развития и философско-мировоззренческих установок автора⁵;

- вопросов творческой свободы автора⁶.

Характерным является то, что проблемы, поставленные эстетикой классицизма, на долгое время определяют дальнейшее развитие европейской литературы.

II.6. ГЛОССАРИЙ

1. **Картина мира** – под «картиной мира» подразумевается целостный образ мира, имеющий исторически обусловленный характер; формируется в обществе в рамках исходных мировоззренческих установок.

2. **Стансы** – форма лирической поэзии; обычно в стансы облекали раздумья философского или любовного содержания; каждая строфа стансов «замкнута» в смысловом отношении.

3. **Фронда** – политическая оппозиция во Франции XVII в., состоящая в основном из аристократической знати и городской буржуазии.

¹ В отличие от двух предшествующих этапов, когда эстетические взгляды были, как правило, продолжением религиозных воззрений.

² Этика – учение о морали как одной из форм общественного сознания; или самостоятельный раздел философии.

³ В данном случае имеется в виду стоицизм и эпикурейство.

² Например, «высокая комедия» Мольера.

³ Например, различия в разработке трагедийного конфликта в творчестве Корнеля и Расина.

⁶ Например, жанровое своеобразие «Сиды» Корнеля или соотношение барокко и классицизма в поэме Мильтона «Потерянный рай».

4. **Этикет** – зд.: тщательно разработанный регламент в общественной жизни Франции XVII в.

5. **Янсенизм** – религиозное течение в рамках католической церкви.

6. **Комедия дель арте** – итальянская комедия масок с постоянными персонажами, в основе которой лежит импровизация на основе сценария.

7. **Либертин** – общественный тип, получивший распространение преимущественно в аристократической среде; отвергаются мораль и религия как некие условности, необходимые для управления народом.

8. **Гумор** – медицинский термин XVII в., означающий одну из четырех жидкостей, определяющих темперамент человека.

9. **Мизантроп** – человек, ненавидящий и избегающий людей.

10. **Пуритане** – религиозное течение, возникшее в Англии в XVII в.; противники короля и Епископальной церкви; выступали за «очищение» нравов и порядков.

II.7. СПОР ДРЕВНИХ И НОВЫХ (ПРИЛОЖЕНИЕ)

Последние десятилетия XVII в. характеризуются во Франции все более очевидными изменениями в общественной и духовной жизни. В это время происходит переоценка ценностей, долгое время считавшихся истинными и незыблемыми. Самым ярким показателем этого процесса стали многочисленные дискуссии по вопросам религии, морали, философии и литературы, развернувшиеся в это время. Самым масштабным по значению и дальнейшему влиянию стал вспыхнувший в конце 1680-х гг. «спор древних и новых», который продолжался несколько десятилетий. Главным камнем преткновения этой затянувшейся дискуссии стал вопрос о преимуществах древней и новой литературы.

Как известно, французская литература эпохи классицизма преимущественно развивалась под знаком безусловного авторитета античной культуры, которая рассматривалась как образец, как высшее воплощение красоты и законов разума. Однако уже в середине века наметилось критическое отношение к этому безоговорочному авторитету. Вполне закономерно, что первые шаги в области переосмысления античного опыта были сделаны философами. Непререкаемый авторитет древних был впервые поставлен под сомнение Декартом, выступившим с позиций свободного разума против догматического истолкования философии Аристотеля официальными богословами и философами Сорбонны. Широкое распространение философии Декарта, которая во второй половине столетия приобрела множество сторонников, а также достижения естественных и точных наук (математики, астрономии, физики) ощутимо подорвали традиционные представления и подтвердили идею прогресса научной мысли в новое время.

Постепенно сомнение в абсолютном совершенстве античной культуры затронуло и литературу. Творениям древних авторов были противопоставлены духовные ценности нового времени. Однако в сфере искусства столкновение различных точек зрения и расстановка противоборствующих сил оказались значительно более сложными. Если в области философии прогрессивная позиция последователей Декарта по отношению к неоари-

стотелевской философии в целом не подлежит сомнению, то полемика по вопросам художественного творчества не поддается такой однозначной оценке. В ходе дискуссии явственно обнаружились как сильные, так и слабые места в теоретических построениях обеих враждующих партий. Так, прогрессивные идеи зачастую сочетались со слабостью аргументации и неубедительностью выводов.

Спор начался с расхождений в оценке героической эпопеи. Этот жанр искони рассматривался как самый высокий и по теме, и по художественным средствам. Лучшими его образцами считались поэмы Гомера и Вергилия. В 1657 г. поэт Демаре де Сен-Сорлен, автор национально-героической эпопеи «Хлодвиг», выступил с критикой «Илиады», «Одиссеи» и «Энеиды». С точки зрения автора «Хлодвига», основу героической поэмы нового времени должна составлять не античная языческая мифология, а христианская идея, воплощенная в форму сюжета из национальной истории. Его последователи, как правило, использовали в качестве сюжета «Жития» христианских мучеников из эпохи раннего средневековья (например, обращение «варварских» королей в христианскую веру) и крестовых походов. Так, самым выдающимся образцом этого жанра считалась в их кругу поэма секретаря Французской Академии Шаплена «Девственница», ставшая постоянной мишенью язвительных насмешек Буало и его окружения.

Морально-дидактические задачи этого жанра рассматривались сторонниками «христианской эпопеи» как основные. С их точки зрения, поэмы «языческих» античных авторов никак не соответствовали этим задачам. Буало в III песни «Поэтического искусства» подверг эту теорию уничтожающей критике.

Постепенно спор о достоинствах древней и новой литературы приобретает более глубокий характер и затрагивает вопрос о преимуществах французского языка над латинским. Здесь позиция критиков античности оказалась несравненно более сильной и убедительной, чем в споре об эпопее. Попытки (шедшие главным образом из иезуитских кругов) возродить поэзию и драму на латинском языке были в условиях XVII века явным анахронизмом. Деятельность Французской Академии, направленная на выработку нормы общенационального литературного языка, уже принесла ощутимые плоды. Творчество многочисленных поэтов закрепило теоретические усилия филологов, а в учебных заведениях, руководимых янсенистами, впервые стали всерьез преподавать и изучать французский язык.

Утверждение безусловного преимущества французского языка перед латынью и расширение сферы его применения получили также чисто практический смысл после учреждения в 1663 г. так называемой «Академии надписей». Традиционно лапидарный жанр надписей был связан с латынью. Но стремление культивировать личность монарха и его деяния в широких слоях населения требовало общепонятного национального языка. Эту точку зрения отстаивал, в числе других, и министр Людовика XIV Кольбер, возглавлявший культурную политику двора. Ее придерживались и большинство членов Академии. Демаре де Сен-Сорлен в своих теоретических трактатах «Сравнение французского языка и поэзии с латинскими» (1670) и «Трактат, позволяющий судить о греческих, латинских

и французских поэтах» (1673), содержащих критику древней поэзии, также отстаивает несомненные преимущества французского языка.

Одновременно шло наступление на античное наследие и в области драматургии. В начале 1670-х гг. растет увлечение оперой, которая грозила вытеснить в сознании придворной публики высокую трагедию. Наиболее влиятельными фигурами в этом жанре были композитор Жан Батист Люлли и драматург Филипп Кино, выступивший двумя десятилетиями раньше как автор галантных трагедий. Оттесненный на второй план Расином, Кино стал сочинять либретто для опер, в которых нередко использовал известные античные сюжеты, адаптируя их для оперного спектакля. Деятельность Кино и сам оперный жанр вызвали резкую критику со стороны Буало и Расина, считавшие, что подобное искусство потакает поверхностно-развлекательным вкусам двора в ущерб идейно-нравственному воздействию высокой классической трагедии.

Однако у оперы нашлись и рьяные защитники. В 1674 г. Шарль Перро (Charles Perrault, 1628 – 1703), ставший в дальнейшем главным инициатором «спора древних и новых», выступил с сочинением «Критика оперы, или Разбор трагедии под названием “Алкеста”». Сопоставляя знаменитую трагедию Еврипида с оперой Кино и Люлли на тот же сюжет, Перро отдавал предпочтение своим современникам перед их античным источником. Он упрекал Еврипида в «неподобающем» с нравственной точки зрения поведении царя Адмета. С его точки зрения, он слишком поспешно принимает жертву своей любящей жены и готов спасти свою жизнь ценою ее гибели. Перро оправдывает автора либретто, существенно изменившего трактовку главных персонажей в соответствии с моралью и этикетом своего времени. Этот же критерий лежит в основе дальнейшей полемики о древней и новой литературе и анализа поэм Гомера.

Этот очередной выпад против «древних» не оставил равнодушным Расина, который с резкостью откликнулся на него в предисловии к своей трагедии «Ифигения» (1675). Он считает замечания критиков совершенно необоснованными, недвусмысленно давая понять, что основаны они на плохом знании текста Еврипида. Расин убежден, что «такой человек, как Еврипид, право, заслуживает, чтобы его изучили, прежде чем предавать проклятью». И далее он напоминает «мудрые слова Квинтилиана: «Следует быть чрезвычайно осмотрительным и сдержанным в оценке произведений великих людей из боязни, как бы нам не случилось, что нередко бывает, осудить то, чего мы просто не поняли; а если уж доведется впасть в какую-то крайность, то меньший грех – восхищаться в их писаниях всем подряд, чем хулить в них многое»¹. В дальнейшем упрек в некомпетентности и недостаточной образованности станет одним из излюбленных аргументов «древних», так же как встречный упрек в излишнем педантизме и ученом высокомерии — излюбленным аргументом «новых».

Еще одним предметом столкновения явился бурлеск, который был сурово осужден в «Поэтическом искусстве» Буало. Пародийная дискредитация и снижение высоких классических сюжетов в бурлескных поэмах Скаррона воспринимались сторонниками древних как своего рода кощунство. Перро же видел в бурлеске действенное средство борьбы с деспотически

¹ См.: Расин Ж. Сочинения: в 2 т. М.: Искусство, 1984. Т.2. С.141.

навязываемым авторитетом античных поэтов и дал в своих критических сочинениях высокую оценку «Перелицованному Вергилию» Скаррона.

Таким образом, к середине 1670-х гг. определились главные участники полемики. Защитниками новой литературы в ее различных проявлениях выступили братья Перро — Шарль, Клод и Пьер и племянник Корнеля писатель Бернар де Фонтенель (1657—1757), в дальнейшем искусный популяризатор новейших естественнонаучных теорий, выпустивший в 1683 г. сатирические «Диалоги мертвых» в манере Лукиана, а пять лет спустя — «Свободное рассуждение о древних и новых авторах». Сторонниками древних были Расин, Буало, в более умеренной форме — Лафонтен. Несколько позже к ним присоединился Лабрюйер.

В развернутом и систематизированном виде позиция «новых» была сформулирована Шарлем Перро в поэме «Век Людовика Великого». Впервые она была прочитана на заседании Французской Академии в январе 1687 г. Поводом послужило выздоровление короля после тяжелой болезни. Этим событием и датируется собственно начало «спора древних и новых». В поэме, написанной в форме традиционного славословия монарху, Перро сравнивает век Людовика XIV с «золотым веком» римского императора Августа и отдает безусловное предпочтение современности. Свой тезис он мотивирует общим прогрессом наук и ремесел, в котором видит явное превосходство нового времени над древностью. Так, изобретение телескопа открыло взору человека звездные миры, недоступные древним, а микроскоп позволил заглянуть в тайны живого мира, незримого простому человеческому глазу. Знания древних о мире были несравненно более скудными, а порой и ложными. Отсюда Перро делает прямой вывод относительно превосходства нового времени над древностью и в области поэзии, особенно делается акцент на преимуществе поэзии французской относительно греческой и римской. Это утверждение Перро связывает с просвещенным и мудрым правлением Людовика XIV, способствующего расцвету наук и искусств гораздо в большей степени, чем правление Августа — расцвету поэзии римской.

Традиционно принятая в этом жанре лесть не затмила, однако, позиции Перро, которая имела объективную историческую основу. Она отражала рост национального самосознания, который опирался, с одной стороны, на достижения французской культуры, с другой — на укрепление международного политического престижа Франции. Строительство дворца и парка в Версале, учреждение нескольких академий (живописи, музыки, надписей и др.), творения многих выдающихся живописцев, зодчих, музыкантов, поэтов утверждали право Франции на роль высшего арбитра и эталона в области художественной культуры.

Выступление Перро было поддержано значительной частью членов Академии, увидевших в нем достойный способ поздравить короля с благополучным выздоровлением. Но оно также вызвало и резкую реакцию со стороны Буало (к тому времени уже избранного в Академию). Выдающийся теоретик французского классицизма не мог принять ни основного тезиса Перро, оскорбительного для ученика и поклонника античных поэтов, ни той неумеренно льстивой формы, в которую этот тезис был облечен. Безоговорочное восхваление современности как вершины мирового истори-

ческого развития, ее явная идеализация должны были неминуемо вызвать гнев и негодование поэта-сатирика, вот уже четверть века открыто бичевавшего пороки современного общества, в том числе и нравы двора. Столкновение эстетических принципов осложнилось несовместимостью этических и общественных позиций обоих противников. Критическое выступление Буало поддержал Расин, назвавший поэму Перро всего лишь остроумным парадоксом, который нельзя принимать всерьез.

Однако Перро не сдал позиций. Свою мысль он развил в четырех диалогах, объединенных под названием «Параллели между древними и новыми авторами» (1688—1697). Два участника диалогов — аббат и шевалье — выражают с некоторыми вариациями точку зрения автора, третий — президент — противоположную позицию. Приданные президенту черты педантического догматизма и упрямого консерватизма были явно рассчитаны на то, чтобы читатель узнал в нем Буало.

Свободная форма диалога (впоследствии широко использованная в эпоху Просвещения) позволила Перро расширить круг затронутых вопросов по сравнению с его поэмой и развернуть подробную аргументацию своего тезиса.

Главной идеей Перро является целостное толкование прогресса цивилизации и человеческого разума. Для него не существует различий между научными открытиями, техническими изобретениями, в том числе в области ремесел, с одной стороны, и художественным творчеством — с другой. «Похвальная свобода, с которой ныне рассуждают обо всем, что является порождением Разума,— это одна из вещей, которыми более всего может гордиться наш век», — пишет автор, посвящая пространный абзац детальному описанию преимуществ современных ткацких станков.

Для Буало же область искусства строго отграничена от области прикладных знаний, является выше их в иерархии духовных ценностей, и, кроме того, имеет свои законы и правила, по которым о ней надлежит судить. Для Перро искусство — лишь одна из многих равноправных сфер духовной деятельности человека, подчиняющаяся всеобщим законам разума. Отсюда вытекает и принципиально различная оценка роли поэтического вдохновения. С точки зрения Буало, именно особые законы искусства требуют вдохновения и гениальной одаренности. Перро эти категории фактически не принимает во внимание. Совокупность знаний, выработанных человечеством в ходе мирового прогресса, служит несомненным залогом того, что новое время способно создать и создает более совершенные поэтические творения, чем древность. Конкретной личности или индивидуальной одаренности он не придает большого значения. И, конечно, совсем не случайно в своей полемике с главным теоретиком французского классицизма он нередко аргументирует свою позицию ссылкой на слабые, порою и вовсе незначительные произведения современных поэтов.

Характерно, что, сравнивая «Амфитриона» Плавта с одноименной комедией Мольера, Перро отдавал предпочтение последнему. Та же тенденция прослеживается и при сравнении Корнеля с Софоклом и Еврипидом, когда французский драматург оказывался выше своих античных учителей. Этот ряд продолжил Лабрюйер, оказавшийся выше Феофраста.

В данном случае очевидно, что Перро с некоторым основанием надеялся выбить оружие из рук своих противников: ведь и Буало высоко оценивал творчество Корнеля и Мольера, а другой сторонник древних, Лабрюйер, должен был почувствовать себя польщенным столь высокой похвалой. Однако когда Перро начинал превозносить прециозные романы Ла Кальпренеда и Мадлены Скюдери в противовес эпосу Гомера и Вергилия, это неизменно вызывало только поток насмешек со стороны сторонников древних.

Интересно то, что в этом последнем случае несоответствие масштабов сравниваемых авторов и произведений было вызвано не просто полемическим азартом. Перро сознательно встал на защиту романа — литературного жанра, отвергнутого классицистической поэтикой. Этот жанр был порождением нового времени, классическая древность, сформировавшая его истоки, жанра как такового, не знала. Поэтому полемика вокруг романа, как и многие другие частные вопросы «Спора», назревала уже давно и была отчасти подготовлена дискуссиями прошедших десятилетий. Для Перро и его единомышленников галантно-психологический роман, процветавший в прециозных салонах, стал воплощением новой светской культуры, свободной от ученого педантизма и связанной в их представлении с современной «просвещенностью» и умением свободно и непринужденно судить о самых разных предметах. Важно отметить, что салонная культура, в которой немалую роль играли женщины, оттачивалась и совершенствовалась на протяжении нескольких десятилетий, именно она способствовала росту среднего уровня читающей публики, в меру образованной, но не всегда умевшей отличить подлинно талантливые произведения от изящных дилетантских безделушек.

Буало оценивал эту культуру резко отрицательно. Он достаточно резко заклеил эстетические вкусы прециозных салонов в «Поэтическом искусстве» и пародийном «Диалоге героев романов». Уже в 1692 г., как опосредованный аргумент в «споре», он выпустил свою X сатиру, целиком направленную против женщин. Кроме бытовых и психологических черт, имевших устойчивую традицию в сатирической трактовке «женской» темы, особенно много места здесь уделено поверхностной и вычурной салонной псевдокультуре. Перро совсем не безосновательно отнес этот выпад на свой счет и ответил на него стихотворной «Апологией женщин» (1694), в которой убедительно отстаивал свое высокое мнение и о прециозных романах и обо всей породившей их атмосфере литературных салонов.

В теоретических выкладках Перро проблема романа отнюдь не сводится к защите галантных романов. Защитник современности рассматривает его в связи с анализом классических поэм Гомера, которые он подвергает придирчивой критике за «непристойные» описания ран и мучений героев, за неуместные ситуации, противоречащие социальному этикету нового времени (например, царица Навсикая сама полощет белье и т. п.). Наивность и патриархальность нравов гомеровского мира не вызывают у него восхищения, а, напротив, служат подтверждением его тезиса о примитивности и неразвитости, характерных для древних времен. Перро критикует традиционные стилистические приемы гомеровского эпоса, его композиционное несовершенство, особенности построения характеров и

приходит к отрицанию жанра эпоса как устаревшего. Преемником же классического эпоса в новое время он считает не «христианскую эпопею», а роман. Современная жизнь с ее более противоречивым и разнообразным содержанием требует новой, более емкой формы. Ей соответствуют такие романы, как «Дон Кихот» Сервантеса и «Комический роман» Скаррона, которые Перро отмечает большими достоинствами. В один ряд с ними он ставит и новеллы обоих авторов. «В этих произведениях, — пишет он в «Параллелях», — имеется превосходное отражение нравов и некий искусный комизм, которого всего труднее бывает достигнуть... Здесь находишь наивное изображение обычной жизни большинства людей». Тем самым классицистическому принципу абстрагированного обобщения, изображения «вечного», общечеловеческого Перро противопоставляет эмпирическое воссоздание картины повседневной жизни.

Подобное требование логически вытекает из исходного тезиса Перро: совокупность конкретных знаний о мире, накопленных современной наукой, непосредственно определяет ценность литературы. С этой точки зрения, благородная простота греков — не преимущество, а всего лишь следствие их ограниченных представлений о мире и человеке. Что же касается поэтической формы гомеровских поэм, то, по мнению Перро, «стихи не более как украшение поэмы, очень большое, по правде сказать, но не являющееся ее сущностью». В этом высказывании очевидно предпочтение прозаического жанра (романа) стихотворному (поэме), кроме того, в самой трактовке стихов как простого «украшения» сказывается упрощенный, механистический подход Перро к целостности поэтического произведения. Нужно сказать, что этот подход будет отчасти воспринят у него эпохой Просвещения, явно тяготевавшей к прозе. В творчестве самого Перро эта тенденция проявилась достаточно отчетливо: его поэмы и стихотворения не блещут яркими поэтическими достоинствами; мировую славу ему принесли его сказки.

Свой тезис о примитивности древних по сравнению с новыми Перро подкрепляет ссылкой на Корнеля, в трагедиях которого «больше тонких и деликатных мыслей о ревности, честолюбии, мести, чем во всех книгах древности». Тот факт, что из двух великих французских трагиков Перро выбирает старшего (к тому времени уже явно оттесненного на второй план), неудивительно: Расин был активным, язвительным и давним противником, тогда как близкие родные Корнеля — его младший брат драматург Тома Корнель и племянник Фонтенель — были союзниками Перро в «споре». Впрочем, в другом случае Перро проявил полную объективность, отдав Лабрюйеру предпочтение перед Феофрастом. При этом не следует забывать и другое: книга Лабрюйера содержала резкое обличение современных нравов, которое явно шло вразрез с неумеренным прославлением «века Людовика» в поэме Перро. Кроме того, он занимает такую же объективную позицию и в отношении «Писем к провинциалу» Паскаля, которые ставит выше аналогичных образцов античной публицистики — Платона, Лукиана и Цицерона. Восторженная похвала произведению Паскаля прозвучала в тот момент, когда его единомышленники — янсенисты — подвергались суровым гонениям, а иезуиты, против которых были направлены «Письма к провинциалу», пользовались особенно сильным влияни-

ем. Эту высокую оценку Паскаля и вообще публицистических жанров можно рассматривать как определенные истоки идей эпохи Просвещения.

Для Перро отрицание авторитета древних означает принципиально иной, новый критерий «учености»: «Тщеславное желание казаться ученым с помощью цитат уступило место мудрому желанию действительно быть ученым с помощью непосредственного изучения творений Природы», т. е. знанию, почерпнутому из непосредственного опыта,— эмпирическому. Отсюда французский писатель и теоретик делает важный вывод: «Пока учитель наставляет своего ученика, он знает больше него; но когда он достиг предела своих знаний, а ученик не только исчерпал их, но и обогатился тысячью новых знаний о том же предмете... что же тут невозможного, если он превзойдет учителя?». Перро убежден, что каждое следующее поколение должно превосходить предыдущее. Поколения древних, создавших античную культуру, сопоставимы с детьми по сравнению с новыми, вошедшими в себя гигантский опыт всех промежуточных эпох. Следствием этого становится вывод Перро: «древние-то собственно — мы».

Как один из выводов из этой основной идеи Перро выдвигает мысль о необязательности знания древних языков. Эрудиты-педанты, считает Перро, ревниво охраняют свою монополию на изучение древних, поскольку неспособны ни на что другое. Тогда как хороший перевод дает вполне достаточное знание древней литературы, иногда даже лучшее, чем подлинники: «Когда перевод прозаический и сделан умным человеком, я утверждаю, что мысли и чувства автора видны в нем так же хорошо, как в его собственных словах». Знание родного языка всегда лучше, чем чужого, поэтому восприятие перевода будет, по мнению Перро, богаче и вернее. Эти рассуждения аргументированы сравнением оригинала и переводов «Илиады». Главное для Перро — возможно более точная передача содержания (иногда с помощью дополняющих комментариев). При этом суть содержания мыслится им вне какой-то конкретной национальной (языковой) формы. Отсюда вытекает предпочтение, отдаваемое переводу перед подлинником и прозаическому переводу в сравнении с поэтическим. Именно эти взгляды Перро лежат в основе французской традиции переводить стихи прозой, сохранившейся до наших дней.

В позиции Перро совершенно очевидна недооценка поэтической формы и, по сути, отрицание целостности художественного единства поэтического произведения. Эти рассуждения являются наиболее уязвимым моментом его концепции, и в этом вопросе преимущество, вне всяких сомнений, было на стороне его противников — Буало и Расина. Об ограниченности такого упрощенного и прямолинейного истолкования произведений искусства, в частности, эпоса (правда, без упоминания имени Перро и вообще «спора») критически высказывался еще К. Маркс, который был, как известно, большим знатоком античности. Он отмечает, что определенные периоды расцвета искусства не находятся в обязательном соответствии с общим развитием общества. Особенно это касается древнейших форм искусства, например, эпоса. Однако трудность состоит в том, что эти древние формы продолжают доставлять человечеству художественное наслаждение и в известном смысле служат нормой и недостижимым образцом до сих пор.

Именно этот аспект и отрицает Перро, а если быть точнее, он не смог оценить его трудность. Однако это ни в коем случае не преуменьшает значения поднятых им вопросов, которые вышли далеко за рамки чисто литературной полемики и во многом определили важнейшие проблемы философии истории в эпоху Просвещения.

Официальное примирение главных участников «спора» — Буало и Перро произошло в 1694 г. Однако оба противника остались при своем мнении. Затихнувший было «спор» продолжился следующим поколением уже в XVIII в. Эпоху Просвещения интересовали преимущественно отдельные частные аспекты — критика Гомера и его переводов, вопросы, связанные с прозаической или стихотворной трагедией и т. д. Но главная идея Перро — о прогрессе цивилизации и культуры — утвердилась в эпоху Просвещения как основная и бесспорная.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

О писателях западноевропейского классицизма

1. Бордонов Ж. Мольер / Ж.Бордонов. – М.: Искусство, 1983. – 415 с.
2. Бояджиев Г. Мольер. Исторические пути формирования жанра высокой комедии / Г.Бояджиев. – М.: Искусство, 1967. – 555 с.
3. Булгаков М. Жизнь господина де Мольера / М.Булгаков / Предисл. Г.Бояджиева, послесл. В.Каверина. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 239 с.
4. Горбунов А.Н. Джонн Донн и английская поэзия XVI-XVII веков / А.Н.Горбунов. – М.: Изд-во МГУ, 1993. – 183 с.
5. Жирмунская Н. Творчество Жана Расина / Н.Жирмунская // Расин Ж. Сочинения: в 2 т. – М.: Искусство, 1984. – Т.2.– С.397-439.
6. Жирмунская Н.А. Драматургия Корнеля / Н.А.Жирмунская. – М.: Высшая школа, 1970. - 317 с.
7. Забабура Н.В. Творчество Мари де Лафайет / Н.В.Забабура. – Ростов-на-Дону: Ростовск.ун-т, 1985. – 175 с.
8. Иванов Д.А. «Новый человек» в поэме Джона Мильтона «Потерянный рай» / Д.А.Иванов // Барокко и классицизм в истории мировой культуры: Материалы международной конференции. – СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – Вып.17.
(эл. версия: URL:http://anthropology.ru/ru/texts/ivanov_da/baroque_30.html)
9. Кадышев В. Расин / В.Кадышев. – М.: Наука, 1990. – 269 с.
10. Павлова Т.А. Милтон / Т.А.Павлова. – М.: Росспэн, 1997. – 480 с.
11. Сигал Н.А. Корнель / Н.А.Сигал. – М.-Л.: Искусство, 1957. – 129 с.
12. Чамеев А.А. Джон Мильтон и его поэма «Потерянный рай» / А.А.Чамеев. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1986. – 129 с.
13. Carey J. Milton's Satan / Carey J. // The Cambridge Companion to Milton. – Cambridge, 1996. – P.65-79.

III. РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ

III.1. РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ: СПЕЦИФИКА ПОЭТИКИ

«Мифы» о классицизме (типология основных ошибочных представлений)

Поскольку для прояснения истинной сути определенного явления / феномена нередко показательны и ошибочные суждения о них, предварим характеристику системы классицизма перечнем основных «догматических» представлений о нем в науке.

Можно выделить три основные позиции-идеи:

- Классицизм базируется на однозначном превознесении разума, рассудочного начала над страстями / чувствами;
- В классицизме общее / общественное всегда превалирует над личным и частным;
- В русской культуре и литературе классицизм носит ярко выраженный вторичный, более того, часто – подражательный характер.

Еще с легкой руки Виссариона Белинского (статьи о «Горе от ума» и ряд других работ), в русской науке и критике надолго закрепилось представление о классицизме как фактически единственном определяющем направлении словесности XVIII в. Подчеркивая «привносной», «чужеземный», «инородный» характер русского классицизма, критик в ряде случаев говорил даже о некоем искаженном «ложно-классицизме» в России (например, в одном из эссе 1840 г., посвященном грибоедовскому «Горю от ума»). В отечественном литературоведении вплоть до первых десятилетий XX в. достаточно устойчиво держалось представление о драматургии Сумарокова как не-оригинальной, подражательной, «калькированной» с литературы европейского классицизма.

Столь же «долгожительствующим» оказалось в науке и представление об однозначном «диктате» разума (философии рационализма) в поэтике этого направления. Наконец, в непосредственной связи с этим, гражданская позиция писателей классицизма нередко расценивалась как абсолютное следование общественному «заданию» и ключевой категории общественного долга, куда втекал и долг личный (проблема эта, действительно, проходит красной нитью через философские конфликты целого ряда трагедий русского классицизма, в том числе, прежде всего, – у Александра Сумарокова).

Обратимся к теории и истории вопроса.

Русский классицизм как феномен

Со второй половины XX в. и к настоящему времени в литературоведческой науке представлено несколько определяющих точек зрения на феномен классицизма и проблему его бытования в русской литературе.

Ю.М.Лотман еще в 1960-е гг. подчеркивал, что сам термин, равно как и хронологические границы направления, были определены не писателями XVIII века, а романтиками XIX столетия, проводившими по целому ряду

положений концептуальную полемику с наследием «классицистов». Отмечалась ученым и принципиально приоритетная роль диалога рационализма и сенсуализма в классицистической поэтике¹.

В.А.Западов и С.А.Сионова в исследованиях 1980-1990-х гг.² отметили тот ключевой факт, что классицизм в России существовал не изолированно, и отнюдь не выполнял только однозначную роль литературного лидера, а выступал составной частью общей диалектики литературного процесса эпохи. С одной стороны, в лоне классицизма вызревали новые явления и течения: например, предромантический культ Гения оказался предсказан в одах Михаила Ломоносова и в его оригинальной теории «лирического восторга». С другой стороны, классицизм достаточно свободно мог проникать в другие литературные факторы, сосуществуя с ними в этом случае параллельно: так, в философской лирике и поэмах Михаила Хераскова классицизм «встраивался» в поэтику раннего сентиментализма (лирико-философские элегии) и становящегося предромантизма («космогонические» поэмы).

А.С.Куриловым с 1990-х гг. стала разрабатываться проблемная концепция «классицизма-долгожителя» в русской литературе. Согласно представлениям ученого, окончательно нормативные догматы классицизма были оспорены лишь А.С.Пушкиным в романтических произведениях 1820-х гг. Истоки же свои это направление берет в отечественной словесности еще с «поэтик» и экспериментальных «грамматик» XVI в. (Лаврентий Зизаний и другие)³.

Русский классицизм, хотя и испытал определенное влияние европейского, прежде всего – французского и германского классицизма, бесспорно, обладал целым рядом оригинальных отличий.

Во-первых, он сосредоточился по преимуществу на поэзии (безусловный лидер в условиях «панегирической государственности» - ода).

Во-вторых, ощутимо потеснив панегирическую поэтику, начал конкурировать с ней социально-обличительный пафос (от цикла сатир А.Д.Кантемира – до знаменитых «сатирических од» Г.Р.Державина, как то: «Властителям и судиям», «Вельможа» и т.п.).

¹ Подробнее см., из последних работ исследователя: Лотман Ю.М. Классицизм: термин и (или) реальность // Из истории русской культуры. М.: Языки русской культуры, 1996. Т.4. С.123-148.

² Западов В.А. Литературные направления в русской литературе XVIII века. СПб.: ИМА-Пресс, 1995. 80 с.; Сионова С.А. М.М.Херасков и М.Н.Муравьев (К проблеме преемственности в русской литературе XVIII века) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: От классицизма к романтизму. Л.: Изд-во ЛГПИ, 1983. Вып.5. С.63-73; Сионова С.А. Поэзия М.Н.Муравьева (К проблеме становления предромантизма в русской литературе второй половины XVIII века): Дис. ... канд.филол.наук. Елец; Елецк.гос.ун-т, 1995. 340 с.

³ Курилов А.С. Классицизм в русской литературе: исторические границы и периодизация // Филологические науки. 1996. № 1. С.12-22; Курилов А.С. Классицизм и сентиментализм: соотношение понятий // Живая мысль. К 100-летию со дня рождения Г.Н.Поспелова. М.: Изд-во МГУ, 1999. С.188-204; Курилов А.С. Классицизм, романтизм и сентиментализм (К вопросу о концепциях и хронологии литературно-художественного развития) // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: межвуз.сб.науч.тр., посв.памяти В.А.Западова. Самара: ООО «НТЦ», 2001. С.47-55.

В-третьих, из драматических жанров трагедия стала все более тяготеть к политическому манифесту (от пьесы А.П.Сумарокова «Димитрий Самозванец» до трагедий о русских героях у Вл.Озерова в начале XIX столетия). При этом комедия, нарушая каноны «высокого» и «низкого» стилей, смело их смешивает, проецируя на низменную картину российских пороков идеал гражданина – положительного резонера (от графа Ксандра в «Рогоносце по воображению» А.П.Сумарокова – к Стародуму в фонвизинском «Недоросле»).

В-четвертых, именно русский классицизм впервые уделил самое пристальное внимание «средним» и «низким» жанрам в лирической поэзии. Мощнейший стимул для развития получают любовная элегия, идиллия, литературная песня – с одной стороны, и воспитательная басня – с другой.

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие основные типологические законы классицизма отразились на русской почве?
2. Каковы: основные постулаты просветительской идеологии и их влияние на русский классицизм?
3. Систематизируйте по типологии сходства и различия концепции литературоведов касательно истории и природы русского классицизма.

III.2. ЖАНРОВАЯ СИСТЕМА РУССКОГО КЛАССИЦИЗМА (ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА)

От европейского классицизма в русский пришло деление жанров литературы на три «разряда»: «высокие», «средние» и «низкие». Михаил Ломоносов соединил эти представления с оригинальным учением о стилях («стилях») русского литературного языка («Предисловие о пользе книг церковных...»). Однако специфика текущей литературной ситуации в России, равно как и традиции предшествующей оригинальной древнерусской словесности, внесли свои существенные коррективы: на первый план выходит не столько тематическое, сколько «идеологическое» наполнение определенного жанра. В итоге именно в классицизме создается динамичная жанровая система, модифицирующаяся в русской литературе на протяжении всего XVIII столетия и начала следующего века.

Выделить можно три группы ведущих жанров:

- жанры воспитания (дидактическое и обличительное «задание»): сатира, басня, эпистола (другие варианты обозначения: «послание», «письмо») – в поэзии, комедия – в драматургии;

- жанры «высокого идеала»: ода – в лирической поэзии, трагедия – в драматургии, эпическая поэма – в лироэпическом роде (зеркальным антонимичным отражением последней выступает ее бурлескный вариант – поэма ирои-комическая);

- жанры лирического «я»: элегия, идиллия и песня (что касается последнего – существуют два жанра-омонима: собственно «песня» - восхо-

дящая к оригинальным произведениям фольклора, и «песнь» - идущий от античной традиции пра-жанр оды).

Уже с 1720-х гг. в своеобразное соревнование-противостояние вступили в русской поэзии жанры *сатиры и оды, выступающие средоточием «дидактической» и «высокой» линий, соответственно.*

III.2.1. Поэзия

III.2.1.1. Жанр сатиры и сатиры А.Д.Кантемира

Жанр *сатиры*, открытый в Древнем Риме драматургом Эннием и получивший свое имя в честь его сборника «Сатуры» (*saturae* – лат.: смесь), еще в античности «размежевал» поэтов по двум различным подходам к себе. Сам Энний, его последователь Луциллий и позже – знаменитый Гораций были близки к пониманию сатиры как памфлета, своеобразного фельетона на современников и их нравы. Гораций писал о том, что сатира должна быть даже «юмористической», не издеваться, а только иронизировать над «жертвой», которая может тоже посмеяться вместе с автором. Но у него же появляются идеи о независимости человека и постоянном совершенствовании его души. Персий, на которого так любили ссылаться русские авторы сатир с порубежья XVIII-XIX вв., «насытил» жанр дидактикой и морализированием, что в Европе Нового времени прямой дорогой вело к Буало, к морализаторству добавившему для сатиры требование обязательного литературного слога, своего рода «салонность», и узаконившему ее в правах оружия борьбы с литературными врагами.

Иное дело – Ювенал, в 16 сатирах взявший ориентацию на беспощадное разоблачение и исконных пороков человечества и «болезней» своего общества и времени. Развратные нравы римских чиновников и аристократов – вот что стало для него главной мишенью «бича сатиры». «Мщенье пламенной души» – так определил пафос древнего автора создатель русского психологического романтизма – В.А.Жуковский. Самому Жуковскому отнюдь не импонировали в Ювенале угрюмость, стремление видеть лишь темную сторону жизни и отсутствие спасительной нравственной философии, которая бы помогала человеку обрести душевный покой «золотой середины». Обозначить так свои приоритеты понимания жанра в программной статье «О сатире и сатирах Кантемира» у Жуковского были веские основания, освященные уже сложившейся литературной традицией. Еще русские классицисты, вслед за Буало, четко разделяли два вида сатир:

- «смешной» (добрый, воспитывающий смех) – гораццианский образец;
- «гневный» – произведения Ювенала.

Теоретик начала XIX в. Иван Рижский определял второй тип еще иначе как сатиру «строгую и важную». «Вооружается не противу порочного или глупца, но ... противу целого общества порочных или глупцов» – таким виделось мировоззрение классической Ювеналовой сатиры немецкому «философу эстетики» конца XVIII в. Зульцеру.

Русская сатира нового времени еще со времен Кантемира поначалу «пальму первенства» отдала Горацию (Кантемир именно его и Буало считал своими наставниками!).

Благодаря Буало сатира претерпела еще одно «разветвление»:

а) сатира «на лица» (в первую голову – на литературных соперников), тяготеющая к эпиграммности, памфлету (а в не очень «моральном» исполнении – и к пасквилю; вплоть до знаменитых в начале XIX в. «сатир-поэм»: «Видение на берегах Леты» Батюшкова, «Дом сумасшедших» Воейкова и некоторые др.);

б) сатира «общественная», «на пороки». Необходимость обличать общественные пороки и их типических представителей провозглашена была в мировой литературе еще древнеримским сатириком Ювеналом, потому и подобный вариант сатиры получил имя «Ювеналова бича». В русской литературной культуре он востребован весьма показательно: начиная от произведений Симеона Полоцкого второй половины XVII столетия – до литературно-политических сатир первых десятилетий XIX в. (Михаил Милонов, Кондратий Рылеев; кстати, известный лицейский знакомец Пушкина и талантливый русский дипломат князь Дмитрий Горчаков за свои опыты именно в жанре сатиры был наречен в известной державинской «Беседе любителей русского слова» «русским Ювеналом»). Повидимому, именно заключенные в такого рода сатирах горечь и ирония позволили Белинскому позже образно определить жанр сатиры «плод осенний» в русской словесности.

Уже Симеоном Полоцким («Монах», «Купецтво» и др.) была узаконена на русской почве четкая композиционно-идеологическая структура сатиры. В первой части произведения давалась общая панорама пагубного и обличаемого поэтом-гражданином и моралистом порока. Вторая часть обращалась к разоблачению конкретных примет обличаемого зла. Наконец, в центре третьей части выступало общее дидактическое кредо писателя-сатирика, радеющего душой о перевоспитании заблудших (вспомним у Симеона: «Престаните, иноцы, сия зла творити...»).

Благодаря А.Д.Кантемиру закрепляется новая композиционная структура русской сатиры.

Прологовая часть либо резко сокращается, либо вообще опускается (как произошло, например, в сатире Сумарокова «О благородстве», автор которой стремится сразу «пристыдить» своих адресатов: «Сию сатиру вам, дворяня, приношу!»).

Самой главной, и в композиции, и в идеологии жанра, становится вторая, центральная, часть. Именно в ней проявляется характерный для сатиры жанровый универсализм. Благодаря искусству типизации, сатира одновременно устанавливает новые плодотворные контакты: с эпистолой и басней – в поэзии, с комедией – в драматургии (в последнем случае, в творчестве Вл.Лукина, П.Плавильщикова это позже обусловит появление в пьесах героев с так называемыми «говорящими» фамилиями). Можно рассматривать сатиру в этом плане как провозвестницу просветительского реализма XVIII в. (обличаемые типажи щеголя, вертопраха и др. прямо «перекочуют» из сатир Кантемира в журналы Н.И.Новикова 1760-1770-х гг.).

Третья, итоговая часть сатиры в русской литературе XVIII в. чаще всего посвящается четкой формуле авторского кредо – как у А.Д.Кантемира: «Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя...» («На хулящих учение»). Опущение этой части в сатирических одах Г.Р.Державина значительно

усиливает трагический пафос произведения: зло оказывается фактически необоримым («Вельможа», «Властителям и судиям»).

Наиболее востребованными оказались такие темы в жанре сатиры, как: судьба и кредо писателя в России, гражданские идеалы литературы (логическое завершение начатого Кантемиром – в творчестве поэтов-декабристов), дворянская честь (Сумароков специальную сатиру «О благородстве» посвятил именно своему, дворянскому сословию, призванному блюсти, по его убеждению, и политическую и культурную жизнь страны).

Наибольшую славу в литературе русского классицизма жанр сатиры принес **Антиоху Дмитриевичу Кантемиру (1708 – 1744)**.

Много радел о переиздании сатир Кантемира Михаил Ломоносов: «В российском народе сатиры князя Антиоха Дмитриевича Кантемира с общей апробациею приняты...». Восхищен был сатирами великий французский философ Монтескье, он даже начал пробовать изучать русский язык, мечтая прочесть оригинал.

Уже в XIX веке весьма строго настроенный в отношении к архаике предшествующего столетия Виссарион Белинский писал с неоспоримым уважением и удовольствием: «Развернуть изредка старика Кантемира и прочесть которую-нибудь из его сатир есть истинное наслаждение...». Ранее Константин Батюшков в критическом этюде «Вечер у Кантемира» выдвинул интересную гипотезу о том, что именно Кантемира, автора сатир, следует признать родоначальником новых отношений поэзии и прозы в русской словесности. Чрезвычайно высоко оценил вклад сатир Кантемира в русскую культуру гуманистически образованнейший Василий Жуковский: «По языку и стопосложению наш сатирик должен быть причислен к стихотворцам старинным, но по искусству он принадлежит к новейшим и самым образованным...».

Сатиры Кантемира не только стали первым ярким знаменем новой светской русской литературы, но и явились первым циклом в русской поэзии. Работал Антиох Кантемир над своими сатирами в течение десяти лет – с 1729 по 1739 гг.

Кантемир достаточно серьезно реформирует уже утвердившийся в России жанр, через него предрекая большинство открытий русской словесности в гражданской ее поэтике. В общем плане Кантемир ориентируется в сатирах на поэтики Горация и Буало, в конкретной обрисовке персонажей – на французских философов-моралистов (Лабрюйер) и современную ему проповедь в русской словесности (школа Феофана Прокоповича).

Уже в «Предисловии к сатирам» Антиох подробно останавливается на вопросе о сути жанра и его стилистике. По твердому убеждению писателя, главная задача истинной сатиры – «...забавным слогом осмеивая злонравие ..., исправлять нравы человеческие». О том же он скажет уже в стихотворной форме в эпиграмме «К читателям сатир»: «А буде не нравен слог, что вам досаждает, / Смените нрав, – то сатир не вас осмеивает...». Важным считает Кантемир, для всякого и пишущего и читающего сатиры, и знакомство с древней историей жанра: «... Римляне, грекам последуя, на своих позорищах завели...». Приводит писатель и перечень наиболее важных авторитетов в жанре: Луциус, Гораций, Персий, Ювенал. Без

латинских сатир не возникли бы и ростки жанра в Новой Европе: в Италии, Франции, Германии. Сформулирована в прологе и нравственно-философская позиция Кантемира – главным для него выступает обличение «злонравия»: «От злонравных ничего не ожидаю, хуление и хвалу, гнев и любовь их равно презирая...».

Классический цикл образуют восемь сатир: «На хулящих учение. К уму своему», «На зависть и гордость дворян злонравных», «О различии страстей человеческих. К архиепископу Новгородскому», «О опасности сатирических сочинений. К музе своей», «На человеческие злонравия вообще. Сатир и Периерг», «О истинном блаженстве», «О воспитании. Никите Юрьевичу Трубецкому», «На бесстыдную нахальчивость».

На фоне ведущей патетической темы, боли за попорченное Отечество, голос Истины в устах автора прорывается как луч в густой мгле-бездне облаков невежества и пороков. Восстановить искаженное людьми видение мира и Истины в нем – вот главная задача писателя.

Если в первой смысловой части цикла сатирик главным злом полагает лишь засилье невежества над наукой, то по ходу разворачивания общей картины обнаруживается, что гораздо большим злом выступает «злонравие», поэтому, в частности, центральную роль суждено, в представлениях Кантемира, сыграть Воспитанию (соответствующую сатиру, седьмую, он знаково посвящает уважаемому своему родственнику – князю Трубецкому). Пороки, по возрастающей, выстраиваются в следующую смысловую цепочку: невежество, зависть и гордость, злонравия – и, наконец, уже практически непобедимая «бесстыдная нахальчивость».

Разорвать сложившийся порочный круг можно, во-первых, признав как данность противоречивость человеческой природы вообще («различие страстей»). Здесь, бесспорно, Кантемир продолжает в значительной мере, хотя и более завуалированно, спор с Феофаном, начатый отцом, Димитрием (потому сатира третья и посвящена «архиепископу Новгородскому!»). Далее наступает черед вступить в бой писателю-сатирику (сатира четвертая) – и, наконец, следует осознание приоритетной роли воспитания и «истинного блаженства» как его высшей цели (шестая и седьмая сатиры).

В разных сатирах Кантемир смело использует различные формы изложения и идеологического построения. Сатира первая представляет собою столкновение «саморазоблачительных» монологов героев, обуянных пороками (невежества), вторая сатира построена как полемический диалог просвещенного учителя и его нерадивого порочного ученика, седьмая сатира идет от лица автора и наиболее близка известному в классицизме жанру эпистолы – трактата в стихах.

«...В наш век злобных слова умными владеют...» - скорбно констатирует Кантемир еще в первой сатире «На хулящих учение». Через бедственное положение науки, просвещения вырисовывается и извечный трагический парадокс жизни интеллигенции в новой России: «Ученых хоть голова полна – пусты руки...». Своеобразен горький «анти-совет» всем ревнителям книжной мудрости в начале произведения: «...Кто над столом гнется, / Пяля на книгу глаза, больших не добьется / Палат, ни расцвечена мраморами саду; / Овцу не прибавит он к отцовскому стаду...». Блестяще использует сатирик прием так называемого «превратного света» (как поз-

же обозначит его преемник на этой стезе – Александр Сумароков): утверждая как будто бы заведомую ложь, «прославляя» воинствующие пороки и невежество, писатель «прячет» за этими частичками «не» - свою истинную боль, свой взгляд на мир. Кроме приведенного нами примера, показательна «сентенция» по поводу необходимости следования законам: «Если ж кто вспомнит тебе граждански уставы, ... - / *Плюнь ему в рожу...*» (кстати, заметим, что Кантемир, тонкий филолог, одним из первых, предваряя на несколько лет искания Тредиаковского, обращается к богатейшему пласту русского околотературного просторечия: выделенное нами курсивом – языковой подвиг князя-аристократа, и весьма значительный!).

Наряду с представителями «старого мира» (невежественный пастырь, помещик), против истинного учения ополчаются и «порождения» Нового времени: не случайно, щеголь рассуждает у Кантемира, что охотно сменит философские труды Сенеки на фунт доброй пудры. Блестящего саркастического натурализма удастся Кантемиру достичь при создании извечного для России образа пьяницы – он даже вступает в общий хор колоритнее: «Румяный, трожды рыгнув, Лука подпевает...». Через образ веселого Луки заострена самая грустная, трагичная проблема - обыватель обратится к Истине, лишь если перевернется мир:

Когда по небу сохой бразды водить станут,
А с поверхности земли звезды уж проглянут,
Когда будут течь к ключам своим быстры реки
И возвратятся назад минувшие веки...
...Тогда, оставя стакан, примуся за книгу...

Единственной спасительной надеждой молодому писателю видится Ум – как средоточие новой личности просвещенного человека, ценность, абсолютно не зависящая от положения в обществе и суетных богатств:

Молчи, уме, не скучай, в незнатности сидя.
Бесстрашно того житье, хоть и тяжко мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится¹;
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук...

Тема поиска смысла жизни и Истины переходит во *вторую сатиру* – «*На зависть и гордость дворян злонравных*». Здесь миру «зависти и гордости» противопоставлена уже гораздо более развернутая программа, вложенная автором в уста своего alter ego – мудрого сторонника Петровских преобразований Филарета. Во внешнем композиционном плане сатиры задумана как диалог просвещенного Учителя и молодого человека, «всякого благодравия лишённого» - Евгения². На деле же, после несколь-

¹ Очевидное и органичное наследование мотивов древнерусской литературы: чтение и учение – как уединение и молитва во славу Бога.

² Столкновение двух подобных образов и ключевой контекст темы истинного и недолжного воспитания – встают у истоков плодотворнейшей назидательной традиции в

ких робких реплик нерадивого юнца, солирует единственно Филарет, что, собственно, Кантемиру и необходимо для доказательства абсолютной правоты своего героя.

Программа Филарета, «любителя мудрости», состоит как бы из двух смысловых частей. В меньшей, но наиболее сатирически заостренной, дается собирательный «портрет» пороков молодого поколения в России. Фактически, Кантемир, предвосхищая зарисовки из пушкинского «Евгения Онегина», рисует нам первую в русской словесности картину утра светского щеголя: «На поле предки твои, а ты под парчою, / Углублен мягко в пуху телом и душою, / Грозно соплешь, пока дня пробегут две доли; / Зевнул, растворил глаза, выпался до воли, / Тянешься уж час-другой, нежишься, сжидая / Пойло, что шлет Индия иль везут с Китая¹; / Из постели к зеркалу прыгнешь одним скоком...».

Но, как заметил в специальных комментариях сам сатирик, истинная слава заслуживается «потом и мозольми в пользу Отечества» – потому и вступает в дело позитивная часть программы Филарета. Вот три наиболее важных ее положения:

- «Благородными явит одна добродетель»;
- Гуманизм и высшее спокойствие: «Не завистлив, ласков, прав, не гневлив, беззлобен...» – только таким должен быть новый идеальный человек. Кстати, Евгений – полная в этом противоположность Филарету, потому и обращается к нему Учитель с укоризной: «Что так смутен², мой дружок..?»;
- Внесловная ценность человека как идеал для разумного общества. Кантемир фактически первым поднимает голос против позора крепостничества: «Разнится – потомком быть предков благородных, / Иль благородным быть. *Та же и в свободных / И в холопах течет кровь, та же плоть, те ж кости. / Буквы, к нашим именам приданные, злости / Наши не могут прикрыть...».*

Что касается центрального идеала, Истины, интересно, насколько тонко Кантемир использует поэтику русского фольклора – познание Правды сравнивается у него с испытанием чистой родниковой воды:

Светлой воды их труды³ ключ тебе открыли,
И черпать вольно тебе, но нужно, чтоб были
И чаши твои чисты, и нужно сгорбиться
К ключу: сама вода в рот твой не станет литься.

русской литературе: от «Писем к Фалалею» в журнале Н.И.Новикова «Живописец» и знаменитого «Недоросля» Д.И.Фонвизина – к началу XIX столетия: роман В.Нарежного «Евгений, или Пагубные следствия дурного воспитания и сообщества», «Евгений Онегин» А.С.Пушкина.

¹ Сейчас трудно себе даже представить, что столь суровому суду подвергнут... обыкновенный чай!

² Еще одна важная языковая новация Антиоха Кантемира – использование слова «смута» в новом, психологическом значении, применительно к душевному состоянию человека – смута как потеря равновесия души!

³ Имеются в виду труды пращуров во славу Отечества.

Особо стоит вопрос о соотношении Истины с бременем Власти – и здесь Кантемир, предвосхищая просветительские программы русских одописцев, пишет: «Чист быть должен, кто туды не побледнев всходит, / Куды зоркие глаза весь народ наводит».

Центральное, срединное место в цикле занимает автобиографическая сатира «О опасности сатирических сочинений», с ее горьким признанием – открытием темы удела писателя в России: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу...». Далее тема угасания творчества перейдет в «Письма» Кантемира, представляющие собой интересный жанровый сплав трактата-эпистолы и элегии. Так, в «Письме II. К стихам своим», Антиох Дмитриевич рисует предельно откровенную анти-утопическую картину грядущей участи своих творений: «... И наконец дойдет / (Буде пророчества дух служит мне мало) / Вам рок обертететь собой иль икру, иль сало...».

Итоговое значение Кантемир-сатирик придавал *седьмой сатире* – «О Воспитании». Здесь ведущий всю «партию» автор направляет свой философский монолог сразу по трем направлениям:

- Обличение суетности земной власти: «Блится в сумятице умок – в чину скуден...» (классический конфликт, породивший позднее в русской литературе трагедию так называемых «маленьких людей» - «лишних гениев», как определит их Грибоедов; ранее, уже в ином аспекте – обличения ложного величия к этой теме обратится Гавриил Державин в сатирических одах «Властителям и судиям», «Вельможа»);

- Программа нового воспитания, сочетающего непременно в гармонии рассудок и чувства. Интересна такая педагогическая идея: «Ласковость больше в один час детей исправит, / Чем суровость в целый год...». Здесь же, используя басенный аллегоризм, писатель сравнивает порочного родителя, требующего добродетельности от потомства, с глупым раком, пытающимся научить маленького рачонка нарушить «закон природы» в перемещении «задом наперед»;

- Утверждение своего авторского и личного достоинства, в том числе при заострении новой тогда для России проблемы «отцов и детей»: «... еще я тридцатый / Не видел возврат зимы, еще черноватый / Ни один на голове волос не седеет; / Мне ли в таком возрасте поправлять довлеет / Седых, пожилых людей, кои чтут с очками / И чуть три зуба сберечь смогли за губами; / Кои помнят мор в Москве и, как сего года, / Дела Чигиринского скажут похода?» (если вчитаться повнимательней, мы сразу увидим преддверие гражданского монолога Чацкого «А судьи кто?» в грибоедовском «Горе от ума»¹).

Новаторством была и поэтика интонации кантемировских сатир. Вместо натуралистических слепков «вслепую» писателем смело вводится социально-сословный типаж: щеголь, мот, скупец, святоша... Фактически, предугадан весь комплекс русских басен и комедий XVIII и начала XIX столетий. Для сатир характерна книжная, так называемая «интеллектуалистическая» интонация, с ярким языковым различием «речений»: одно дело – близкий разговорной речи пьяница – Лука, а другое – «высокий наставник» - премудрый Филарет. В другом аспекте к проблеме типизации

¹ Вспомним: «Сужденья черпают из забытых газет / Времен Очакова и покоренья Крыма...»

мира Кантемир обратится в своих эпиграммах («На самолюбца», «О прихотливом женихе», «На гордого нового дворянина» и некоторые др.)¹.

Именно в сатирах Кантемиром были в разных контекстах апробированы столь любимые им 13- и 12-сложные размеры силлабики. Показательно это и в плане теоретической истории русского стиха. Тринадцатисложник – модель с тоническим стержнем, далее размывавшаяся определенным образом сверхсистемными ударениями. Двенадцатисложник периодически тяготеет к соответствию с ямбом в силлабо-тонике, что позволило ряду специалистов-стиховедов говорить о своеобразном предрекании у Кантемира системы Ломоносова².

На период создания Кантемиром своих знаменитых сатир пришлось и знаковое событие, разделившее жизнь писателя как бы на две части. В 1732 году писатель, в связи с возобновлением дипломатических сношений с Англией, был направлен резидентом в эту страну. Последние двенадцать лет жизни из тридцати пяти писатель безвыездно находится за границей, завершая здесь же, вдали от России, цикл сатир в 1739 году. В Европе на новую, более глубокую стадию осмысления переходят активные контакты Кантемира с политической и писательской культурой мира. Например, в первые же годы своего пребывания в Лондоне русский дипломат собрал обширную библиотеку работ современных английских авторов (Дж.Свифта, Д.Локка, А.Попа, Дж.Аддисона и др.). В Лондоне Кантемир сблизился с французским послом, в итоге чего ему удалось содействовать и налаживанию русско-французских отношений. Закономерна после этого реакция государства Российского: столь талантливого дипломата переводят в 1738 году в Париж.

Долгое время Кантемиру приписывалась самая загадочная из сатир XVIII в. – «На состояние сего света. К солнцу» (1737), определенная в свое время З.Гершковичем как «так называемая девятая». Хотя масштаб взгляда сатирика здесь глобальнее, взгляд на мир автора и Кантемира не совпадает.

Однако сам факт существования пока все еще не обнаруженной девятой сатиры это нисколько не отрицает. Впервые о существовании этого произведения «проговорился» близкий друг писателя Октавиан Гуаско. По его версии, над девятой сатирой Кантемир кропотливо работал и будучи уже тяжело болен, незадолго до кончины. Магия числа «9» в мировой литературе новое прочтение получила благодаря шедевру Возрождения – «Божественной комедии» Данте Алигьери: три части в произведении, каждая из которых, в свою очередь, состоит из трех «песен». В XIX в. полушутя хотел соблюсти этот закон в «Евгении Онегине» Пушкин, а позже, уже предельно серьезно, в свете своих духовно-философских исканий, – Гоголь в «Мертвых душах». Напомним, что, согласно модели Данте, мир состоит из трех «циклов»: Ад – Чистилище – Рай. В случае с циклом сатир Кантемира картина складывалась бы, при условии существования девятой сатиры, следующая: Ад – это первые три сатиры (в них взгляд писателя

¹ Подробнее – см.: Леонов И.С. Эпиграмматическое наследие Кантемира // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2006. Вып.12. С.73-79.

² Ср. труды Л.И.Тимофеева

все ширится и переходит от разоблачения невежества к обличению пороков человеческой природы вообще); Чистилище – сатиры четвертая, пятая и восьмая («человеческие злонравия» (пятая), «бесстыдная нахальчивость» (восьмая) и венчающая все проблема удела писателя-сатирика и его миссии (четвертая)). Рай – главная фокусировка на идеале-утопии – сатиры шестая («О истинном блаженстве») и седьмая («О воспитании»). Девятой сатире, по-видимому, уготована была роль итога: и «Райского цикла» и всего цикла сатир.

Открыл рукописную сатиру «К солнцу» и посчитал ее найденной девятой сатирой Кантемира еще Н.С.Тихонравов в 1858 г., дав сразу же подробное описание новонайденного документа¹. Позже к этой гипотезе присоединились и детально разрабатывали и уточнили ее такие авторитетные филологи, как П.А.Ефремов, В.Я.Стоюнин, С.Браиловский (последняя четверть XIX – начало XX вв.). В середине XX в. наиболее последовательным «защитником» сатиры «К солнцу» именно как девятой сатиры князя Кантемира выступил З.И.Гершкович. Однако затем возобладала отрицающая точка зрения (С.В.Калачева, Л.Р.Муравьева и другие), сохранившаяся вплоть до данных в «Словаре русских писателей XVIII века» (Т.2, СПб., 1999). Главным аргументом не в пользу сатиры «К солнцу» становится достаточно определенное расхождение ее стилистики, а главное – идеологии, с основным корпусом восьми сатир. В частности, ведущей мыслью сатиры «К солнцу» становится идея о восстановлении поруганной Веры и Разоблачении безбожников:

Что ж, Солнце? Погрешил ли я так, рассуждая,
Что если б ощущало ты в свете вся злая,
По-человечески могло бы премениться.
И, право, не престану я о сем дивиться,
Как так ни дана воля сиять терпеливно
На нас бедных, столь богу живущих противно...

Обличение «невежества» и «лукавства», столь характерное для классических сатир Кантемира, переходит в иной мировоззренческий план: вопросы поиска Истины связываются с нравственно-философским и религиозным аспектом мировидения. В связи с этим в «Словаре...», к примеру, высказана гипотеза о возможном авторе сатиры «К солнцу» как о последователе школы Ф.Прокоповича (Феофил Кролик и другие).

При всем этом, тем не менее, и в издание сочинений Кантемира, подготовленное на его родине – в Молдавии (Кишинев, 1988), и в монографию авторитетного исследователя А.В.Западова («Русские поэты XVIII века». – М., 1984) сатира девятая и самый факт ее существования оказались включены...

Учитывая, что и начал свой путь в литературе Кантемир с переложения Псалтири, и потом неоднократно обращался к библейским мотивам (в преложениях псалмов и др.), отрицать факт возможного изменения его радикально критического мировоззрения все же нельзя. Кстати, уже в

¹ Тихонравов Н.С. Неизданная сатира кн.А.Д.Кантемира // Библиографические записки. 1858. Т.1. № 3. С.65-69.

ином веке, очень схожие духовную драму и перерождение пережил потом Николай Гоголь: второй том «Мертвых душ» был однозначно воспринят сторонниками сатирического дарования писателя как проигрыш, а записки писателя последних месяцев жизни о Боге и Вере долго не хотели даже и относить к гоголевскому творчеству, настолько изменились и почерк и стиль мыслей классика. Кантемир, уезжая из России – с тем, чтобы уже не возвращаться, Кантемир, переживавший в последние годы тяжелые заболевания зрения и желудка, – тоже мог измениться как писатель, возможно – и до малой узнаваемости в сравнении с собой же прежним...

Кантемир рассматривал религиозно-нравственные проблемы с иных позиций, главный акцент переносился на вопрос о поисках Истины, соответственно, худшим грехом виделось ему невежество и «лукавство».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. В чем специфика сатиры как жанра, какие приметы жанра сохранились от античности и какие были трансформированы (убраны) в литературной культуре Нового времени?

2. Какой круг проблем приоритетен в сатирах А.Д.Кантемира?

3. Какие идеи и смежные с сатирой жанры в творчестве писателя оказались наиболее востребованными в последующей русской литературе?

III.2.1.2. Жанр оды. Оды М.В.Ломоносова как система и смежные с ними жанры

В диалог с «дидактической» традицией литературы русского классицизма вступила типология традиции «высокой», идеализирующей литературы. Средоточием большинства новых происходивших процессов стала ода.

Ода (греч. *ode* – песнь)¹ – восходящий к античной лирике ключевой жанр русской поэзии XVIII – начала XIX вв., ярко выраженного универсально-энциклопедического мышления (в литературно-культурной ситуации России – нередко еще на синтезе философии, науки и религии). Ода дает лирико-философскую панораму определенного значимого события (историко-политического или духовно-религиозного) и метафорически обобщенный панегирический портрет лица / существа, это событие определяющего. В основе поэтики оды лежат принципы «лирического восторга», «беспорядка» и «краткости», связанные со становящимися представлениями о гениальной личности, поэте-пророке.

Наиболее устойчивым для оды Нового времени выступает принцип «лирического восторга» (как определил его в своей лирико-риторической теории М.В.Ломоносов), более ранее, но фактически синонимичное обозначение этого понятия как «энтузиазма» было заимствовано Василием Тредиаковским у Буало и сохранилось вплоть до «поэтик» по теории литературы начала XIX столетия (Аполлос Байбаков и некоторые др.). Согласно теории «энтузиазма / лирического восторга», поэту надлежит как бы

¹ Другие варианты наименования жанра, прежде всего, – на заре его развития и расцвета в России, – «песнь», «словоприношение», «стихи похвальные» (в творчестве А.Д.Кантемира, В.К.Тредиаковского).

«взлететь» и «парить» над миром, созерцание движущейся панорамы которого и рождает в его душе названное чувство. Высшей же целью оды выступает постепенное «восхождение» поэта к Божеству. Образной и наиболее точной формулой сути теории «лирического восторга» можно считать строки из известной Ломоносовской «Оды на взятие Хотина» (1739): «*Восторг внезапный* ум пленил, / Ведет на верьх горы высокой...». Теория «лирического восторга» связана, таким образом, еще и с общефилософской проблемой соотношения рационального и эмоционального начал в постижении человеком мира.

Принципы «беспорядка» и «краткости» связаны с законами риторики и означают, соответственно: создание иллюзии непреднамеренности «восторженной» речи повествователя в оде и во многом контрастный в отношении к нему принцип так называемого «сильного лаконизма» в построении поэтической речи («сильные, но краткие речения» – как определял это Ломоносов).

Имела ода и свою четкую структуру.

Первая часть произведения представляла собою так называемый «приступ», выступая «введением в поэтическую проблему». В зависимости от того, сразу поэт «воспламенялся восторгом»¹ или же приходил в подобное «боговдохновенное» состояние исподволь, выделялись в теоретических поэтиках два вида одического приступа: «стремительный» и «тихий».

Основная часть оды предоставляла «поле действий» для принципов «беспорядка» и «краткости». В зависимости от того, какие тенденции здесь возобладали, панегирические или философские, строилась эта часть по-разному. Ода торжественная, опираясь на «философию славословия», строилась по циклической модели, в центре означенного цикла постоянно оставался воспеваемый объект. Ода философская (наибольшего расцвета в первой половине столетия достигшая у Ломоносова) начиналась и заканчивалась определенным обобщенным образом-архетипом (Тишина, Милость и другие), а в центральной своей части сосредотачивала приоритетное внимание на взаимодействии нескольких тематических образов (у Ломоносова в оде 1747 г. на годовщину воцарения Елисавет («Царей и царств земных отрада...») заглавный образ императрицы в основной части соотношен символически с образами ее венценосных родителей – Петра Первого и Екатерины Первой; в более поздней самобытной пейзажно-философской оде Тредиаковского «Вешнее тепло» центральный образ Весны «окружают» союзные или контрастирующие с ним образы пробуждающегося после зимы мира: например, домовитая «ластовица» – и грозные льдины).

Финал оды, в идеале, не должен был быть ни в коем случае «замкнутым» и создавать какую бы то ни было иллюзию завершенности / исчерпанности темы. Напротив, ода, по мере нарастания степеней «лирического восторга» уходит в бесконечность. Один из возможных и часто использовавшихся русскими одописцами вариант художественного решения этой

¹ Показательна картина, предложенная Гавриилом Державиным в «Разсуждении о лирической поэзии, или Об оде»: «...поэт схватывает лиру и поет, что ему велит сердце...».

диалектической проблемы – обращение оды в перспективу времен и(ли) к определенному надвременному вечному идеалу. Сравним в «Фелице» Г.Р.Державина: «Да дел твоих в потомстве звуки, / Как в небе звезды, возблестят...»).

Ода в русской литературе XVIII в. опирается на весьма развернутую систему своих предистоков, среди которых наиболее значимы:

а) Ода античная. Уже в эту эпоху в Древней Греции ода как гимн в честь божества или равного ему существа, отличалась значительнейшим разнообразием тем: она могла быть посвящена и собственно героике (Калин Эфесский), и разрешению философских вопросов мироздания (Солон), и любовно-психологическим аспектам (Сафо, Мимнерм). Античная трактовка жанра оды повлияла затем на интерпретацию Феофаном Прокоповичем жанра элегии. Несколько позже, благодаря восприятию Россией традиций западноевропейской оды XVII в., появляется еще один знаковый ориентир-авторитет – Пиндар. Ода «пиндарическая» оказывается фактически синонимом оды «похвальной», «торжественной» вообще¹;

б) Традиции ораторского красноречия и виршевой поэзии Древней Руси (так называемая «русская античность»). Ярким примером может служить панегирическое творчество Симеона Полоцкого и поэтов его школы (вспомним, что первый сборник панегирической «придворной» поэзии – «Рифмологион» – был поднесен Полоцким Алексею Романову, отцу будущего Петра Первого). Для русской оды нового типа наиболее важными здесь оказались традиции сакрализации воспеваемого и высокой гражданской патетики, а также культ книжности². Соединение оды с ритуалом «преподнесения» некоему высшему лицу при этом также соблюдается: первые «пра-оды» преподносили императрице Анне Иоанновне и Феофан Прокопович, и Антиох Кантемир, и Василий Тредиаковский.

В русле восприятия традиций языческой античности идет для русской литературы Нового времени и обращение оды к поэтике фольклора (Тредиаковский, в частности, сближает в своих теоретических суждениях об оде – жанры «гимн-песнь» и «народная песня»);

в) Ода образца европейского классицизма. Русские одописцы свободно обращались как к авторам Нового времени (Тредиаковский – к творчеству и теоретическим воззрениям Буало, Ломоносов – к одам Малерба), так и к античным первообразам (Кантемир и его опыты переводов од Горация). В этом же русле идет творчество прибывших в Россию начала XVIII века «ученых немцев» (Спарвенфельд, Глюк, Паусс и др.), они познакомили русскую словесность, в частности, с таким явлением, как «но-

¹ Впрочем, уже к последней четверти XVIII в. авторитет Пиндара существенно подрубается, не без «содействия» российских его эпигонов в этом жанре, поэтому Иван Дмитриев в пародийной оде «Чужой толк» и напишет о бездарном «пите»: «...вот так пиндарил он...»

² Подробнее – см.: Погосян Е.А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике...Тарту: Тартусск.ун-т, 1997. 159 с.

волатинская ода»¹; подражая именно этой новой традиции, Прокопович создал оду юному Петру Второму²;

г) Панегирическая / дифирамбическая лирика Петровской эпохи.

Особое положение оды, «плода весеннего» – по образному определению В.Г.Белинского, связано в русской словесности XVIII – начала XIX вв. в первую очередь с тем, что в ней изначально дидактический и просветительский пафос (например, предлагаемые одописцем программы по преобразованию страны и нравов) соединялся с нравственно-философским осмыслением мира (высшая цель – приближение к Божеству) и становящимся личностным началом (образ лирического «я» в одических отступлениях, постепенная эволюция образа «вышнего гения»).

Типологическая картина жанра оды также представлена в русской литературе на протяжении более чем вековой ее эволюции очень разветвленной. Сразу следует иметь в виду, что оды могли быть как «нормативными» – т.е. такими, где все вышеозначенные принципы раскрывались серьезно в полной мере, и «не-нормативными» – нарушающими определенное правило или даже целый комплекс таковых. Для «ненормативных» од большинство показателей поэтики или зеркально превращается в свою противоположность или же снижается.

К нормативным одам относятся:

- торжественные (панегирические),
- военные,
- философские.

Торжественная ода изначально посвящалась определенному значимому событию в жизни монарха (рождение, совершеннолетие и бракосочетание, вступление на престол, какие-либо знаковые поездки, указы и пр.) или приближенного к нему лица. Славословие здесь достаточно свободно сочеталось как с общим восхвалением Отечества, так и с возможной дидактической программой (наставления монарху). Во второй половине XVIII века законы торжественной оды пародийно снижаются в оде бурлескной или же философски «заостряются» при раскрытии определенных гражданственных тем. Безусловно, актами гражданского мужества можно считать оды: «Вольность» (1781-1783) А.Н.Радищева (вместо славословия в адрес законного, Богом данного правителя – воспето его насильственное свержение, а главным Богом объявлена «крамола» Свободы!) или «На возвращение графа Зубова из Персии» (конец 1790-х гг.) Г.Р.Державина (последнее из произведений полемически посвящено опальному в годы правления Павла Первого фавориту Екатерины Великой).

Военная ода обращалась к знаменательным событиям в военной истории государства. Интересно, что если первая половина века была верна петровским «воинственным заветам» – и оды, соответственно, создавались по поводу каких-либо побед над другими странами / народами, то

¹ О влиянии этого явления на одическое творчество Ломоносова – см.: Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума // XVIII век. Л.: Наука, 1983. Сб.14. С.3-44.

² Подробнее о восприятии русской одической традицией предшествующего античного и европейского контекста – см.: Афанасьева К.А. Русская ода XVIII века: истоки и эволюция. М.: Эксмо-Пресс, 1994. 321 с.

вторая половина столетия, особенно – в годы правления Екатерины – это эпоха од «на замирение (перемирие)». Не случайно поэты, от батальных зарисовок и прославлений авторы переходят в своих одах к нравственно-философскому осмыслению *трагического* феномена войны. Первая каноническая русская ода была как раз военной – это «Ода торжественная о сдаче города Гданьска» (1735) Василия Тредиаковского. Начиная с этого времени, прежде всего – благодаря гениальным поэтическим открытиям Ломоносова, русская военная ода на длительное время в центр поставила картины величия и «возвышенного ужаса» - как в «хотинской» оде (1739): война – «...В горах огнем наполнив рвы, / Металл и пламень в дол бросает...». Совершенно иной взгляд представлен «Одой на взятие Измаила» (1790-1791) у Державина: «Напрасно – бранны человеки! – Вы льете крови вашей реки...». В мирной поэзии раннего русского сентиментализма вообще станет возможным превратить «военную» оду в милую мягкую шутку («Ода на примерное взятие городка на Выборгской стороне...» (1773) Михаила Муравьева повествует о штурме веселыми курсантами ледяной крепости – снежками..!).

Ода философская, и в этом специфика литературной ситуации именно в России, соединяла одновременно научный и религиозный пафос. Эта ветвь жанра становится ведущим центром осмысления общих проблем бытия человека и мира. «Человек – Мир – Бог», «Жизнь – Смерть – Вечность» – вот ее главные тематические образы. История и типология философской оды представлена в классике русской оды от дилогии «Размышлений о Божиим величестве» у Ломоносова («Утреннее...» и «Вечернее...») до знаменитой оды Державина «Бог». Особое значение приобретает внутри этой системы так называемая «псалмодическая» лирика, возникающая из феномена «переложения псалмов» (традиция от творчества Антиоха Кантемира до Василия Капниста – весьма разветвлена). Именно философская ода оказалась наиболее «открытой» новым религиозным исканиям, не случайно к этой разновидности жанра так любили обращаться в последней четверти XVIII – начале XIX вв. писатели-масоны и близкие им одописцы (Михаил Херасков, Семен Бобров, Петр Голенищев-Кутузов и ряд других). Наиболее ярким открытием русской философской оды явилась идея о «равенстве» человека Богу и способности его духа избежать смерти и покорить себе самую Вечность (сравним афоризм-парадокс в конце оды «Бог» Державина: «Я царь – я раб – я червь – я Бог!»).

Среди од ненормативных наиболее востребованной оказалась в литературной ситуации России XVIII в. *ода-пародия*, обязанная своим рождением известному некогда поэтическому состязанию Тредиаковского, Ломоносова и Сумарокова. Она могла быть посвящена, по возрастающей силе обличения:

- спорным вопросам в науке (в творчестве Ломоносова – к примеру, «О сомнительном произношении буквы Г» с критикой попыток узаконить вместо твердого северного произношения этого звука мягкое южнорусское наречие);

- врагам науки и искусства (Ломоносовский «Гимн бороде» - выпад против ортодоксов церкви);

- соперникам, врагам, гонителям в литературе. В последнем из названных случаев ода свободно смыкается и с эпиграммой. Сумароков, высмеивая ломоносовские «парения» в одах, а особенно – теорию «лирического восторга», создал специальный цикл «Вздорных од».

Внутри единого «панегирического» направления достаточно быстро в самостоятельную ветвь выделилась в России «ода на смерть», иначе еще обозначаемая в современной исследовательской литературе как «элегическая ода»¹. Среди первых, кто обратился к новым возможностям жанра, были Василий Тредиаковский и Александр Сумароков (у Тредиаковского, допустим, аллегорическая ода-элегия в связи с кончиной Петра Великого фактически и открывает его самостоятельный творческий путь).

Первая цельная лирическая система од и одического мировоззрения сложилась в творчестве **Михаила Васильевича Ломоносова (1711 –1765)**.

Оды Ломоносова – это одновременно и панегирическая летопись истории России², и просветительская программа важнейших преобразований в мире общества и науки, и оригинальная поэтическая философия природы. К примеру, в камерные анакреонтические оды могут у поэта свободно войти гражданские инвективы: «Изобрази Россию мне, изобрази ей возраст зрелой / И вид в довольствии веселой...» («Разговор с Анакреонтом»), а ода торжественная под его пером, легко и глубоко в то же время, обращается к своеобразной лирической натурфилософии – так, в одном из поздних уже произведений, «Оде ... за Милость», сокровенной мыслью автора выступает идея о гармонии в мире природы: «В середине жаждущего лета, / Когда томит протяжной день, / От знойной теплоты и света / Прохладна покрывает тень...».

Новаторскими в полной мере можно назвать оды Ломоносова и по их композиционной структуре: писателю удался интереснейший эксперимент по синтезу классической циклической модели славословия (восходящий к эпохе ораторского красноречия Древней Руси) с новой системой философских образов-архетипов, когда движение лирической мысли лишь в смысловом центре произведения сосредоточено на одическом прославлении, а в начале и в конце оды дается панорама какой-либо общефилософской проблемы в связи с определенным символическим образом. Например, знаменитая Ломоносовская ода 1747 года, посвященная очередной годовщине воцарения Елисавет («Царей и царств земных отрада...»), открывается картиной гармонии во Вселенной через переосмысленные по-новому библейские образы Тишины и Безмолвия, а завершается известным гимном божеству Науки в России.

¹ См.: Москвичева Г.В. Жанрово-композиционные особенности русской элегии XVIII – первых десятилетий XIX века // Вопросы сюжета и композиции. Горький: Горьковск.ун-т, 1985. С.33-50.

² О философии истории в поэтике Ломоносова – подробнее см.: Петров А.В. Одическая историософия М.В.Ломоносова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2007. Вып.13. С.101-115.

Основой мировоззрения Ломоносова по праву следует считать три его оригинальные теории:

- так называемую «корпускулярную» теорию,
- теорию общего познания
- теорию «лирического восторга».

Сразу заметим, что первых два учения, хотя и складывались в русле естественно-научных интересов ученого, нашли самое непосредственное продолжение в его оригинальном художественном творчестве.

«Корпускулярная» теория. Всякая материя, в представлениях Ломоносова, обладает важнейшим свойством «непроницаемого притяжения», благодаря чему мельчайшие единицы вещества, «элементы», и способны объединяться в «семьи» «корпускул» (ассоциации, групповые соединения элементов). Существование и самореализация всех этих составляющих возможны благодаря единому закону сохранения материи и движения. Роль первоэлемента в словесном искусстве исполняет слово, а соединение слов в движущиеся картины мироздания становится возможным благодаря скрепляющему всё влиянию «эмоционального эпитета», последний, в свою очередь, и становится краеугольным камнем сформулированной уже Ломоносовым-поэтом теории «лирического восторга». Помимо «движения» (поэтика стремительности в связи с этим – неперенный показатель Ломоносовских од!) и эмоциональной риторики, чрезвычайно значимой в теории «лирического восторга» становится новое исходное представление о познании и открывающейся ему панораме мира.

Познание мира, по Ломоносову, происходит благодаря одновременному мощному союзу: органов чувств и разума, восприятий и мышления. Познание закономерностей, причин вещей и явлений неуклонно приводит к пониманию первичной роли движения и «совмещения» (сцепления) частиц. С одной стороны, в этом непростом процессе огромное значение придается непосредственному наблюдению «таинств мироздания», с другой, - ретроспективе предшествующих поисков истины. Все это привело в одической поэзии Ломоносова к тому, что, наряду с живыми зарисовками «чудес мира» (например, в «хотинской оде» 1739 г. – описание всепоглощающей силы огня: «В горах огнем наполнив рвы, / Металл и пламень в дол бросает...»), он всегда стремится выстроить, по принципу историзма, всю предшествующую панораму в наиболее значимых ее событиях (такое обращение в известной оде 1747 г. «Царей и царств земных отрада...» к памяти отца воспеваемой Елисавет – Петра Великого: Бог «...Послал в Россию человека, / Каков неслыхан был от века...»).

Первым знаменем наиболее близкой художественному творчеству Ломоносова *теории «лирического восторга»* можно считать «Оду ... на взятие Хотина» (1739). Именно здесь писатель выстраивает систему трехуровневого «восхождения» человека к постижению мира и Бога – «восторг ума», «восторг души» и «восторг духа»:

*Восторг внезапный ум пленил,
Ведет на верьх горы высокой...*

Позже в «Риторике» Ломоносов соединит эту метафору с современными ему представлениями из области риторики и психологии: «Глубокомысленные рассуждения не столь чувствительны, и страсти не могут от них возгореться. Для того разум с высокого седалища к чувствам свести должно, дабы он страстью воспламенился».

О «лирическом восторге» как основе последующей реформы жанра оды, осуществленной гением Ломоносова, можно говорить в нескольких планах.

Во-первых, очень значим формально-содержательный план – осуществляемое поэтом-философом движение от представлений о размере, ритмической структуре стиха – к стилю. Опираясь доказательно на европейский опыт, Ломоносов особые симпатии из размеров новой силлаботоники отдал германскому классическому ямбу, передающему в равной степени и столь необходимое поэту движение и напряжение эмоций. Вот как оценивает перспективные возможности нового размера сам российский писатель: «... Ямбические стихи ..., поднимая тихо вверх, материи благородство, великолепие и высоту умножают...». Материалистические представления ученого о материи как первооснове («...материя есть то, из чего состоит тело и от чего зависит его сущность») органично «совпали» с берущими исток в духовном образовании поэта идеями о восхождении человека к постижению мира и Бога.

Во-вторых, уже в плане общефилософском, сущностном речь в связи с теорией «лирического восторга» идет о создании в произведении своеобразной «парящей лирической панорамы». Поэт занимает в оде как бы «над-позицию» – и с этой «горней высоты» обзревает весь мир, просветляя его силой своего нового грандиозного провидческого чувства (чувство при этом рождается как раз из созерцания всех красот, чудес и законов великого мира!). Важно иметь в виду, что гипербола-метафора эта выстроена Ломоносовым в строгом соответствии с естественными законами: чем выше «гора», покоряемая человеком (его духом) при восхождении, тем: во-первых, большая панорама мира ему в итоге откроется с вершины, а во-вторых, тем ближе он будет к познанию абсолюта Истины и Бога.

В итоге теория «лирического восторга» базируется на пяти основных моментах:

а) Символические образы горы / возвышенности и лейтмотив восхождения (Восторг, по формуле «хотинской» оды – ведет на заповедную гору, «...Где ветер в лесах шуметь забыл...»);

б) Сквозная тема восторга перед «чудесами мира» и миром как Чудом (в той же «Оде ... на взятие Хотина» (1739) потрясена не меньше человека и самая природа: «Внимая нечто, ключ молчит, / Которой завсегда журчит...»);

в) Закон «панорамы» - открывающихся с высоты реальной и духовной перспектив, уходящих, в идеале, в бесконечность (к примеру, в «Вечернем размышлении...» (1743) – «Там разных множество светов, / Несчетны солнцы там горят, / Народы там и круг веков...» (о бесконечности Вселенной возможности других разумных миров в ней));

г) Взаимосвязанный с предыдущим закон «стремительности»: в движении и смене картин (сравним описание летящего по полю битвы коня:

«Крутит главой, звучит браздами, / И топчет бурными ногами...» – в «Оде, в которой Ея Величеству благодарение от сочинителя приносится за оказанную ему Высочайшую Милость в Сарском Селе августа 27 дня 1750...»¹, 1750);

д) Итоговая поэтика «грома Вселенной» – уже как реакции мироздания на «лирический восторг» поэта-пророка (в оде 1742 г., посвященной возвращению императрицы Елисаветы после коронации, финальный монолог, связанный с «поэтикой грома» вложен в уста самого Господа Бога: «Я сам Россию защищаю, / Богине Росской гром вручил...»).

Как неотъемлемая часть оды «лирический восторг» сохранится в той или иной степени у большинства одописцев России, вплоть до первой трети XIX столетия (лицейский друг Александра Пушкина Вильгельм Кюхельбекер именно «старинную торжественность» оды будет противопоставлять в качестве образца увядшей «слезливой» элегии). В своем «Разсуждении об оде...» Гавриил Державин так охарактеризовал феномен «лирического восторга»: «...поэт, разгораясь свышним оным пламенем, или, простее сказать, воображением, схватывает лиру ... и поет, что ему велит сердце...».

Первое и основное, что дала эта новая философия поэтическому методу и стилю Ломоносова, – раскрытие чувств лирического «я», постепенное становление образа лирического героя. Так, в «Послании к ... И.И.Шувалову» в этом ключе решено интересное автобиографическое лирическое отступление о себе и своих высоких научных трудах:

Меж стен и при огне лишь только обращаюсь,
Отрада вся, когда о лете я пишу;
О лете я пишу, но им не наслаждаюсь,
И радости в одном мечтании ищу...

Теория «лирического восторга» стала и главным «стимулом» преобразований Ломоносова-поэта в жанре оды.

* * *

Притом, что в одической поэзии Ломоносова четко определились уже такие тематические русла жанра, как оды военные, торжественные, философские, каждое конкретное произведение представляет собою, при внимательном рассмотрении, уникальный синтез разных «русел» проблематики. В сущности, оды Ломоносова – это одновременно и панегирическая летопись истории России², и просветительская программа важнейших преобразований в мире общества и науки, и оригинальная поэтическая философия природы. К примеру, в камерные анакреонтические оды могут у поэта свободно войти гражданские инвективы: «Изобрази Россию мне, изобрази ей возраст зрелой / И вид в довольствии веселой...» («Разговор

¹ Далее – «Ода ... за Милость».

² О философии истории в поэтике Ломоносова – подробнее см.: Петров А.В. Одическая историософия М.В.Ломоносова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб-Самара, 2007. Вып.13. С.101-115.

с Анакреонтом»), а ода торжественная под его пером, легко и глубоко в то же время, обращается к своеобразной лирической натурфилософии – так, в одном из поздних уже произведений, «Оде ... за Милость», сокровенной мыслью автора выступает идея о гармонии в мире природы: «В середине жаждущего лета, / Когда томит протяжной день, / От знойной теплоты и света / Прохладна покрывает тень...».

Новаторскими в полной мере можно назвать оды Ломоносова и по их композиционной структуре: писателю удался интереснейший эксперимент по синтезу классической циклической модели славословия (восходящий к эпохе ораторского красноречия Древней Руси) с новой системой философских образов-архетипов, когда движение лирической мысли лишь в смысловом центре произведения сосредоточено на одическом прославлении, а в начале и в конце оды дается панорама какой-либо общефилософской проблемы в связи с определенным символическим образом. Например, знаменитая Ломоносовская ода 1747 г., посвященная очередной годовщине воцарения Елисавет («Царей и царств земных отрада...»), открывается картиной гармонии во Вселенной через переосмысленные по-новому библейские образы Тишины и Безмолвия, а завершается известным гимном божеству Науки в России.

Истоком Ломоносовской одической системы выступает многогранный символический образ *Бездны*. С одной стороны, это – *воплощение безграничных стихий в мироздании, которые человеку, самым смыслом его существования на земле, суждено преодолевать*. Определяющими в этом плане можно считать образы водной стихии в одах и близких им по тональности произведениях. Так, в поэме «Петр Великий» неизмеримый океан оказываются способны покорить лишь отважные мореходы России: «Верьхи златых зыбей пловцам сверкают в очи...». Морская / океанская стихия, кроме того, – и яркий символ зарождения гармонии в мироздании: потому в оде «Царей и царств земных отрада...» именно с преобразования морской политики государства и начинается свой путь Петр – человек, «...каков неслыхан был от века...», и даже сам грозный Нептун уступает ему, «с трепетом» «чудится», «...Взирая на российский флаг...». В то же время, Бездна – и второй «клик» неостановимой *силы познания в мире*, что мы видим в «Вечернем размышлении о Божием величестве при случае великого северного сияния» (1743): «Открылась бездна, звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна...». Покорить своей власти подобную «бездну» оказывается способен опять-таки Человек, теперь это – мыслитель-ученый: «Так я в сей бездне углублен / Теряюсь, мысльми утомлен!». Важно сразу увидеть, что человек выступает здесь именно как победитель: он «теряется» не перед великостью мироздания, а перед безграничностью своих мыслей при его созерцании. В диалоге с библейской поэтикой появляется в одах Ломоносова и *третий вариант «прочтения» образа «бездны» – как мира темных сил*, но вновь покорение их – неоспоримо для поэта. Бездна, как гибель и величие ее преодоления, предстает перед нами в батальных одах Ломоносова, причем полноценно – уже в дебютной «Оде... на взятие Хотина» (1739): «В горах огнем наполнив рвы, / Металл и пламень в дол бросает...» – такой изображена здесь непобедимая, казалось бы, стихия войны. Но: «...чтоб орлов сдержать полет, /

Таких препон на свете нет ... / Где только ветры могут дуть, / Доступят там полки орлины...». В третий раз «бездна» покоряется человеку, теперь это – доблестное «росское войско».

В системе основные категории и темы Ломоносовского одического мира распределяются по двум основным руслам – лирико-героическому и лирико-философскому.

Первое связано с главными новациями поэта в области военных и частью – торжественных од. Одна из основных задач одописца – уже на уровне звуковой и образной символики *передать атмосферу особого «пиитического ужаса»*. Свет (огонь) и непрекращающееся движение – эти образы неразрывно связаны с *основополагающим для теории «лирического восторга» принципом «панорамы»*: «Чрез быстрый ток на огонь дерзает» – так запечатлен прорыв русского войска сквозь стихию войны в «хотинской» оде. Сходное – в более поздней оде, по случаю возвращения Елисаветы после коронации в 1742 г.: «Огня ревущего удары / И свист от ядр летящих ярый / Сгущенный дымом воздух рвут / И тяжких гор сердца трясут...». Как видим, и поэтика торжественной оды под пером Ломоносова свободно включает батальные картины героико-панегирического плана. В создании подобной панорамы «пиитического ужаса» *велика роль и эмоциональных эпитетов*, они призваны воссоздать движение-штурм: в «Оде ... за Милость» (1750) так изображен гордый конь, летящий над полем битвы: «Крутит главой, звучит браздами / И топчет бурными ногами...». Поэтикой движения, через прием олицетворения, может быть наделен и мир, казалось бы, неодоушевленный. Подобен отважным воинам и устремившийся в безграничный океан корабль – один из персонажей «хотинской» оды 1739 г.: «Седая пена вокруг шумит, / В пучине след его горит...».

Тонко использует Ломоносов в лирико-героических одах и *древнерусскую символику образов Солнца и орла*, представленную в произведениях оригинальной русской словесности от «Повести временных лет» до сочинений Ивана Грозного¹. «Солнце», «Светило» – отображение высших, божественных качеств и возможностей, противостоит ему мир тьмы (как раз – одно из роковых воплощений бездны как мира зла, о чем мы говорили выше). Даже в заведомо «утопических» одах, посвященных правителям без какой бы то ни было надежды на возможность воплощения высокой одической мечты, Ломоносов настойчиво акцентирует внимание читателей на «панораме побеждающего света». К примеру, в оде 1762 г., «адресованной» Петру Федоровичу (Петру Третьему): «Прошло затмение ужасно, / Умножь, умножь отрады луч...». Образ орла, царя птиц и наиболее близкого Солнцу обитателя Земли, так же важен одописцу при создании панорамы «восхищающего ужаса». Сравним одну из картин в «Оде ... за Милость» (1750), где орел оказывается способен с высоты своего полета не только увидеть весь мир, но и одним своим взглядом покорить его себе: «Подобно как орел парящий / От самых облак зрит лежащи / Поля и грады под собой...».

С «орлиной» символикой неразрывен в художественной поэтике Ломоносова и образ *грозного царя-победителя*. В оде к Елисавет 1747 года («Царей и царств земных отрада...») образ Петра Великого вырастает из

¹ Подробнее – см.: Моисеева Г.Н. Ломоносов и древнерусская литература. Л., 1971.

пространной картины языческой мифологии: русский император способен был, свято верит поэт, покорить и заставить трепетать и величественных обитателей Олимпа: Марса, Нептуна, да и самого Зевеса («В полях кровавых Марс страшился, / Свой меч в Петровых зря руках...» и др.). Ранее, в «хотинской» оде, Петр уже представал у Ломоносова в священном ореоле «пиитического ужаса»: «Кругом Его из облаков / Гремящие перуны блещут...». Императрица Анна, по законам характерной для оды панегирической гиперболизации, предстает здесь как живая преемница этих великих побед – потому к врагам России и обращается молодой поэт с суровой отповедью: «Целуйте руку, что вам страх / Мечем кровавым показала...». Страх – самый *верный знак непреложной победы Света над тьмой*. Истинный правитель несет с собою в мир не только «страх» или «трепет», но и *залог новой гармонии* – потому в одной из зрелых Ломоносовских од (на рождение цесаревны Анны Петровны) Елисавет предстает в неразрывном согласии со всеми стихиями Бытия: «Земля и море отвечают Елисаветиным словам!».

От «земных богов», царей, перенимает «блеск славы» и воспевающая их лира, потому в «Оде ... за Милость» возникнет у Ломоносова и *мотив сакрализации поэтического творчества*: «Моя <лира – А.П., Е.А.> число умножит звезд, / Возвысившись до горних мест, / Парящей славой вознесена / И новым блеском освещена...».

Как видим, образы полета, силы власти и победы (солнце, орел, правитель, лира) и вырастают из батальной поэтики и покоряют ее. Символического апогея поэтика «восторженного ужаса» достигает в образе *Божества*. В оде по случаю возвращения императрицы Елисаветы после коронации (1742) в уста самого Господа Бога вложено такое высшее понимание всепоглощающей власти «величия и ужаса»: «Я Сам Россию защищаю, / Богине Росской гром вручил...». Таким образом, все увиденные нами выше образы фокусируются на итоговом прославлении России и ее народа.

Наиболее объемное воплощение все эти моменты находят в творчестве Ломоносова *в произведениях так называемого «Петровского цикла»*, в котором выделяются: ода на годовщину воцарения Елисавет (1747), «Надпись к статуе Петра Великого» (1746-1747), «Слово похвальное блаженныя памяти государю императору Петру Великому» (1755) и неоконченная поэма «*Петр Великий*» (1760-1761).

Поэмой «Петр Великий» Ломоносов – эпический писатель преследовал три цели:

- создать новый цельный культ Петра Первого в истории и культуре России и мира: «Не вымышленных петь намерен я Богов, / Но истинны дела, великий труд Петров...»; этот монарх, видится поэту, был многолик в своих великих деяниях - «Строитель, плаватель, в полях, в морях Герой»;

- в связи с отмеченной панегирической поэтикой – прославить Россию, создавшую феномен Петра на удивление миру. Об аллегорическом прославлении «пловцов» - россиян, способных легко одолеть и коварные зыби Океана – мира мы писали выше, говоря о символике Бездны в одической системе Ломоносова. Здесь отметим также новую философию миро-

творчества, представленную Ломоносовым в прославлении побед русского войска: «...Герои / Не радостию чтут кровопролитны бои; /... Покрытый трупами всегда прискорбен след...». Иное дело – великость духа человека, его способность покорить и преобразовать мир силою своих высших качеств, потому и единственной оправданной войной является вечная борьба добра со злом: Петр - «От самых нежных лет со злобой вел войну, / Сквозь страхи проходя, вознес свою страну...». Главная же цель и мира и великой России – стремиться к гармонии: «Державство кроткое весны прекрасной тише / И к подданным любовь всех высший есть закон...»;

- раскрыть, в свете оригинального мировидения «лирического восторга», чудеса самой Вселенной, составляющей живой частицей которой был и заглавный воспеваемый герой. Интересны описания морского царства и его подводных миров: «Ни мразы, ни Борей туда не досягают, / Лишь солнечны лучи сквозь влагу проникают...»¹. Важна Ломоносову и постоянная символическая параллель жизней мира Природы и воодушевленного Петром народа, поднявшегося на невиданные во Вселенной подвиги – сравним одно из лирических отступлений во второй песни поэмы:

Как туча грозная, вися над головой,
Надута пламенем, сокрывшимся водой,
Напрягшюся внутрь едва содержит силу,
Отъемлет, почернев, Путь дневному светилу,
Внезапно разродясь, стесняет громом слух,
И воздух, двигаясь, в груди стесняет дух,
Сугубят доли звук и пропасти глубоки,
И дождь и град шумит, и с гор ревут потоки -
Земля, вода, леса поколебались так,
Когда из многих вдруг жерл медных подан знак
И Ладога на дне во глубинах завывала.
Стоящая над ней самоизвольна сила,
Удара и часа урочного дождав,
Спешит на подвиг свой...

Лирико-философское русло Ломоносовской одической системы берет исток в образе *Тишины*².

Первое, наиболее локальное прочтение этого символического образа связано с военно-панегирической тематикой в одах Ломоносова: Тишина, прежде всего, – *состояние мира без войны, обеспечивающее новую гармоничную жизнь государства и населяющих его народов*. Так, в оде «Царей и царств земных отрада...» (1747), обращаясь одновременно к заключившей мир императрице Елисавете и к богине Тишины, поэт восклицает: «Тебя <Тишину – А.П., Е.А.> в Россию возвратила <Елисавета – А.П.,

¹ О диалоге Ломоносова с фольклорными былинами в этом аспекте – см.: Мельц М.Я. Подводное царство и морской царь в поэме «Петр Великий» // Литературное творчество М.В.Ломоносова. М.-Л., 1962. С.248-252.

² О более широком контексте этого образа в русской литературной культуре – см.: Эпштейн М.Н. Слово и молчание: метафизика русской литературы. М., 2007; Поэтика безмолвия. М., 2005.

Е.А.>, / Войне поставила конец...». В более метафорическом контексте подобное предстает перед нами в известном полемическом цикле неонакреонтических од – «Разговор с Анакреонтом» (между 1756 и 1761 годами), где за дар прекращать войны воспета сама Россия: «Великая промолви Мать / И повели войнам престать...». С таким пониманием Тишины неразрывно связано иное, более широкое: Тишина – *воплощение процветания мира страны в новом ее состоянии* – потому Ломоносов и пишет в той же оде на годовщину воцарения Елисаветы, что Тишина – «Блаженство сел, градов ограда» и что она всемерно «полезна и красна».

Другие пласты значений символа образа Тишины восходят уже к религиозно-философской тематике¹. Во-первых, Тишина в этом свете – *знак гармонии внутренней, нравственной жизни человека*. Не случайно о Елисавет поэт пишет: «*Душа Ея зефира тише / И зрак прекраснее рая...*» Как видим, Тишина – неотъемлемое условие приобщения к гармонии Рая². В этом новом значении своем Тишина соотносима также в одах Ломоносова с такими категориями, как «кротость», «ясность» и «красота». В союзе этих понятий возникает у поэта новый символический образ – «ясная красота». Сравним риторическое восклицание в оде на возвращение Елисавет из Москвы после коронации: «Какая красота яснее?..». На более высоком уровне это приводит к культивированию гармонии Совершенства, что может, к примеру, непосредственно соотноситься с прославлением императрицы: «В тебе прекрасный дом создали / Душе великой небеса...» (ода по случаю дня рождения Елисавет в 1745 г.), «Великий Петр нам дал блаженство, / Елисавета – совершенство...» (ода на возвращение после коронации 1742 г.). Заметим, что нередко Ломоносов соотносит свои представления о внутренней, духовной гармонии с мотивом полета. Так, в «Разговоре с Анакреонтом» Тишина приобретает благодаря этому еще и такой оттенок значения, как «чистота»: «...И полны живости уста / В беседе важность обещали / И так бы слух наш ободряли / Как чистый голос лебедей...». Наиболее полно все эти новые смыслы воплощаются через культ Матери. Земное ее воплощение – мудрая правительница³, небесное, обобщенное – Россия.

Наконец, Тишина, если обратиться к актуальным для Ломоносова древнерусским значениям этого многозначного слова – это еще и «свет» и «стройность». Иными словами, Тишина – *особый мир в едином мироздании, средоточие его гармонии и залог приобщения к высшей задаче Бога*. В этом значении своем Тишина как символический образ свободно соотносится и с поэтикой «безмолвия» и с поэтикой «движения / грома / гро-

¹ Подробнее – см.: Бухаркин П.Е. Топос «тишины» в одической поэзии М.В.Ломоносова // XVIII век. СПб., 1996. Сб.20. С.3-12.

² Кстати, в одах времени Ломоносова и позднейших, Россию поэты нередко потому и называли еще «Северным Эдемом» (т.е. – райским садом!).

³ Наиболее ярко и развернуто мы найдем эту «программу» панегирической Ломоносовской метафорики в одах «елисаветинского» цикла, однако, ряд важных подходов к теме был намечен поэтом и ранее. Например, в «хотинской» оде панегирическая гиперболлизация и идеализация позволили вознести до «небесного престола» и императрицу Анну – ценнейшие качества «хранительницы Тишины» – императрицы, по Ломоносову, – правда и мудрость: «И правда, взяв перо злато, / В нетленной книге пишет то, / Велики коль Ея заслуги...»

хота». В дебютной «хотинской» оде именно это состояние мира повергло в прологе в молчание священный ключ: «Внимая нечто, ключ молчит, / Которой завсегда журчит / И с шумом вниз с холмов стремится...».

По-разному, но в равной степени значимо, раскрывается это высшее значение образа Тишины в натурфилософских и духовных одах Ломоносова.

Среди *од натурфилософских* особое место принадлежит диалогии **«Размышлений ... о Божием Величестве» (1743)**.

«Утреннее размышление» посвящено всегда волновавшей Ломоносова, и ученого и поэта, проблеме феномена Солнца: «Горящий вечно Океан ... / Там огненны валы стремятся / И не находят берегов, / Там вихри пламенны крутятся, / Борющись множество веков; / Там камни как вода кипят, / Горящи там дожди шумят...».

«Вечернее размышление...» более многопланово. В небольшом по объему произведении сосредоточена уникальная попытка разрешить как минимум три мировые научные проблемы:

а) о бесконечности Вселенной: «Открылась бездна, звезд полна; / Звездам числа нет, бездне дна...»;

б) о возможности существования в этой Вселенной других разумных миров: «Там разных множество светов, / Несчетны солнца там горят, / Народы там и круг веков...»¹;

в) о природе северных сияний (здесь, пожалуй, наиболее оригинально слились воедино поэтический и исследовательский гений Ломоносова, свободно соединившего художественные метафоры с изысканиями в области физики и оптики!): «... Не льдисты ль мещут огонь моря? / Се хладный пламень нас покрыл ... / Там спорит жирна мгла с водой; / Иль солнечны лучи блестят, / Склоняясь сквозь воздух к нам густой...»².

Продолжена научно-философская патетическая тематика в творчестве Ломоносова и оригинальным опытом в жанре философской эпистолы – **«Письмо о пользе Стекла» (1752)**. Произведение одновременно обращено к двум глобальным проблемам: борьбы с невежеством («... всегдашню брань вели с наукой лицемеры...») и осмысления строения мира как величия Бога и человека. Главный «герой» эпистолы – Стекло, в умелых руках мыслящего человека способно рождать чудеса, на что и было оно «вызвано к жизни» самим Творцом мира – Богом: люди «... в заблуждении теряли путь великом / И истинных причин достигнуть не могли, / Поколе действ в стекле подобных не нашли. / Вертясь, Стекланный шар дает удары с блеском, / С громовым сходственны сверканием и треском...». Хрупкое Стекло оказывается способным победить даже неотвратимые прежде небесные молнии – так Ломоносов-естествоиспытатель пишет о громоотводах: «... от громовых стрел опасности уж нет! /... та же сила туч гремящих мрак наводит, / Котора от стекла движением исходит...».

В итоге: прославление могущества природы и «волшебной материи» Стекла, ею порожденной, – это и прославление Бога:

¹ Символично, что именно эти строки брали нередко в качестве эпиграфа к своим романам русские фантасты XX в. (Г. Мартынов и другие)!

² На языке науки: северное сияние может быть, по гипотезе Ломоносова, следствием игры солнечных лучей, преломленных через призму льдов, в частности – в Северном Ледовитом океане.

... Тем больше *благости и милости чудимся*.
Стекло приводит нас чрез Оптику к сему,
Прогнав глубокую неведения тьму!
Преломленных лучей *пределы в нем неложны*,
Поставлены творцем; другие невозможны.
В благословенной наш и просвещенной век
Чего не мог дойти по оным человек?

Позже в поэтике Ломоносова становится возможным «возвращение» натурфилософской метафоричности пейзажа и в оды торжественные. Блестящий образец – одно из лирических отступлений в «Оде ... за Милость» (1750):

В середине жаждающего лета,
Когда томит протяжный день,
От знойной теплоты и света
Прохладна покрывает тень,
Где ветви преклонясь зелены,
В союз взаимный сопряжены,
Отводят жаркие лучи.
Но коль великая отрада
И томным чувствам тут прохлада,
Как пьют росу цветы в ночи!

В **духовных одах** Ломоносова поэтика Тишины соотносится с библейской темой пророчества. Поэт как пророк, гражданин и спаситель мира – вот что прежде всего занимает Ломоносова. Духовные оды писателя (1743-1751) по праву можно считать нравственно-философским средоточием его жизненной программы. Бог, главный адресат этих творений, метафорически назван в «Преложении псалма 70» «Пристанищем души моей...». Сквозными мотивами цикла выступают мотивы Правды, праведности, Суда и оберега. Если в «Преложении псалма 1», к примеру, дается как бы общая установка: «Господь на праведных взирает / И их в пути своем хранит...», то «Преложение псалма 14» так афористично обобщает тему праведных: в «светлом Доме среди звезд» рядом с Богом достоин жить, прежде всего, тот, кто «... ходит непорочно, / Правду завсегда хранит / И нелестным сердцем точно Как устами говорит...». Духовная поддержка Бога – единственная, но и самая верная опора для истинного человека на призрачных путях суетной земной жизни: «Ко свету Твоего лица / Вперяю взор душевный / И от всещедрого Творца Приемлю луч *вседневный*...» («Преложение псалма 26»). «Духом укрепиться» и «о Господе мужаться» («Преложение псалма 26») сердце сможет лишь тогда, когда уверует в высшую Правду и ее Суд: «Подвигнись Правдою святою, / Суди нас, Господи, суди...» («Преложение псалма 34»). В итоге в «Преложении псалма 70» и возникает в связи с этим столь важная для русской словесности и в последующие эпохи тема поэта-пророка, несущего Слово Божие в мир: «Твоя держава возвестится / И правда мною до небес...». Слово самому Господу Ломоносов предоставляет в итоговой «Оде, выбранной из Иова» (1751). Здесь Творец как бы разворачивает перед сует-

но ропщущим человеком всю панораму мироздания. Именно в этой духовной оде наиболее полно Ломоносову удалось соединить поэтику столь чтимого им «лирического восторга» с мотивами «покорения бездн» и натурфилософскими изысканиями. Сравним:

а) поэтика «покорения бездны»: «Кто море удержал берегами / И бездне положил предел...»;

б) натурфилософские картины чудес Океана (как прообраза Вселенной в миниатюре): «В самой середине Океана / Он <морской змей – А.П., Е.А.> быстрый простирает бег; / Светящимися чешуями / Покрыт, как медными щитами...»;

в) панорама «лирического восторга» в космическом масштабе: «Ты солнце можешь ли закрыть, / И воздух огустить прозрачный; / И молнию в дожде родить, / И друг быстротекущим блеском / И гор сердца трясущим треском / Концы вселенной колебать...».

Камерную вариацию нравственной философии Ломоносова представляют нам его оригинальные эксперименты в жанровой разновидности **анакреонтической оды**. В полемическом мини-цикле «Разговор с Анакреонтом» поэт провозглашает важнейшими опорами в жизни человека верность Красоте («небесны очи», «чистый голос лебедей») и духовную стойкость («седой обезьяне», Анакреонту, смело противопоставлен близкий Ломоносову по духу герой-республиканец Катон: «Упрямка славная была ему судьбина...»). Уже в иной тональности, лирической притчи, выписана оригинальная анакреонтическая ода «Ночною темнотою...» (1747). Ее сюжет – историю о том, как некий умудренный жизнью хозяин впустил в дождь в свой дом продрогшего малютку со стрелами и был в благодарность ранен им этими стрелами Любви – позже неоднократно «перекладывали» русские поэты и в XVIII и в XIX вв. У Ломоносова в финале малыш-Купидон так лукаво обращается к своему спасителю и своей жертве: «Ты будешь век крушиться / Отнынь, хозяин мой...!».

К духовным одам примыкают **философские миниатюры** Ломоносова. Сквозными темами этого очень «пестрого», создававшегося поэтом в самые разные годы цикла выступают темы:

а) суеты земной жизни человека («То плачет человек, то в радости смеется» - с финальной сентенцией: «О, коль он легкостью своей отягощен!»);

б) величия мира («Поставлен на столпах высоких Солнцев дом...» - заметим, что древняя символика Солнца так же значима в поэтике Ломоносова, как и символика Океана / Бездны!);

в) высшей Божественной мудрости («Устами движет Бог; я с ним начну вещать...» - в этой миниатюре вновь возникает тема поэта-пророка: «Свидения ума священного открою...»);

г) гармонии мира и стройности ее познания («Случились вместе два Астронома в пиру...», «Я долго размышлял и долго был в сомненье...»).

Опасные искажения мира запечатлены Ломоносовым в **пародийных одах и сатирических притчевых миниатюрах**. По зеркальному принципу, все великое и грандиозное классической одической поэтики оборачивается здесь низким, ничтожным, суетным.

Так или иначе, основные удары Ломоносов в своих пародиях направляет по трем проблемным руслам:

а) *спорные вопросы в науке*. Такова пародия «О сомнительном произношении буквы «Г», где поэт отстаивает правильность твердого севернорусского произношения в противовес идеям некоторых современников о введении в общелитературный язык мягкого южнорусского наречия. С целью жестко утвердить свою позицию и ее правоту, Ломоносов парадоксально насыщает произведение какафонией образов, передаваемых словами как раз с этой спорной «звуко-буквой» - например: «О, горы с гроздами, где греет юг ягнят...»;

б) *опасность воинствующего невежества*. Продолжая линию сатир Кантемира, Ломоносов обрушивается на невежественную часть ортодоксального духовенства в известном своем «Гимне бороде». Борода, ношение которой разрешено было уставами Петра Первого в числе избранных сословий лишь представителям духовенства, предстает – простой данью отживающей старине, и отнюдь не связанной со «святостью» и «избранностью» почему и «разоблачить» ее так легко: «Борода предорогая, / Жаль, что ты не крещена / И что тела часть страмная / Тем тебе предпочтена...»¹;

в) *литературные противники и гонители*. В этом плане наиболее показателен «цикл», «посвященный» Василию Тредиаковскому и Александру Сумарокову.² Выделяются два «анти-послания» с «перевернутой» одической поэтикой: «Зубницкому» (под таким прозвищем «проходил» Тредиаковский за свое пристрастие к кляузам и доносам – почему и это стихотворение открывается следующим уничижительным обращением: «Безбожник и ханжа, подметных писем враль...») и «Злобное примирение г.Сумарокова с г.Тредиаковским». Каждому из «участников» вражды Ломоносов дает в последнем случае свое символическое имя: Тредиаковский получает «клеймо» – «Сотин» (от франц.: глупый, глупец³), Сумароков наделяется «именем-проклятием» «Аколаст» (в переводе с греческого – «необузданный, дикий, наглый»), сам Ломоносов даже в прозвище возносится над врагами на недостижимую высоту: он – «Пробин» (лат.: «честный»). Наиболее жесток Ломоносов в отношении к Сумарокову, не просто клеймя его позорной кличкой, но и вынося на всеобщее обозрение тяжелое нервное заболевание своего врага. Из свидетельств современников, нередко бесчеловечно забавлявшихся этим, известно, что легко доходивший до бешенства Сумароков абсолютно терял над собою контроль, заикался, дико вращал глазами и мог даже ударить показавшегося ему «врагом» своей «аристократической» тростью. Об том и пишет Ломоносов: «Аколаст, злобствуя, всем

¹ Конечно, ни в коем случае нельзя упрощать и гиперболизировать ситуацию, объявляя Ломоносова атеистом и противником религии. В обратном нас доказательно убеждают его духовные и натурфилософские оды. В связи с «Гимном бороде» речь может идти просто о борьбе Ломоносова, писателя и ученого, с невеждами, вредящими величию мира и Бога, а с такими он сталкивался и в «светской» жизни – сравним моление из «Преложения псалма 26»: «Меня в сей жизни не отдай / Душам людей безбожных, / Твоей десницей покрывай / От клеветаний ложных...».

² Единственное обстоятельство, благодаря которому Ломоносов был склонен изредка прощать Сумарокова за самое его существование на земле – дружеское расположение к его красивой и образованной дочери – биографы Ломоносова сохранили для нас такой, к примеру, отеческий отзыв Ломоносова: «Что за умница барышня!..»

³ Сумарокову и этого покажется мало, поэтому он, прежде всего – в знаменитой скандально своей пьесе «Тресотиниус» «наградит» Тредиаковского *этим* именем, что в переводе с французского буквально означает уже – «трижды глупый»!

уши раскричал, Каратавил, шепелял, качался и мигал...». Итог – уничтожающий для обоих врагов: «Сдружись с сей парочкой: кто хочет с ними знаться, / Тот думай, какво в крапиву испражняться...».

Сатирические миниатюры-притчи чаще всего направлены у Ломоносова на осмеяние суетности людских суждений, лжи и бездуховности:

- «Лишь только дневный шум замолк...» (притча о волке, который хотел стать... пастухом овец, но был разоблачен, потому что: «Кто в свете сем родился волком, / Тому лисицей не бывать...»);

- «Послушайте, прошу, что старому случилось...» (история о том, как прохожие нелепыми советами запутали старика, шедшего с мальчиком и осликом, запутали до того, что несчастному старику пришлось даже вернуться – из опасения, как бы нелепый людской суд не приговорил его ... и осла взвалить себе на плечи!);

- «Женился Стил, старик без мочи...» (трагикомическая картинка «с натуры» о несостоявшейся у старика и юной красавицы первой брачной ночи);

- «Жениться хорошо, да много и досады...» (извечный «анекдот» о строптивой жене и несчастном муже при ней: привыкнув во всем поступать наперекор супругу, жена, уверен несчастный, и утонув поплывет ... *против* течения!);

- «Мышь, некогда любя святыню...» (притча о ложном смирении и добродетели, прикрывающих ничтожную эгоистическую корысть: главная «героиня» - Мышь: «Ушла в глубокую пустыню, / Засевшись вся в голландской сыр...»).

Своеобразным эпилогом Ломоносовской поэзии выступают три ключевых произведения: «Разговор с Анакреонтом», «Я знак бессмертия себе воздвигнул» и «Стихи, писанные на дороге в Петергоф...» («Кузнечик дорогой...»).

«Разговор с Анакреонтом», если рассматривать это произведение в целом, помимо отмеченных уже нами некоторых локальных мотивов, представляет собою интересную «сводную картину» различных контрастных состояний человека и его души. Сквозным приемом, который использует здесь поэт, как раз и становится прием сочетания противоположностей. «Страсти нежной» - противопоставляется культ героев: «Хоть нежности сердечной / В любви я не лишен, / Героев славой вечной / Я больше восхищен...». Образ встречи со смертью среди утех («Лишь в том могу божиться, / Что должен старичок / Тем больше веселиться, / Чем ближе видит рок...») – контрастирует с прославлением смерти во имя высших гражданственных идеалов: Анакреонту в итоге противопоставит Катон, убивший себя кинжалом в знак протеста против опорочивания республиканских идеалов. Земная Красота (любимой женщины) сопоставляется с Красотой Отечества. О гимне матери-России в «Разговоре с Анакреонтом» мы уже говорили, обратимся теперь поэтому к первому «участнику» антонимичной пары – образу любимой. Тонко используя и в камерном описании поэтику «лирического восторга», Ломоносов создает один из первых опытов «любовного портрета» в русской лирике Нового времени, на многие десятилетия опережая самого знаменитого певца этой темы –

Гавриила Державина («Русские девушки», «Шуточное желание» и др.): вот как обращается влюбленный поэт к живописцу:

Дай из роз в лице ей крови
И как снег представь белу,
Проведи дугами брови
По высокому челу;
Не сведи одну с другою,
Но расставь их меж собою,
Сделай хитростью своей
Как у девушки моей...

Лирико-философская миниатюра «*Стихи, писанные на дороге в Петергоф...*» («*Кузнечик дорогой, коль много ты блажен...*») – одно из последних произведений Ломоносова. Поводом к созданию этого пронзительно трагического произведения послужило грустное и отнюдь не «высокое» событие в жизни больного писателя: по делам молодой российской Академии наук ему приходилось в 1761 году по летнему зною многократно ездить в летнюю резиденцию императрицы Елисавет – Царское Село, причем – без какой-либо уверенной надежды на благое разрешение проблем. Образ поэта, трагический образ непонятого, скованного тяготами жизни, но все еще не смирившегося человека скрывается как бы в подтексте миниатюры, а главным ее героем оказывается крохотное существо – кузнечик. Именно кузнечик видится поэту наделенным высшим даром Бога – свободой, в которой и заключена истина всего созданного Творцом мира. Лирический герой стихотворения фактически признает малое «божье создание» выше себя: кузнечик – священен, он «блажен» и в отличие от суетных людей «счастьем одарен». По сути, Ломоносов возвращается к любимой своей натурфилософской идее, восходящей к образу Тишины, – о гармонии мира природы: «...в самой истине ты перед нами царь; / Ты ангел во плоти...». Свобода, и физическая и духовная, – вот чему и поэту можно поучиться у малого кузнечика: «...свободен, беззаботен, / Что видишь, все твое, везде в своем дому, / Не просишь ни о чем, не должен никому...».

Несколько ранее, еще в поре «самого цветущего мужества»¹ создано было Ломоносовым и еще одно своеобразное «завещание» русской словесности – одно из первых художественных переложений знаменитой оды Горация «Памятник»²: «*Я знак бессмертия себе воздвигнул...*» (1747). Обозначенная уже в первой строке ключевая тема – истинного Бессмертия – выступает и своеобразным «эпилогом» к ломоносовской одической системе – деяния и творчество – вот путь к победе над смертью и забвением:

¹ Образное выражение Н.В.Гоголя.

² В XVIII в. к вариациям этой темы в разные годы обратятся Гавриил Державин («Памятник»: «И слава возрастет моя, не увядая, / Доколь Славянов род вселена будет чтить...»), Михаил Муравьев («К Музе»: «Иль в песнях не преиду к другому поколенью? / Или я весь умру?...»), в XIX столетии – Александр Пушкин («Памятник»: «Нет, весь я не умру, душа в заветной лире / Мой прах переживет и тленья убежит...»)

Я знак бессмертия себе воздвигнул
Превыше пирамид и крепче меди,
Что бурный Аквилон сотреть не может,
Ни множество веков, ни едка древность.
Не вовсе я умру; но смерть оставит
Велику часть мою, как жизнь скончаю...

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие из видов оды оказались наиболее востребованными в русском классицизме?
2. Что такое теория «лирического восторга» и что она дала русской оде и русской литературе?
3. Какие основные мировоззренческие идеи М.В.Ломоносова объединяли его оды в систему?
4. В чем своеобразие диалога писателя с древнерусской, научной, европейской традициями?
5. Что такое «ломоносовская школа» и какие идеи основателя-учителя оказались в ней наиболее приоритетными?

III.2.1.3. Жанр элегии и элегика В.К.Тредиаковского

Лирическое «я», по-разному, но ярко заявившее себя в диалоге жанров сатиры и оды, находит свое выражение и в суверенной художественной области так называемых «средних» жанров, ведущим из которых оказывается элегия.

История возникновения *элегии*, как и оды, восходит еще к античности.

На первом этапе типология жанра и его тематические «русла» определились в Древней Греции: элегия героико-патриотическая (Каллин Эфесский), любовная (Сафо, Мимнерм), философская (Солон). К античной традиции восходит и «скорбное начало» – неотъемлемый атрибут классической элегии: изначально элегия возникла из обрядовых похоронных плачей и причитаний, исполняемых под флейту¹. В русской литературе второй половины XVIII века из древнегреческих элегиков особенно ценился Мимнерм - пафос его лирики оказался очень близок сентиментализму: «В Кифере более Гомера знаменит Вздыхающий Мимнерм: он лучше знал любиться. Нет, Муза не бежит сообщества любви. Охотно странствует она ее стезею...» – как писал один из основателей русского сентиментализма Михаил Муравьев.

Следующим этапом в развитии жанра можно считать древнеримскую элегию, в центре которой уже – личность самого автора, всегда описывающего собственные переживания, события своей жизни. Субъективный характер римской элегии отличает ее от повествовательной любовной элегии на мифологические темы, которую культивировали эллинистические поэты. Особенно органично было воспринято русскими лириками XVIII – начала XIX столетий поэтическое наследие одного из крупнейших мастеров древнеримской элегии Альбия Тибулла. Со временем элегиче-

¹ По одной из версий древняя флейта и имела созвучное будущему жанру «имя».

ский стих в России вообще начинает осознаваться литературно-эстетической мыслью как «Тибуллов размер».

Европейский классицизм достаточно сузил границы «элегического канона» – как писал Буало в «Поэтическом искусстве»: «В одеждах траурных, потупя взор уныло, Элегия, скорбя, над гробом слезы льет...». В сущности, ту же мысль повторяет и один из первых отечественных теоретиков искусства – В.К.Тредиаковский: «Слово элегия происходит от греческого ..., и значит: стих плачевный и печальный... Подлинно, хотя важное, хотя что любовное, пишется в элегии; однако всегда плачевною и печальною речью то чинится...». С незначительными изменениями формула эта перейдет и в «поэтики» первых десятилетий XIX в.: «"Элегия, определенная в начале своего изобретения к стенанию и слезам, занималась только одними несчастиями...» – так определял сущность жанра Н.Ф.Остолопов.

Строгий канон, при условии неперемennого сохранения в элегии «скорбного пафоса», допускал два основных типа жанра: *элегия с общемедитативным, нравственно-философским уклоном* – и *элегия собственно любовная*. Василий Тредиаковский, следуя отчасти за европейским канонem, так обосновал это деление для отечественной словесности: «Элегию разделяют на Треническую и Еротическую. *Треническая* описывает печаль, болезнь, и всякое несчастливое приключение; *Еротическая* занимается одною только любовию, и всеми от любви происходящими следствиями». В европейской литературе нового времени обе разновидности жанра были представлены достаточно широко: философская ветвь, связанная с осмыслением феноменов природы, смерти, бытия человека – в Англии и Германии (Томсон, Грей, Гете), элегия по преимуществу с любовной тематикой – во Франции (Парни).

Другая грань общей картины жанра – так называемая «*философия уединения*». Именно она вызывала к жизни, по-новому стимулировала лирическую медитацию, лирическую исповедь поэта (доходя порой до трагизма, особенно если элегия обращалась к каким-либо неразрешимым вопросам, на грани жизни и смерти).

Значительную роль в формировании национальной русской элегии сыграла ее *связь с фольклором*: в частности, обращение к народной семейно-бытовой и любовной лирике, причитаниям и плачам. К народной песне нередко восходит и использование в литературных элегиях образов природы.

Подходы к осмыслению элегии в России наметились еще на заре XVIII столетия, когда отечественная традиция знала только торжественно-панегирические опыты в этом роде С.Полоцкого и поэтов его школы. Первое новое слово – трактовка жанра в трактате Ф.Прокоповича «De arte Poetica» (1705): « Элегия ... есть некое печальное поэтическое произведение..., ей всего больше подходит *содержание, исполненное переживаний, гнева, любви, радости, скорби...*». Настаивая на «переживании» как основном содержании жанра, Ф.Прокопович во многом расширял границы элегии. Такая трактовка жанра делает принципиально возможным внести в его содержание всю область человеческих переживаний от «гнева» до «радости» и «скорби».

Первые художественно значимые русские элегии Нового времени принадлежат перу **Василия Кирилловича Тредиаковского (1703 – 1769)**. В его творчестве жанр превращается в одну из основ общего поэтического мировоззрения. В связи с последним моментом видный исследователь русской литературы XVIII в., Г.А.Гуковский, в ряде своих работ говорил уже о своеобразной «элегике» – системе, включающей и разные тематические виды жанра элегии, и элегические мотивы в произведениях смежных с элегией жанров.

Элегия незримо сопровождала Василия Тредиаковского в печальной его судьбе от начала и до конца его литературного пути: от «Элегии...» на смерть Петра Великого (1725) до переложений псалмов в 1750-1760-е гг. В 1735 г. в приложении к «Новому и краткому способу...» поэт обосновал и теорию столь близкого ему духовно жанра, выделив лирическую («еротическую») и философскую («треническую») разновидности¹.

На 1727-1730-е гг. приходятся первые оригинальные эксперименты Тредиаковского-лирика в жанре любовной элегии – в романе «Езда в остров Любви». Найдя свою возлюбленную Аминту, Тирсис на коленях так исповедуется ей в своих чувствах:

Будь жестока, будь упорна,
Будь спесива, несговорна;
Буде от ныне могу еще осердиться,
То мой гнев в моем сердце имеет храниться.

.....
Но вы не увидите мое сердце смело,
Чтобы оно противу вас когда зашумело...

Очень важна сознательная ориентация писателя в ряде случаев названий произведений элегической поэтики на фольклор: «Тоска любовницына...», «Плач одного любовника...».

Программны «Элегия I» и «Элегия II». Обе они выстроены тоже как «плач» - пространный и скорбный лирический монолог об утрате самого сокровенного для души:

Не возможно сердцу, ах! не иметь печали;
Очи такожде еще плакать не престали:
Друга милого весьма не могу забытьи,
Без которого теперь надлежит мне жити...

(«Элегия I»)

Кто толь бедному подаст помощи мне руку?
Кто и может облегчить, ах! сердечну муку?

(«Элегия II»)

В итоге в лирико-философском творчестве Тредиаковского постепенно складываются несколько типологических «ветвей» в едином элегическом жанре:

¹ Подробно об этом мы писали выше, в обзорно-теоретическом разделе, посвященном эволюции жанровой системы отечественной словесности 1730-1790-х гг.

а) элегия любовная / лирическая (все приведенные нами выше примеры связаны как раз с ней);

б) элегия гражданская («Элегия...» на смерть Петра Первого, «Стихи похвальные России»);

в) элегия философская¹. Элегическое начало именно здесь становится в поэтике писателя сквозным, все определяющим.

Наиболее полно основные новации Тредиаковского в философской элегии раскрылись в предпринятом им поэтическом переложении Псалтири. Среди многих других, вошла в русскую литературу Нового времени благодаря этим стихотворениям Тредиаковского библейская тема поэта-пророка. Лирическим прощанием и завещанием поэта звучат строки:

Вонми, о! небо, и реку,
Земля да слышит уст глаголы:
Как дождь я словом потеку;
И снидут, как роса к цветку,
Мои вещания на доли...

(«Парафразис второя песни Моисеевы», 1752)

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Выявите основные показатели феномена «элегики» в русской лирической поэзии.

2. Какие основные реформы провел в лирическом сознании русской литературной культуры В.К.Тредиаковский?

3. Каковы главные открытия писателя в жанре элегии и элегической песни?

4. Какие библейские темы оказались наиболее востребованными в жанровом единстве элегий и духовных од В.К.Тредиаковского?

III.2.2. Драматургия

Своеобразие литературно-политической ситуации в России первой половины XVIII столетия расставило свои, отличные от Европы акценты и в системе драматургических жанров: лидирующее активное положение заняла комедия.

III.2.2.1. Жанр комедии в русском классицизме и комедии А.П.Сумарокова

Комедии, родственнице сатиры, но только уже – на своем, драматургическом, поприще, удалось с первых же десятилетий литературной жизни русского классицизма соединить и литературные и фольклорные свои истоки.

Своеобразие мировидения комедии было определено еще Аристотелем, опыт поэтики которого, через европейскую литературу Нового времени

¹ Подробнее – см.: Лебедев Е.Н. Философская поэзия В.К.Тредиаковского // Русская литература. 1976. №2. С.94-104.

(Ф.Лопе де Вега, Ж.-Б.Мольер, П.Бомарше), не могли не учитывать и писатели классицизма России. В центре внимания этого жанра, согласно великому античному философу, – изображение отрицательных сторон повседневной, обыденной, низменной жизни. В связи с этим в центре внимания драматургов как правило оказывались герои нравственно неполноценные, «ущербные» по меркам нормы Идеала. Разоблачить подобные типажи и показать общую опасность отхода от идеальных норм призван был в комедии смех. Однако, как заметил еще Сумароков в «Эпистоле о стихотворстве»: «...Смешить без разума – дар подлая душа», в связи с чем, для русских классицистов – в том числе, встал серьезный вопрос о необходимости и нравственного воздействия на зрителя через «культуру смеха»: «смешить и смехом пользоваться». В последнем случае налицо преемственность с литературной культурой Древней Руси, где, к примеру, в драматургической традиции «школьного театра» назидание даже превалировало над собственно «посмеянием» (вспомним книжное высокое обличение порока в действиях на библейские мотивы – «Комидия притчи о блудном сыне» и некоторые др.).

В общую античную теорию классицизм, безусловно, добавил свои акценты. Так, степень положительности / порочности героев определялась согласно тому, интересам общества (нации, государства) или же корыстным, частным они следовали. Наиболее опасными признала русская комедия искажения в нравственной и общественной жизни поместных дворян и мещан (традиция критики именно представителей этих сословий восходит к пьесам А.П.Сумарокова: «Рогоносец по воображению», «Опекун» и др.). В комедии не менее четко, чем в противоположном жанре трагедии, соблюдалось правило трех единств, внутри которого столь же принципиально важным стал закон примерного равенства числа отрицательных и положительных персонажей. С последним оказалась связана особая природа смеха: он должен был быть не столько «язвительным» (такой смех вполне античной теорией и практикой театра допускался – допустим, для заостренно-типического разоблачения носителей зла в сатирических комедиях Аристофана), сколько «просвещающим». К примеру, Сумароков, высмеивая в «Рогоносце...» невежественных дворян Викула и Хавронью (говорящие имена и фамилии, кстати, – также подключались к разоблачению или восхвалению), главные воспитательные задачи и цитаты «передал» просвещенному соседу этих порочных поместных дворян – графу Ксандру.

В сравнении с другими драматургическими жанрами, комедия имела более благодатную в русской литературной культуре почву для последующего активного освоения¹. Помимо уже обозначенного нами влияния традиций книжности Древней Руси, необходимо будет назвать почитаемую в народе (преимущественно – XVII век) культуру балагана. Главным героем подобных действий, собиравших великое множество народа по площадям, был сметливый и проказливый Петрушка. «Театр Петрушки» сочетал: яркую экспрессию простоязычия с обличительным смехом над властью (врагов своих народный любимец побивал палками и вообще всячески обводил вокруг пальца) и, наконец, с так называемой «поэтикой абсурда» (предполо-

¹ Закономерен результат: в сводном «Драматическом словаре» (1787) две трети списка (всего – более трехсот пьес) занимали комедии и комические оперы!

жим, «прекрасный» рецепт давал Петрушка от головной боли: снять голову и просушить ее на печи).

В Петровское время зачастую на эту почву ложились и новые литературные веяния из Европы. Прежде всего, назовем знакомство России с «высокими комедиями» Мольера и опыты (полу)переводных «комедийных мелодрам» (на примере пьесы начала XVIII века – «Честный изменник...» – основные показатели этого феномена нами оговорены выше, добавим лишь, что подобная переводческая творческая традиция успешно сохраняется вплоть до последней четверти столетия: первыми опытами великого русского комедиографа Дениса Фонвизина были вольные переводы комедий француза – Грессе: «Корион» и некоторые др.).

Многое заимствует из этих источников драматургия русского предклассицизма – в частности, на поэтике абсурда базируется такой показательный жанр, как трагедокомедия.

Одной из первых «мишеней» русской оригинальной комедии в XVIII в. стали невежество и бездуховность жизни русского дворянства. Однако, постепенно все острее встает проблема лишения элиты общества каких бы то ни было гражданских добродетелей, что воспринимается драматургами уже как большое общественное зло.

В жанре комедии в разнообразных соотношениях выступали три ведущих начала: комедийно-бытовая линия, любовная интрига и обличение с непременным «воспитывающим» назиданием.

Комедии А.П.Сумарокова

Первые вариации соотношения этих начал, равно как и первые тематические разновидности оригинальных русских комедий сформировались в творчестве ***Александра Петровича Сумарокова (1717 – 1777)***.

Комедии Сумарокова представляют собой и своеобразную «энциклопедию» определяющих приемов и тем сатирического обличения, и картину эволюции самого комедийного жанра в русской словесности. Современниками, однако, отнюдь не все из этих пьес были оценены по достоинству, хотя бы в силу того обстоятельства, что постановка комедии, как правило, шла «в довесок» к трагедии («Тресотиниус», например, любительской труппой Шляхетного корпуса был разыгран сразу после «Хорева»).

В первых пьесах (например, в гротескной комедии «Тресотиниус») драматург стремился активно противопоставить себя «низовому» русскому театру, представленному в том числе в «подлом» жанре «игрища» – вставного «балаганного представления», почему и выбирал для подражания подчеркнута далекие от этого европейские образцы (Мольер, Гольберг). «Темными» для российского слуха и далекими от национальных традиций оказываются и имена персонажей: Оронт, Кларисса и т.п. В «Тресотиниусе», кроме этого, еще четко прослеживаются и заимствования из европейского материала: «Триссотеном» (дословно: «трижды глупым») впервые назвал своего литературного недруга Мольер в пьесе «Ученые женщины», имя другого сумароковского героя – Брамарбаса – восходит к комедии Л.Гольберга «Брамарбас, или хвастливый¹ офицер».

¹ Буквальный перевод – «многоговорящий, болтливый».

Поздние же пьесы Сумарокова оказались органичными в русле начатого И.П.Ельчаниновым «сражения» за жанр самобытной национальной русской комедии¹ (в последнем случае интересно отметить влияние на Сумарокова, уже зрелого мастера, пьес молодых его современников, в частности, «Бригадира» Д.И.Фонвизина – на «Рогоносца по воображению» Сумарокова).

Всего Сумароковым было создано 12 комедий. К настоящему времени в науке сложилась традиция объединять эти пьесы, по своеобразию проблематики и используемых приемов, в три группы²:

А. *Комедии памфлетного типа*, со слабо разработанным сюжетом и с заимствуемой из европейской литературы интригой – «Тресотиниус», «Пустая ссора» (первоначальное название – «Ссора мужа с женой»), «Чудовищи» (первый вариант – «Третийный суд»). Центром двух из пьес выступает классическая для Европы ситуация «любовного абсурда»: отец предлагает дочери избранников, а смысл действий героини сводится к тому, чтоб как можно больше запутать: и его, и своих постылых «женихов»³. В «Тресотиниусе» на роль одного из таких «неудачливых искателей любви» и попадает нелепый ученый педант с этим именем – 47-летний Василий ТрEDIAKовский. Образ Тресотиниуса, его речь – буквально «сшиты» из противоречий творческой манеры ТрEDIAKовского: это и увлечение плеоназмами («прекрасная красота», «приятная приятность»), и преклонение перед хореом, и нескладные (для младших современников) любовные вирши: «Красоту на вашу смотря, распалился я ей! ей! / Изволь меня избавить ты от страсти тем моей...». Наивно верует «почтенный ученый муж» и в то, что в семейной жизни ему поможет ... филология (к примеру, знание «по-арапски, по-сирски, по-халдейски»)⁴. Поскольку «груз насмешки» для одного комедийного персонажа был более чем избыточен, Сумароков придумал для «Тресотиниуса» двух «двойников» – педантов Бобемиуса и Ксаксоксимениуса. Первый из них вступает с Тресотиниусом в нелепые прения о литературе «Т», второй, как и несчастный прототип – ТрEDIAKовский – обожает «обветшалые славянизмы». Побеждены и изгнаны оказываются нелепые педанты по ходу действия не менее колоритной фигурой – хвастливым капитаном Брамарбасом⁵. Финал – и счастливый и аб-

¹ В том числе среди лидеров оказываются так называемые «прелагательные» пьесы (мировая литературная традиция в которых «перелагается» на русские нравы) Вл.Лукина и П.Плавильщикова.

² См., к примеру: Стенник Ю.В. Сумароков-драматург // Сумароков А.П. Драматические сочинения. Л.: Худож.лит., 1990. С.3-34; Федоров В.И. XVIII век. История русской литературы. М.: «Владос», 2003. С.128-135.

³ Отголоском эта традиция сохранится в отечественной драматургии вплоть до начала XIX в., в т.ч. – в творчестве А.С.Грибоедова («Притворная неверность» «Горе от ума»).

⁴ Сам ТрEDIAKовский, при активной поддержке также задетого в комедии Г.Н.Теплова, тут же откликнулся на комедию статьей «Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении...» (1750), где подверг резкой критике и первые трагедии Сумарокова и его опасное безбожие (в одном из действий «подлой комедии» Оронт, отец главный героини, осмеливался цитировать Евангелие!).

⁵ Опять-таки: как тут не вспомнить, для русской литературы – в будущем! – Скалозуба, претендента на руку Софьи Фамусовой, стремящегося всячески дискредитировать своего «ученого» соперника – Чацкого в грибоедовском «Горе от ума»!

сурдный, что весьма характерно для этого периода в развитии комедийного жанра: кокетка – Клариса получает возможность соединиться с тем, кого действительно любит, с Дорантом, а педант Тресотиниус вполне утешен своей схоластикой: достаточно написать «сатир полтораэта» на негодных обманщиков и уверовать в то, что литера «Т» правильнее смотрится в написании не на трех, а на одной ножке...

В «Чудовищах» ученый педант остается лишь один – и опять идет прозрачный намек на Тредиаковского, выступавшего с критикой своих недругов и за это теперь получившего еще одно прозвище – Критициондиус. На сей раз герой на любое событие / разочарование в своей жизни сразу готовится откликнуться каким-нибудь ученым трудом: «Он меня привел в размышление. Я об этом напишу диссертацию...» – или: «Ты перед нею французские песенки попеваешь, а другой у нее руки целует... я об этом, каким образом содержать молодых женщин, напишу книгу, хотя она молодым людям и не гораздо приятна будет...»¹. Но главное «чудовище» – здесь уже иное: это – ничтожный галломан Дюлиж, который, хотя и рожден «русским отцом», стыдится этого сверх всякой меры: «Для чего я родился русским? О натура! Не стыдно ль тебе...».

Самая небольшая из пьес первого цикла – комедия «Пустая ссора» доводит ситуацию «любовного абсурда» до наивысшей точки. Здесь в образах двух женихов прекрасной Деламиды – галломана Дюлижа и простака Фатюя – предугадываются два самых знаменитых анти-героя Фонвизина – Иванушка («Бригадир») и Митрофан («Недоросль»). Насколько Фатюй озабочен самыми низкими предметами (поиграть в свайку «с холопями», купить удобную для ноги обувь), настолько же нелеп в своих «высоких французских сферах» Дюлиж (когда его будущая, он надеется, теща, погнавшись за мужем, оступилась и упала, он, вместо того, чтобы ее поднять, – пускается в пространные галантные философствования: «Это, сударыня, очень неучтиво будет, ежели мне вашу руку взять голою рукою...»). В нелепый конфликт оказываются втянутыми все персонажи: не только сами соперники, но и родители невесты, каждый из которых отстаивает своего « кандидата» из этих двоих. И хотя в финале девушка заявляет, что «не выйдет ни за кого», по духу ей ближе, и это всего опаснее, считает Сумароков, пустозвон Дюлиж: как и он, Деламида пересыпает речь французскими словами, как и он, презирает свой народ и простые чувства: «Любить мужа, ха! ха! ха! это посадской бабе прилично...».

Б. *Вторая группа сумароковских комедий* включает такие пьесы, как: «Опекун» (1764-1765), «Лихоимец» (не позднее 1768), «Приданое обманом» (1769), «Ядовитый» (1769).

Приемы гротеска здесь сохраняются, но уровень обобщения – уже выше: *возникают типажии так называемой «комедии нравов»*. Все это – пьесы о «лихоимцах». Сразу же появляются говорящие русские имена-прозвища. Чужехват в «Опекуне» претендует на наследство сирот и незаконно превращает молодого дворянина в слугу. Ростовщик Кашей (уже – и обращение к сказке!) из-за скупости содержит голодом своих слуг. Безбожник и лицемер Герострат («Ядовитый») шантажирует попавших от него в зависимость несчастных отца и дочь. Нелицеприятно выведен и скупец

¹ «Вывернутый» намек на «Езду в остров Любви» Тредиаковского!

– Салидар в «Приданом обманом». Если в ранних пьесах у Сумарокова порочных героев разоблачали сама нелепость ситуации и позиция автора, находящегося «над схваткой», то в этих четырех комедиях фабула осложняется введением элементов, предвосхищающих открытия будущей русской «слезной драмы»¹. Порок отныне торжествует лишь временно, ему противостоит «страждущая добродетель». В пьесах Сумарокова наглядно можно проследить практически полный «набор» приемов и сюжетных ходов, характерных для «слезной» драматургии: добродетельные персонажи попадают в трагические ситуации утраты состояния, неизвестности своего происхождения, мнимой смерти родных². Кардинально менять ход событий может или счастливая находка тайной приметы (узнавание по крестик) или неожиданное на первый взгляд торжество добродетели (справедливое решение суда)³. На практике Сумароков практически однозначно отказывается от приемов фарсового комизма, значительный акцент переносит на «чувствительность» – и тем самым закладывает основы русской нравоучительной комедии. Один из главных прославляемых идеалов – добродетель: Валерий, счастливо избавившийся от Чужехвата – опекуна, говорит в конце одноименной пьесы: «Исчезни, беззаконие, и процветай, добродетель! А ты, любовь, дражайшая утеха в жизни человеческой...».

Возникает в пьесах сквозной мотив пагубности денег: так, в «Приданом обманом» скупец Салидар в финале горько признается: «Дочь я люблю, а деньги люблю еще больше. ... Мои мне собственные руки больше в родне, нежели руки дочери моей. ... О, приданое, приданое! в аде бы тому человеку не было места, кто тебя выдумал!». Деньги – и роковое пособничество воровству, с первой страницы комедии «Опекун» утверждает слуга главного злодея – Чужехвата: «Здесьние воры так хитры, что они и душу у человека украсть могут...».

В. *Третья группа комедий – начало жанровой разновидности оригинальной бытовой комедии на русской сцене.* Безусловными «лидерами» из произведений этих лет выступают «Рогоносец по воображению» (1772) и «Вздорщица» (начало 1770-х гг., опубликована впервые в 1787 г., уже посмертно). В «Рогоносце...» Сумароков преследует две главные цели: создать собирательный сатирический типаж невежественных мелкопоместных дворян (на примере супружеской четы: Викул – Хавронья) и ввести одного из первых для русского театра героя-резонера (таким оказывается приехавший в имение просвещенный граф Касандр, благородно собирающийся жениться на бедной дворянке Фолоризе, что живет у Викула и Хавроньи). Беспочвенная ревность Викула, заподозрившего свою шестидесятилетнюю подругу (да еще и с таким говорящим именем!), в любви к графу – прием, позволяющий раскрыть не только и не просто невежество жизни этих людей (Хавронья читает только лубочные незатейливые исто-

¹ Теоретически Сумароков, кстати, к этому жанру относился крайне негативно, даже вступил в переписку с Вольтером, стоявшим на сходных позициях.

² Все это не погнушался тонко «вплести» позже и Фонвизин в канву знаменитого своего «Недоросля»!

³ В контексте времени вся подобного рода поэтика легко «читается» в «предлагательных» пьесах (как то: «Мот, любовь исправленный» В.И.Лукина) – и вплоть до первых комедий Фонвизина (в «Бригадире» внезапное торжество правды в суде спасает Добролюбова!).

рийки про Бову-королевича и пр., зато мастерски солит капусту и «кур щупает»), но и их жестокость. После Кантемира, пожалуй, именно Сумароков в разных своих творческих жанрах, и в том числе – в комедиях, обратился к проблеме недостойного отношения помещиков к своим крепостным. Когда граф интересуется «заживны ли крестьяне» у его хозяев, дворецкий двусмысленно отвечает: «Почти все по миру ходят... Боярыня наша праздности не жалуется...».

Хотя граф в разных сценах и выступает с общими назидательными сентенциями (к примеру, философствуя о том, что «всякая благородная душа» с прискорбием вынуждена признать, что нынешний «род человеческий по большей части развращен»), колоритнее оказываются образы мелкопоместных осмеиваемых дворян. Викул даже рискует тоже поморализировать: «Преж сего любилися ради сластолюбия, а ныне ради тщеславия больше...». Тонко передает Сумароков и «аромат» просторечия невежественных героев. Хавронья в гневе или в обиде может назвать супруга просто «баткой» а то и «дурачищей», зато в любви – «сильным могучим богатырем». Не отстает и муж: «алмазный камешек» – к жене любимой, а «навозная куча» и «дурища» – это уже спутница жизни, в чем-нибудь провинившаяся. Прекрасно вплетены в общий колорит произведения пословицы и поговорки: «Для милого дружка и серюшка из ушка», «Не красна изба углами, а красна пирогами». Примечательно, что и счастливое примирение супругов сопровождается удачной присказкой: «Поцелуй меня ... А кто старое помянет, тому глаз вон...».

Во «Вздорщице» острее всего проявляется социальная тема. К примеру, помещица и слуга дискутируют о сословных различиях людей. Если хозяйка твердо уверена, что «...между неблагороднова-то человека и лошади и разности не много», то слуга с горьким достоинством отвечает: «Мы ... ни воронопегими, ни гнедопегими никогда не рождаемся: да все с такими же шерстями, какими и вы, и сена не ядим...». Последний аргумент госпожи остается неколебим: «Как то ни есть: да вы не дворяня». На что «холопу» остается, конечно, не без помощи своего просвещенного создателя-драматурга, обратиться за «ответным ударом» к народно-басенной образности – и сравнить чванливых господ ... с индейским петухом: птица их «...осанистая, да вить не говорят же о нем: его превосходительство...».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие просветительские идеалы оказались наиболее близки русской классицистической комедиографии?
2. В чем своеобразие эстетической программы русских комедий классицизма?
3. Какие виды русской классицистической комедии были разработаны / трансформированы А.П.Сумароковым?
4. Каково соотношение бытописательного и гротескно-памфлетного начала в комедиографии А.П.Сумарокова?

III.2.2.2. Жанр трагедии в русском классицизме и трагедии А.П.Сумарокова

Антипод комедии – *трагедия*, как и ода, была призвана создать обобщенную картину «высокого идеала». Если в родственном ей жанре эпоса (эпической поэмы) у писателя была возможность включать в поле художественного действия и огромные пласты контекста истории и настоящего, и философию, то здесь все внимание сразу сосредотачивалось на идеологических конфликтах и образах героев – носителей противоположных идей.

Трагедия в русской литературе прошла своеобразный и сложный путь: от середины 1740-х г. к началу XIX в., от первой «официальной» трагедии А.П.Сумарокова («Хорев», 1747) – до «нео-трагедий» в драматургическом творчестве Вл.А.Озерова («Димитрий Донской», 1805, 1812).

Согласно воззрениям Аристотеля, драма как род искусства вообще отражает действительность не через «событие» или «переживание», а посредством действия. Последнее, в свою очередь, определяется как результат столкновения характеров, движимых разными интересами. На примере комедии мы можем говорить о «сниженной», пародируемой реализации этой закономерности, в трагедии проблема встает в полный серьезный рост.

Изображая людей «лучших, нежели существующие», трагедия, отмечал Аристотель, начинается там, где в основе действия оказывается нечто «удивительное», случающееся вопреки ожиданиям. Это «вторжение» затем влечет за собою нарушение нравственной гармонии во взаимоотношениях человека и окружающего его мира / общества, что определяется такой категорией античной эстетики, как Трагическое.

Постепенно от изображения столкновения человека с непреодолимыми обстоятельствами Судьбы, Рока (вспомним богинь мести – фурий в античных пьесах) мировая трагедия переходит антиномии внутри человеческого характера. Рождается более сложная психологическая коллизия – борьба различных, чаще всего – противоположных мотивов в душе героя. Противоречия между требованиями исторической необходимости и невозможностью осуществления их в судьбе отдельного индивидуума в идеологическом плане раскрывались через противостояние Долга и Чувства в сознании человека.

Русская трагедия XVIII в. сосредоточилась главным образом вокруг трех комплексов тем: *Долг, Рок и Власть*. В случае с темой Долга, при определенной преемственности с западноевропейским классицизмом, эволюция этических оценок постепенно смещается в сторону признания чувства / страсти не только «позором» и «злом», но и неотъемлемой частью человеческой жизни. Как восклицает князь Георгий в пьесе А.П.Сумарокова «Димитрий Самозванец», грезя о своей любимой невесте: «И полны нежностью все тропки, все минуты...». *Тема Рока*¹ наследуется

¹ См. подробнее: Барсукова Е.В. Жанровая трансформация античной «драмы рока» в русской драматургии XVIII-XIX вв.: автореф.дисс. ... канд.филол.наук. Омск: Омск.ун-т, 2008. 14 с.

русскими драматургами из античности, а в историко-литературной ситуации России XVIII столетия оказывается связанной с новейшими нравственно-философскими и религиозно-философскими исканиями писателей. Не случайно, возможным становится появление философской трагедии «Деидамия» в творчестве В.К.Тредиаковского. Сумароков в «Димитрии...» фактически первым ставит в русской литературе философскую проблему двойничества. Так, Самозванец, исповедуясь в своих грехах, объявляет, что самым высоким наслаждением для него было бы терзать не только весь мир и живущих в нем, но и, прежде всего, – самого себя: «И если б было лъзя с собою разделиться, / Я стал бы мукою своею веселиться...».

Тема Власти, уходя от однозначных панегирических оценок, начинает склоняться к своему раскрытию через поучение (в этом плане трагедия оказывается созвучной торжественной русской оде). А.П.Сумароков в трагедии «Димитрий Самозванец» проповедует просвещенную монархию, Я.Б.Княжнин в «Вадиме Новгородском» раскрывает трагическую диалектику соотношения тиранической монархии и утопического республиканского строя в России. Важно иметь в виду и тот факт, что, в связи с темой Власти, русские драматурги активно обращаются к истории своего Отечества, причем главным образом их привлекают времена Древней Руси (начиная еще с первых пьес Сумарокова – «Хорев» и «Синав и Трувор»). Поскольку нередко тема Власти соотносилась с идеалами драматургов, возникает в русской литературе XVIII в. такое примечательное явление, как «*трагедия со счастливым финалом*». В государстве, стремящемся по пути просвещения, страдать и быть наказанным должно лишь Зло. Так происходит в ряде пьес и М.В.Ломоносова и А.П.Сумарокова. В «Тамире и Селиме» у Ломоносова, в первой русской пьесе о Куликовской битве, погибает, и лишась завоеванной славы и не завоевав любви прекрасной княжны, – хан Мамай. В сумароковском «Димитрии Самозванце» восстановлена справедливость, когда даже советники тирана восстают против него, – а самому узурпатору ничего иного не остается делать, как убить себя и, избежав людского суда, обречь себя на вечный Божий суд: «Ступай, душа, во ад, и буди вечно пленна...» – с такими словами закаляется в финале пьесы лжеДимитрий.

Полнее и ярче всего борьбу идей и столкновение конфликтов можно было показать через *тему Любви*. Для добродетельных героев она изначально была неотделима от долга перед Отечеством, для героев нравственно «темных» уходила в глухие тупики плотской страсти. В «Димитрии Самозванце» влюбленная Ксения, нисколько не осуждаемая женихом, приравнивает свое высокое чувство к необходимости жизнью пожертвовать ради России: «Избавь Россию мной, о, небо правосудно...». На другом, диаметрально противоположном нравственном полюсе, оказывается тиран – лжеДимитрий, восплаивший преступной страстью к Ксении – и лишь потому, что его очам «...ея прелестно тело...».

В неразрывной связи с темой Любви в русской трагедии XVIII в. выступает *проблема Свободы и нравственной ответственности*. Ксения в «Димитрии Самозванце» так выражает этот закон: «Блажен на свете тот порфиноносный муж, Который не теснит свободы наших душ...».

Тематическая картина русских трагедий XVIII – начала XIX вв. такова:

а) историко-героические пьесы на национальный сюжет (от «Хорева» А.П.Сумарокова до «Димитрия Донского» Вл.А.Озерова);

б) так называемые «мифологические» трагедии – с обращением к религиозно-философским сюжетам мировой истории («Деидамия» В.К.Тредиаковского, «Демофонт» М.В.Ломоносова, «Артистона» А.П.Сумарокова, «Фингал» Вл.А.Озерова);

в) философско-политические трагедии («Димитрий Самозванец» А.П.Сумарокова, «Вадим Новгородский» Я.Б.Княжнина; как вариация – вольные «переложения» из мировых авторов: к примеру, известная перделка Сумароковым шекспировского «Гамлета»);

г) «слезные трагедии» – с аллегорическими подтекстами в сюжете и реликтами поэтики сентиментализма («Венецианская монахиня» М.М.Хераскова, «Сорена и Замир» Н.А.Николева).

Складывающееся в итоге по ходу исторической эволюции жанра трагедии в России представление о *трагическом характере* постепенно приводит авторов к центральной *проблеме Выбора*. Герой, находящийся в нравственном поиске, становится наиболее важен. Таков уже показательный образ княжны Ксении в «Димитрии Самозванце» Сумарокова.

Современный исследователь К.А.Смолина предлагает выделять такие центральные законы нравственной программы в русской трагедии XVIII – начала XIX вв.:

а) «очищение страстей посредством сострадания и страха»;

б) «отношения власти», переплетенные с «отношениями страсти»;

в) в политическом аспекте – проблемы законности – незаконности Власти и ряд других;

г) эволюция историзма и религиозно-этической системы ценностей.

В плане композиционного построения пьес, параллельно в трагедиях и «высоких» комедиях определилось соотношение диалога и монолога. Диалог мог передавать как события, находящиеся вне пространственно-временных границ действия, так и противостояние / согласие персонажей по определенным позициям. Монолог главным образом выступал средством автохарактеристики героя и его мировидения. Через монолог прозрачно прослеживается *постепенное становление нового типа героя с его индивидуалистическим восприятием мира*.

* * *

Для более полного освещения сути новаторства А.П.Сумарокова в жанре русской трагедии, имеет смысл вкратце остановиться на обзоре драматургического творчества ближайших его старших современников – В.К.Тредиаковского и М.В.Ломоносова.

В.К. Тредиаковский, будучи слушателем Славяно-греко-латинской академии (1723 – 1725 гг.), параллельно изучая поэтику, риторику и «науку виршеписания», создает в традициях школьного театра две пьесы – «О Язоне» и «О Тите Веспасианове сыне»¹. Так русская литература получает первые образцы оригинальных русских «героико-мифологических» трагедий, закладывается традиция, с успехом перешедшая и в словесность

¹ Произведения эти, к сожалению, до нашего времени не дошли.

первой трети XIX века – в творчество Владислава Озерова, а позже – Вильгельма Кюхельбекера.

Много позже, уже в 1760-е гг., возврат к жанру трагедии происходит у В.К.Тредиаковского в контексте возросшего интереса к философской мысли Западной Европы Нового времени. Размышляя о «естественном праве» и новом, справедливом устройстве мира, писатель в 1761-1767 гг. переводит «Римскую историю» Роллена. В специальном разделе – «Предуведомления от трудившегося в переводе» – Василий Кириллович добавляет к общей системе еще и выдержки из трудов известного юриста и философа Самуила Пуффендорфа. История – прекрасный урок современности и залог построения нового будущего – эта мысль становится для Тредиаковского, и переводчика и философа одновременно, главной при последующей работе над «Древней историей» Роллена и «Историей об императорах» Кревье.

Из трудов Роллена и его ученика Кревье писатель вынес твердые представления о нравственно-педагогической роли историографии и неоспоримых преимуществах античной (римской) республиканской морали. На «Истории...» Роллена в переводе Тредиаковского было воспитано несколько поколений российских дворян, в том числе – отцы будущих декабристов; вообще, «античные» идеалы русского декабризма были во многом подготовлены именно воззрениями Тредиаковского в названных историко-философских трудах.

Для нас приоритетно важно, что Тредиаковский – филолог, философ и писатель, стремился воплотить приобретенные новые знания и в своем художественном творчестве: так появилась в 1750 г. его «мифологическая» трагедия «Деидамия», последнее прижизненное издание которой Тредиаковский посвятил с христианской мудростью одному из злейших своих гонителей – Александру Сумарокову: «...по завещанию сочинителя, в знак вечная памяти, посвящается...». Здесь впервые для русской словесности по-новому были использованы философско-мировоззренческие возможности жанра элегии в монологах действующих лиц – к при меру, при передаче душевных смятений и терзаний героев¹ :

Деидамия! что твоим внушила слухом,
И как спокойна ты пребудешь ныне духом?
Кто твой, того могла другая уж пленить.
Ах! плачьте, плачьте вы потоком слезным, очи,
Веселий свет померк, вас кроет мрак, тьма ночи,
Когда любезный мой возмог так изменить!
Всю внутренность мою лютейший яд терзает,
И кажется, что смерть меня уже лобзает;
Мне бремени сего ни снести, ни пременить,
Недвижима стою, все члены уж слабеют,
Душевные силы все ж и мысли цепенеют,
Когда любезный мой возмог так изменить!

¹ Деидамия — в древнегреческой мифологии дочь Ликомеда, царя острова Скирос, она стала возлюбленной Ахилла, родила от него сына Неоптолема и трагически погибла.

Для М.В.Ломоносова трагедия оказалась чрезвычайно перспективной в плане освещения проблем и концептов панегирической философии Истории. Все это наглядно представлено в его оригинальных пьесах – трагедиях «Тамира и Селим» (1750) и «Демофонт» (1750-1751).

Первое из произведений, *трагедия «Тамира и Селим»*, создавалось в контексте историко-философских разысканий Ломоносова-ученого («Краткий российский летописец», «Древняя российская история об начале российского народа...»). Летописной основой для трагедии послужило «Сказание о Мамаевом побоище» в Никоновской летописи.

Хотя основу внешнего сюжета составляет классическая психологическая любовная линия, далекая от России – багдадский королевич Селим влюбляется в крымскую принцессу Тамиру, – внутреннее смысловое действие все время так или иначе переходит на историю «русского Отечества». Так, отец Тамиры, крымский правитель Мумет, прочит ей в женихи – хана Мамаю, и даже посылает на помощь будущему зятю своего сына – наследного принца Нарсима.

Селим сразу же входит в действие как противник Мамаю: преследуя крымских морских разбойников, которым покровительствовал хан, он осаждает Кафу (Феодосию), где в это время ожидает воли отца и вестей от брата Тамира. Увидев принцессу на городской стене, королевич влюбляется с первого взгляда и навеки. Красавица, также сразу ответившая чужестранцу взаимностью, может поведать о том лишь своей кормилице – Клеоне. Диалог «мамки» и ее юной воспитанницы – знаменательное предвосхищение беседы Татьяны Лариной с нянюшкой, Филиппьевной, в пушкинском «Евгении Онегине». Клеона также одна среди всего окружения царевны примечает загадочные перемены в своей госпоже: «Что слезы по лицу, дражайшая, текут? / Никак от радости? Однако воздыханья / И твой прискорбный взор иное кажут мне...». В отличие от мудро-смиренной Татьяны, Тамира гораздо более «романически неистова» (как писали о подобных характерах позже, в XIX столетии) – принцесса принимает смелое решение покинуть родной город, чтобы только быть со своим любимым: «Но каждое место мне Отечество с Селимом; / Селим мне будет брат, отец и все родство...».

Так в сюжете нанесен первый удар завоевателю и врагу России – Мамаю. Возвратившийся Нарсим рассказывает отцу (и зрителям) и о новом его поражении – знаменитой Куликовской битве, симпатии молодого воина, что удивительно – целиком на стороне России:

Уже чрез пять часов горела брань сурова,
Сквозь пыль, сквозь пар едва давало солнце луч.
В густой крови кипя, тряслась земля багрова,
И стрелы падали дождевых гуще туч...
... Иной врага поверг и умер сам на нем...

Этим монологом крымского принца в трагедии позже был совершенно очарован Константин Батюшков, не только назвав все слова «прекрасны-

ми», но и заметив: «...какую силу получают самые обыкновенные слова, когда они поставлены на своем месте...»¹.

Мамай успевает к самой развязке – пытается остановить невесту, стремящуюся к Селиму, но пришедший багдадскому королевичу на выручку Нарсим убивает хана.

В итоге Ломоносов создает новый тип русской идеологической трагедии – трагедия со счастливым исходом: наказано лишь Зло, а Добродетель и любовь – торжествуют. Позже теми же принципами будет руководствоваться А.П.Сумароков в своем «Димитрии Самозванце».

Обращение к мифологическим сюжетам в трагедии «**Демофонт**» потребовало от Ломоносова иных идей и художественных приемов. В рамках одного произведения здесь драматург обращается одновременно к двум известным циклам мифов – о герое Эллады – Тезее и его судьбе (Демофонт – сын Тезея) и о разрушении и гибели Трои (во дворце фракийского правителя Полиместора, где и происходят основные события, тайно живут его невеста Илиона и ее маленький брат Полидор – дети несчастного царя Приама; при этом Полидору все, кто знает эту печальную историю, еще и прочат такое же славное будущее, как и его трагически погибшему брату – Гектору). В сравнении с предыдущей трагедией, в «Демофонте» очень велика роль любовных интриг, позволяющих писателю выйти на *проблемы власти и лжи* в мире людей. Множество персонажей стремятся сочетать свои страсти с мечтой о захвате власти и даже не скрывают этого. Демофонт, спасенный после кораблекрушения царевной Филлидой, готов ради нее и забыть сыновний долг перед Тезеем и умертвить «опасного наследника» троянского престола – малолетнего Полидора. Препятствием становится лишь то, что герой влюбляется в сестру своей жертвы – Илиону.

Обе героини в пьесе оказываются «яблоком раздора»: в Филлиду из благодарности влюбляется спасенный ею Демофонт, но и воспитатель лишившейся отца царевны – Полиместор начинает «пылать страстью» к воспитаннице: мечтая завладеть, кроме своей Фракии, и ее владениями. Вот как предостерегает его от «интриги власти» его невеста – Илиона: «Ты хочешь скиптр чужой отнять, не утрущаясь, / Но с тронem упадешь, неправo возвышаясь...». Ситуация резко осложняется тем, что в троянку Илиону, охладев к Филлиде, - влюбляется Демофонт. В итоге обе героини оказываются обманутыми теми, кого они любят, – и вступают на путь мести. Страшнее всего мечь Филлиды: она, ревнуя к Илионе, приказывает тайно поджечь корабли Демофонта – и погибает царевич, пораженный стрелой, выпущенной также по приказанию покинутой невесты. Сюжетная линия «Демофонт – Филлида» наиболее отвечает принципам античной трагедии рока: царевна, спохватившись, пытается отменить свои же «мстительные приказы», но застаёт лишь мертвое тело Демофонта и в безутешном горе закалывается рядом с ним. Своеобразие подхода Ломоносова заключается в том, что он и здесь выходит к проблеме лжи и власти. Вот как подводит итог лживый царедворец при дворе Полиместора – Мемнон: «Как в свете все дела преображает рок! / Сегодня свержен вниз, кто был вчера высок. / Сей час нам радостен, но следующий слезен; / Тот

¹ Батюшков К.Н. Сочинения. СПб., 1885. Т.2. С.156.

вечером постыл, кто утром был любезен...». А.В.Западов в свое время выдвинул интересную гипотезу, что с темой интриг и лжи власти оказалась связанной и трудная судьба «Демофонта» – пьесу долго не печатали: по предположению ученого, Елисавета усмотрела в образе преследуемого всеми малолетнего царевича Полидора намек на свое незаконное правление: ведь был жив, лишь заточен с младенчества в крепость, единственный мужчина – наследник престола России Иоанн Антонович, которому, умирая, завещала все права Анна Иоанновна!¹

Сталкивая в конфликте троянцев и греков, Ломоносов дает в этом свете оригинальную интерпретацию общего просветительского тезиса о равенстве всех людей. Илиона в трагедии так упрекает богов за гонения на ее родной народ – Троян: «Мы равну с греками имеем плоть и кровь: / И ваша быть должна во всем равна любовь...».

Показательна трагедия «Демофонт» и тем, что в ней, в монологах и диалогах разных персонажей, Ломоносов свободно обращается к жанровым возможностям лирики – в частности, используя поэтику оды и песни. К примеру, лукавый царедворец Мемнон в одной из сцен описывает картину бури на море и гибели флота совершенно в тонах военной оды, поэтика движения и «возвышенного ужаса» становится определяющей: «Внезапно солнца вид на востоке стал багров / И тусклые лучи казал из облаков. / От берегу вдали пучина почернела, / И буря к нам с дождем и градом налетела. / Напала мгла, как ночь, ударил громный треск, / И мрачность пресекал лишь частых молний блеск. / Подняв седы верьхи, стремились волны яры...». Песенный мир входит в трагедию, сопровождая любовные линии. «Печальна красота несчастьем умножалась...» – так поэтично объясняет свое первое впечатление от встречи с Илионой и вспыхнувшую любовь к изгнаннице – Демофонт. Отходя от жесткой власти «высокого» штиля, Ломоносов творчески использует гибкий «средний» штиль, вводя лексику народных песен: «Твои все мысли с той, которой ты постыл...» (Илиона – Полимнестору), «Свирепый, чаешь ты, я мало слез лила?» (Филлида – Демофонту).

Трагедии А.П.Сумарокова

Всего Сумароковым написано 9 трагедий: «Хорев» (1747), «Гамлет» (1748), «Синав и Трувор» (1750), «Артистона» (1750), «Семира» (1751), «Ярополк и Димиза» (1768), «Вышеслав» (1768), «Димитрий Самозванец» (1770), «Мстислав» (1774). Сразу обращает на себя внимание очевидный «перевес» в сторону национально-исторической тематики: семь из девяти пьес посвящены сюжетам из истории Древней Руси.

Так или иначе, все трагедии Сумарокова опираются на следующие важные идеологические принципы²:

¹ Наиболее прагматично, как известно, поступила затем лишь Екатерина Вторая, имевшая еще более оснований опасаться за свое право занять престол: по ее приказанию, Иоанн был, наконец, тайно умерщвлен – и соперником императрицы остался лишь ее собственный сын – принц Павел! Подробнее о политическом подтексте «Демофонта» – см.: Западов А.В. Поэты XVIII века. М., 1979. С.132-137.

² Подробнее – см.: Смолина К.А. Русская трагедия. XVIII век. Эволюция жанра. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 208 с.

- Очищение страстей через сострадание и долг (это – главный закон жизни идеальных сумароковских героинь: от Артистона в одноименной пьесе – до княжны Ксении в «Димитрии Самозванце»; обязательное условие – готовность героини всем пожертвовать ради высокого долга – ср.: «Избавь Россию мной, о!, небо правосудно...» (Ксения));

- Принципиальная несвобода как главный «эмоциональный» показатель внутреннего мира героев и их поведения в мире внешнем - переплетенность «отношений власти» с «отношениями страсти» (таковы все изображаемые драматургом порочные тираны или слабые правители – Кий в «Хореве», Клавдий в вольном авторском переложении шекспировской пьесы «Гамлет», наконец, «злодей злодеев всех лютейший» – Самозванец в последней из философско-политических пьес Сумарокова, тиран, стремящийся погубить не только подвластную ему страну и свою душу, но и всю Вселенную: «Ах, если бы со мной погибла вся Вселенна!»);

- Соотношение, и во внешнем и во внутреннем, духовно-нравственном планах, проблем законности и незаконности власти, человеческих отношений, мироустройства в целом (так, уже в первой трагедии, «Хорев», отец главной героини, красавицы Оснельды, вступал в бой с избранником своей дочери).

Сумароковские трагедии как безусловное единство можно рассматривать с различных системных позиций:

а) по хронологии – как пьесы «*ранние*», *определяющие начало процесса становления канона жанра* («Хорев», «Гамлет» «Синав и Трувор»); *пьесы 1750-х гг., переходящие на воспитательные задачи* («Артистона», «Семира», «Ярополк и Димиза» (более раннее название последнего произведения – «Димиза»), примыкает к ним по типологии также и поздняя трагедия - «Мстислав»); *итог драматургических исканий – пьесы 1760-1770-х гг.* («Вышеслав» и «Димитрий Самозванец»);

б) с точки зрения эволюции нравственно-политических воззрений драматурга: соответственно, в трагедиях 1740-1750-х гг. приоритетно внимание писателя к внутреннему миру героев и общедуховным коллизиям их судеб, а в пьесах 1770-х гг., при ряде прямых выпадов против Екатерины Второй, значительно возрастает доля политической проблематики.

Особо стоит вопрос о нравственной программе в трагедиях Сумарокова. Насколько остро человек *вовне противостоит миру*, настолько же *напряженно в нем самом противостоят Долг и Чувство*. В «Хореве», к примеру, противостояние с миром раскрывается в духе классической европейской традиции (известной еще с эпохи Шекспира), – через *поэтику «губительной любви» и связанных с нею трагических недоразумений*: обманутый лживыми боярами князь Кий посылает безвинной Оснельде кубок с ядом. В «Синаве и Труворе», в тисках тех же противоречий, брат становится убийцей брата – Синав убивает Трувора: «О день! несчастный день! я мучусь нестерпимо. / ... Разлей свои валы, о Волхов, на берега, / Где Трувор поражен от брата и врага, / И шумным стоном вод вещай вину Синава, / Которой навсегда моя затмилась слава!». Лишь в «Димитрии Самозванце» противостояние героя с миром значительно смягчено: бла-

годаря тому, что этот закон трагедийной поэтики «применен» лишь к одному, и заведомо порочному, герою – самому царю-самозванцу.

В связи со всем отмеченным, впервые именно у Сумарокова актуализируется в трагедиях в полной мере закон античного катарсиса – закон страдания зрителей героям, попавшим в замкнутый катастрофический круг губящего их рока. К примеру, в трагедии «Артистона» эта сквозная тема становится «спутницей» заглавной героини. Так, персидская царевна исповедуется своей наперснице – Заниде в начале пьесы: «Хотя я винною кажуся пред тобой, / Не преступлением виновна я, бедой, / Котора от тебя еще теперь сокрыта, / Еще ли злоба ты, еще ли, ах! не сыта? / Уже ли весь на мя свой гнев ты излила? / Какого люта дня я ныне дожидал!».

Сплетение категорий Долга и Чувства в пьесах Сумарокова также претерпевает, за три фактически десятилетия его творчества в этом роде, существенные изменения. Если в первых пьесах колебания знали и положительные персонажи (Хорев и Гамлет в одноименных трагедиях), то к 1770-м гг. драматург приходит к признанию необходимости идеальных героев – лишить таких «снижающих» их поисков и сомнений. Поэтому и любимая Вышеславом Зенида («Вышеслав») и Ксения («Димитрий Самозванец») совершенно органично подчиняют свои чувства – Долгу, и не только не находят осуждения со стороны своих избранников (Вышеслава и Георгия), но и всемерно превозносятся ими за столь высокое мужество. Более того, в обеих пьесах именно героиням Сумароков доверяет озвучить самые важные нравственные уроки:

- «Что может тот монарх на троне повелеть, / Кто в страсти сам себя не может одолеть: / И лъзя ли взыскивать, чтоб люди были правы, / Когда пренебрежет он сам свои уставы?» (Зенида);

- «Блажен на свете тот порфириносный муж, / Который не теснит свободы наших душ...» (Ксения).

В конечном итоге, «метания» между обязанностями долга и страстью остаются уделом лишь порочных персонажей, Димитрий в одноименной трагедии потому и не стыдится провозгласить главный закон жизни государства под своим началом: «...Предписание закона – царска страсть...».

Единственная пьеса, где Рок осознается как в конечном счете «благая» сила – «Семира». Здесь правитель – князь Олег, хотя и захватил некогда власть в Киеве, объясняет все именно «роком»: «Конечно, горестны вам были те часы, / Но рок того хотел...». Более того, «В темницах узникам он узы разрешил, / Народу скованну свободу возвратил...». Даже малолетние сестра и брат свергнутого им некогда правителя Диры, Оскольд и Семира – воспитаны им как родные дети. Однако, как раз они-то и нарушают гармонию, решившись во что бы то ни стало поднять восстание и покарать убийцу брата. Только в «Семире» противостояние двух борющихся сил не получает у Сумарокова однозначного разрешения: поскольку и неправы и правы обе стороны. Нарушение Долга в связи с этим также не оценивается однозначно негативно: так, родной сын Олега Ростислав, влюбленный безумно в Семиру, по ее мольбам освобождает тайно из темницы уже заключенного туда отцом бунтовщика-Оскольда. Погибает в финале лишь Оскольд, успевший-таки вновь развязать братоубийственную войну и потому заслуживший порицание своего создателя, остальные

герои восстанавливают нарушенную гармонию, отдавшись благим силам примирения и всепрощения. Выше всех все же оказывается именно мудрый Олег: «Я снисходителен, ты гордостью надут ... / А я своим врагам дал прежнюю свободу...» – так стремится он образумить Оскольда.

В «Димитрии Самозванце» все без исключения, кроме царя-тирана, избирают Долг – и находят счастье, а узурпатору остается лишь трусливо покончить с собой. В «Вышеславе», наконец, Долг оказывается столь целителен для нравственности героев, что и единственный отчасти порочный персонаж – Любочест (которому Вышеслав, пытаясь избавиться от «страсти», нарек в жены свою же избранницу – Зениду), в конце возвращает невесту ее возлюбленному и горько глубоко раскаивается: «Противный воздуху, которым ныне дышу, / Я гласы совести ежеминутно слышу...».

После Сумарокова новое в соотношении «Долг – Страсть» внесли такие выдающиеся драматурги второй половины XVIII в., как Я.Б.Княжнин («Вадим Новгородский») и М.М.Херасков («Венецианская монахиня»).

С противостоянием и сплетением Долга и Чувства (страсти) оказывается тесно взаимосвязана в сумароковских трагедиях и *проблема Свободы – Несвободы*. Внешний аспект ее – проблема тирана на троне. Например, лукавый царедворец Полоний в сумароковском «Гамлете» так «пучает» Клавдия: «Забудь и светские и божески уставы / Ты царь противу их; последуй правам славы...». *Для тирана несвобода политическая (он – узник им же самим избранного строя) оборачивается в итоге и несвободой духовной*. Самозванец в одноименной пьесе потому и мечтает «раздвоиться» и терзать самого себя: «И если б было лъзя с собою разделиться, / Я стал бы мукою своею веселиться...». *Для героев положительных, напротив, даже в условиях тирании превышает всего внутреннее достоинство и внутренняя свобода, которая им видится надежным залогом возвращения и внешних свобод в Отечество*. Гамлет в одноименной полемичной пьесе размышляет у Сумарокова так: «...отмсти, отмсти тирану / И свободи граждан...». В «Димитрии Самозванце» все герои по той же внутренней побудительной причине вступают в заговор против тирана, а звук набата в конце пьесы становится условным сигналом к началу восстания. Даже сам советник Самозванца – благородный Пармен – снимает маску притворства и открыто заявляет оскорбляющему Отечество: «Прошли уже твои жестокости и грозы!».

Единственный «ограничитель», который знают идеальные персонажи, – *высшее чувство Долга*, но и оно в поздних сумароковских трагедиях предстает лишь как верный путь к обретению счастья, а не порок: освобождены Москва и Россия, а влюбленные Ксения и Георгий могут воссоединиться в счастливом браке, на радость новому правителю страны, князю Шуйскому – в «Димитрии Самозванце»; в «Вышеславе» – раскаивается Любочест, и наконец-то могут обрести счастье во взаимности благороднейший заглавный герой и его избранница.

Просвещенная монархия – вот, по Сумарокову, высший эталон власти для всех времен и народов. «Самодержавие – России лучша доля...» – как провозгласил князь Георгий Галицкий в «Димитрии Самозванце». Наиболее полно в этой итоговой трагедии идеалы автора выражает мудрый Пармен:

- культ «высокой мысли», открывающий человеку путь к познанию и преобразованию мира: «Разумный человек о Боге здраво мыслит / ... И если изостри нам данные умы, / Что папа <Папа Римский – А.П., Е.А.> ведаёт, узнаем то и мы...»;

- закон преодоления правителем пороков своей природы и стремления его стать «отцом Отечества»: «И ежели ко злу влечет тебя природа, / Преодолей ее и будь отец народа!»;

- внесловная ценность человека и необходимость не «славы власти», а «славы души»: «Не род, но царские потребны нам дела / ... Димитрий ты иль нет, сие народу равно...»;

- добродетель как высший идеал всей жизни : «Наперсником его я был бы верен век, / Коль добродетельный он был бы человек, / Но сын Отечества, член русского народа...».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие просветительские идеалы оказались наиболее близки русской классицистической трагедии?

2. В чем своеобразие социально-политической и нравственно-философской программ русских трагедий классицизма?

3. Какие виды русской классицистической трагедии были характерны для творчества А.П.Сумарокова и получили затем приоритетное развитие в отечественной драматургии?

III.2.3. Проза: очерк истории раннего русского романа

В то время, как для прозы позднего русского барокко рубежа XVII-XVIII вв. был наиболее характерен расцвет жанров авантюрной повести – «истории» и «путевой» литературы, классицизм, при значительном европейском влиянии, выдвинул на первый план жанр романа. Именно в жанре романа русским классицистам уже с 1730-х гг. удается соединить три важнейшие просветительские задачи: утопическую, воспитательную и научную. Нередко в обличье «вольного перевода» произведения какого-либо предшествующего европейского автора первые русские романы одновременно обращаются: к актуальным вопросам естествознания (представления о строении Солнечной системы и Вселенной в «Разговорах о множестве миров» А.Д.Кантемира), к вопросам созидания идеальной личности (психологическая энциклопедия мира человеческих чувств в романе В.К.Тредиаковского «Езда в остров Любви»). В конечном же итоге это позволяет писателям дать, с характерным для классицизма философским абстрагированием, и картину основных «темных пятен» в жизни современного общества и панораму-утопию предстоящих позитивных изменений в идеальной модели устройства мира.

III.2.3.1. «Разговоры о множестве миров» А.Д.Кантемира

Творческий перевод-переложение философского романа Б.Фонтенеля – **«Разговоры о множестве миров»** (полное название «Разговоры о множестве миров господина Фонтенелла, парижской академии наук секретаря; с французского перевел и потробиными примечаниями изъяснил князь Антиох Кантемир...») ¹ был подготовлен Кантемиром в 1730 г.

Сам жанр «Разговоров» восходит в мировой литературе и философии к античным диалогам школы Сократа. Позднее в Византии были широко известны два подобного же плана произведения-трактата – «Спор души с телом» и «Прение живота со смертью». Непосредственные предшественники были у Кантемира и в России: так, в 1712 г. Андрей Белобоцкий выпустил стихотворную «Краткую беседу Милости с Истиною».

Кантемир сразу же ставит себя в гущу актуальных и спорных вопросов естествознания и философии своей эпохи – вот как сформулирована главная задача в «Авторовом предисловии»: «Что всего больше должно бы нас касаться знать, каким образом сделан мир ... сей, на котором мы обитаем, и естьли другие подобные ему миры, которые бы также были обитаемы...».

Впервые русская литература познакомилась с приемом изложения сложнейших научных проблем в занимательной форме. Фабула произведения строится на том, что некая любознательная (но – без специальной подготовки) дама – маркиза принимает в своем поместье своего доброго знакомого – кавалера, который на протяжении шести вечеров излагает ей основы мироздания – и, в частности, весьма неоднозначно тогда оценивавшуюся научной общественностью теорию Коперника о гелиоцентрическом строении Солнечной системы. С чисто французской шутливостью собеседники условливаются никому не сообщать о своих ученых разговорах: ведь их целомудренной научности в уединенных вечерних прогулках все равно не поверят...

В шутливой разговорной манере изображаются и нравы провинции, причем Кантемиру, к примеру, удается завуалировано создать «портрет» жизни деревенской провинции, поразительно напоминающий российские обычаи: маркиза, признавшись спутнику, что с новыми знаниями она «... так покойно ночь проводила, как бы и сам Коперник», не может не досадовать на назойливых посетителей и гостей. Кавалер рисует это так: «... Нашло к ней множество людей, которые пробыли у нея до самого вечера, по скучливому деревенскому обычаю. И еще мы ими довольны были: понеже деревенское житие позволяло им, естьлиб похотели, ... продолжать навещание свое хотя до утра...».

Символично в романе место встреч беседующих о высокой науке – это некий «зверинец» во владениях маркизы. Так тогда называли специально отгороженную часть леса / парка, где животные находились в естественных и заповедных условиях. Таким образом, в подтексте прозрачно читается у Кантемира просветительская идея о природном равенстве людей: и меж собой и перед лицом Натуры.

¹ Первое полное издание вышло позднее – в 1740 г., затем было два значимых переиздания: 1761 и 1802 гг.

Не менее удивительное в сравнении с учеными лекциями кавалера превращение должно постичь и любознательную даму. Как шутливо предрек Кантемир еще в Предисловии, она, «...выходя из пределов особы, неимеющей ни малого знания наук, однакож разумеет то, что ей говорится, изрядно распоряжает в голове своей без помешательства все вихри и миры...».

Самым смелым положением «Разговоров...» стала гипотеза о существовании таких же миров, как земной (и солнечный), причем высказывалось Кантемиром (со ссылкой уже и на труды Галилея!) предположение, что миры эти населены. Например, «Вечер второй» посвящен занимавшей человечество и в XX веке проблеме о возможной обитаемости Луны. Вот как проповедует кавалер: «...Теперь, понеже Солнце перестало, а Земля, которая около его ворочается, начала быть планетою, не столь дико ... покажется, есть ли ... скажу, что Луна есть Земля такая, какова наша и что потому населена быть имеет». Далее эту научную эстафету блестяще принял Михаил Ломоносов, писавший в «Вечернем размышлении...» о Вселенной: «...Несчетны солнцы там горят, Народы там и круг веков...». Кстати, именно стараниями Ломоносова этот научно-философский роман Кантемира был переиздан в 1761 году. В 1802 году свою вариацию на перевод Кантемира и оригинал Фонтенеля предложила известная писательница и переводчица начала XIX века А.П.Трубецкая.

Своеобразным завершением начатого в романе «Разговоры о множестве миров» стал трактат Кантемира «Письма о природе и человеке» (1742-1743). Опираясь изначально на Б.Фенелона (книга «Доказательство Бытия Бога», 1712), Антиох смело корректирует мировидение француза: опуская, к примеру, опровержение эпикурейского учения и проклятия «обуянным гордыней» атеистам. С иных уже позиций десять лет спустя к тому же произведению Фенелона обратится В.К.Тредиаковский в своей религиозно-философской поэме «Феоптия».

III.2.3.2. «Езда в остров Любви» В.К.Тредиаковского

Творческое переложение романа Поля Тальмана «Езда в остров Любви» (1727-1730) стало первым ярким дебютом Василия Тредиаковского в русской литературе.

Весьма примечательно композиционное построение этого новаторского в разных отношениях произведения. Во-первых, роман представляет диалог-соотношение стихов и прозы: уже в первой, основной сюжетной части, повествование о странствиях влюбленного юноши Тирсиса по загадочному острову сопровождается комментариями – лирическими вставками. Вторая часть произведения полностью оригинальна и представляет собою первый в русской словесности Нового времени авторский сборник стихотворений – «Стихи на разные случаи». При этом, во-вторых, в композиции романа свободно сочетаются стихотворения на русском и французском языках: Россия, учась, как бы перенимает у своего наставника, Франции, «эстафету» в постижении новой, неведомой «философии любви». В-третьих, что также очень важно, произведение строится на постоянном, явном или неявном, соотношении образов: героя – Тирсиса и автора – поэта. Подобно тому, как герой, в долгих поисках своей возлюблен-

ной Аминты, проходит различные испытания, автор стремится, подводя своеобразный итог, выстроить свою общую «философию любовного чувства» - и, шире, своего видения мира (это раскрывается во второй части – «Стихи на разные случаи»). В-четвертых, еще одно новаторство, касающееся композиционного построения романа, – заключается в том, что герои и их создатель постоянно перемещаются во времени, пространстве и некоем универсальном мире грез / воспоминаний / душевных испытаний. Вот лишь некоторые основные «маршруты» их странствий:

а) пространственно-географическое путешествие по Острову Любви: загадочные города, замки и крепости, неведомые «кущи» и т.д.;

б) причудливое «вхождение» в мир чувств – через постижение Поклонения Женщине. Все места, где побывал по воле судьбы влюбленного Тирсис, - аллегорическое воплощение определенного человеческого чувства: Город Надежды, Замок Досады, «местечко ухаживаний»...;

в) «метафизическое», вне пространства и времени, движение – узнавание высшей силы Любви как богини. Тирсис, руководимый самим Купидоном, время от времени видит избранницу сердца в вещих снах и проходит испытания: в «местечке Малые Прислуги» (зарождение первой робкой симпатии к красавице), в «Объявлении» (первое признание), в замке Молчаливости – под строгим контролем Почтения и его дочери – Предосторожности (испытание первыми трудностями на твердость и узнавание влюбленным не только души своей страсти, но и самого себя: «язык немой» Почтения и Предосторожности – «...хоть без слов всегда он вещает, / Но что в сердце есть, все он открывает...»). Иной путь проходит нежная Аминта: от попыток «наказать» безрассудно влюбившегося юношу (для чего героиня удаляется в пещеру Жестокости, у порога которой струится «поток Любовных Слез») – к испытанию Отчаянием в разлуке с ним – и, наконец, через общение с богиней Жалости в счастливый замок Искренности.

Трехакковский, и следуя за героями, но и «поднимаясь» над ними, выстраивает, прежде всего – в своих стихотворных «комментариях», «философию любви»:

- Любовь – постоянное сочетание «ужаса», «боли», «мученья» - и вдохновения, высшей радости и счастья: «Любовь всем нам нескучит, / Хоть нас тая и мучит. / Ах, сей огонь сладко пышет!» («Прощение Любве»);

- Любовь – магическое сочетание утрат в реальном измерении мира и обретений в мире памяти / грез: «Что за причина / Тебе едина / Любовь уносит?» («Песенка любовна»), «Увы! с ним <другом сердца – А.П., Е.А.> разделили страны мя далеки, / Моря, леса дремучи, горы, быстры реки. / Ах, всякая вещь из глаз мне его уносит...» («Плач одного любовника, разлучившегося с своей милой, которую он видел во сне»);

- Любовь – сила, способная покорить все другие («Трудно Марса победить было; / ... Любовь только едина / Победивши (смешна причина) / Его оковала / Пленным звать стала» – «Стихи о силе Любви») и самую Вселенную («Ах! невозможно сердцу пробыть без печали / ... И от всея вечности тако положенной...» - «Плач одного любовника»).

Наконец, в-пятых важным организующим композицию и идеологию романа принципом можно считать принцип сочетания контрастов. Тирсис в первой части романа постигает и муки и счастье Любви, лирический ге-

рой «Стихов на разные случаи...» то же способен испытать еще и через мир природы. С гимном Весне в «Песенке ... на мой выезд в чужие края» («Весна катит, / Зиму валит...») сплетается в контрастном единстве первый образец русской пейзажной лирики – «Описание грозы, бывшая в Гаге», на смену умиротворению и гармонии («Поют птички / Со синички, / Хвостом машут и лисички...») приходит «высокий ужас» при виде разгула природных стихий («С одной страны гром, / С другой страны гром, / Смутно в воздухе, / Ужасно в ухе!»).

«Езда в остров Любви» стала и первым произведением Тредиаковского, в котором он апробировал столь любимый им впоследствии прием филологического и философского комментария. Вскоре после своего возвращения в Россию Василий Кириллович, приятно удивленный ошеломляющим успехом романа, так пишет о своем открытии советнику Академии Шумахеру: «... Я первый развратитель русской молодежи, тем более, что до меня она совершенно не знала прелести и сладкой тирании, которую причиняет любовь. ... Наши отроки ... не являются статуями, изваянными из мрамора и лишеными всякой чувствительности; они читают ее <страсть – А.П., Е.А.> в прекрасной книге, которую составляют русские красавицы...»¹.

Наибольшее новаторство романа сосредоточено в лирических стихотворениях, которые, в сущности, образуют в итоге самостоятельную, хотя мозаичную, но цельную картину мира в представлениях молодого писателя. Основными открытиями Тредиаковского-лирика на этом этапе следует признать:

- обращение к культивированию «высокой плотской» любви: «Вся кипящая похоть в лице его зрилась; / Как уголь горящий все оно краснело. / Руки ей давил, щупал и все тело...» («Там сей любовник...»);

- признание, у истоков нового психологизма в литературе, изменчивости и свободы человеческих чувств: «Перестань противляться сугубому жару, / Две девы в твоём сердце вмятятся без свару...» («Перестань противляться...»);

- создание образа лирического героя в контексте открытия феномена автобиографической лирики, при этом – и создание первых образцов в жанре литературной песни: «Песенка, которую я сочинил, еще будучи в Московских школах, на мой выезд в чужие края»;

- обращение к «философии природы» в новой русской пейзажной лирике: «Описание грозы бывшая в Гаге»:

С одной страны гром,
С другой страны гром,
Смутно в воздухе!
Ужасно в ухе!
Набегли тучи,
Воду несучи,
Небо закрыли,
В страх помутили!

¹ Оригинал написан по-французски, перевод и комментарии – см.: Малеин А. Новые данные для биографии В.К.Тредиаковского // Сборник ОРЯС. Л., 1928. Т.СІ. № 3. С.431-432.

- синтез зарождающихся в русской словесности Нового времени жанров элегии и оды. Особенно важны «Стихи похвальные России» – фактически первая «элегическая ода», о новом чувстве ностальгии по Родине – вдали от нее:

Начну на флейте стихи печальны,
Зря на Россию чрез страны дальны...

.....
Россия мати! свет мой безмерный!

- подходы к созданию первой целостной модели русской панегирической / торжественной оды – «Стихи похвальные Парижу»: «Красное место! Драгой берег Сенски! / ... все держишь в себе благородно, / Бога, богиням ты место природно...»

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какие новые тенденции проявились в русской прозе классицизма?
2. Обозначьте основные приметы классицистического философского романа и выявите своеобразие их отображения / переосмысления в романе А.Д.Кантемира «Разговоры о множестве миров...»
3. Определите ключевые черты жанра любовно-авантюрного романа в русском классицизме и их отражение в романе В.К.Тредиаковского «Езда в остров Любви...»

III.3. РУССКИЙ КЛАССИЦИЗМ: НЕКОТОРЫЕ ИТОГИ-ПЕРСПЕКТИВЫ

Вернемся к выделенным нами ранее «мифам» о классицизме.

Что касается «привносного» его характера в России, серьезным и конструктивным опровержением выступает сама литературная практика писателей. Так, безусловно значимо для историко-литературного процесса первой половины XVIII в. наследование традиций древнерусской словесности. Не случайно, например, в творчестве Кантемира переосмыслен жанр жития («Житие... Квинта Горация Флакка»), у Тредиаковского – литературная традиция хождений (в полемическом контексте любовного авантюрного романа – в «Езде в Остров Любви», в классическом философском аспекте, позже, – в «Тилемахиде»), для Ломоносова весьма актуальны законы поэтики жанра Слова (сравним дилогию «Размышлений ... о Божием величестве» или религиозно-научное «Письмо о пользе стекла»). Писателями, открывшими Новый век в русской литературе, кроме того, был апробирован синтез новохристианской и языческой / фольклорной линий¹ в традиции.

¹ О некоторых определяющих закономерностях взаимосвязи классицизма с фольклорной традицией – см. подробнее: Подковкина Е.А. Взаимосвязи фольклора и литературы русского классицизма // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2005. Вып.11. С.43-49.

Велико также значение обращения авторов русского классицизма к различным аспектам национального языка и культуры. Реформа литературного языка и стихосложения проводилась в 1720-1740-е гг. Кантемиром, Тредиаковским, Ломоносовым и Сумароковым с постоянной опорой на устное народное творчество (Тредиаковский, допустим, не случайно столь яркое предпочтение в системе силлабо-тоники отдал хорею – как размеру, наиболее близкому народной русской песне). Уже Кантемир и Тредиаковский свободно начали вводить в свои произведения русское просторечие: Тредиаковский – в шутовских одах на «забавы» императрицы Анны, Кантемир – в сатирах, как средство разоблачения ущербности внутреннего мира своих героев («...плюнь ему в рожу...» – афористично советует другу один из персонажей сатиры первой, в ответ на упреки в незнании «гражданских уставов»).

Не безусловен и диктат разума в философско-эстетической системе русского классицизма. Кроме того, с «рационально-логической» школой Сумарокова успешно конкурирует «эмоционально-риторическая» школа Ломоносова и его единомышленников, и в творчестве писателей, ратующих, казалось бы, приоритетно за «просвещение разума», свободно проявляется воспевание «нежных чувств» (как произошло, например, в «пастушеских песнях» самого Сумарокова – «Негде в маленьком леску...» и т.д.). Вот почему в итоге мы считаем закономерным ставить в формуле соотношения разума и страстей (чувств) применительно к ситуации классицизма знак «больше или равно».

* * *

К эпохе А.С.Грибоедова, А.С.Пушкина и писателей-декабристов классицизм в России:

- создал первую стройную теорию и структуру национального театра (от Александра Сумарокова – к Михаилу Хераскову, Якову Княжнину и Владиславу Озерову);

- всемерно способствовал интенсивному развитию в словесности гражданственных и нравственно-просветительских идей (один из центральных символов – Вольность; заметим здесь же, что на эстетические и этические приоритеты классицизма опиралась в начале XIX века «Беседа любителей русского слова», на заседаниях которой многое почерпнул русский «певец античности» Николай Гнедич);

- положил начало знаменитой дискуссии о чистоте русского языка и засилье иностранных слов (духовные лидеры «Беседы...», Александр Шишков и Гавриил Державин, в противостоянии «карамзинистам» и «Арзамасу»);

- предоставил первый теоретический фундамент зарождающимся: теории литературы, эстетике, новой журналистике (так, в 1802 году вышло специальное пособие «Корифей, или Ключ литературы»).

Наконец, именно классицисты, первыми среди русских писателей XVIII столетия, показали культурной общественности образцы литературных объединений (Сумароков, еще в годы обучения в Сухопутном шляхетном корпусе, создал из сокурсников и друзей «Общество российских писателей», в начале XIX века блистала «Беседа...» Шишкова и Державина).

Салоны, литературные и благотворительные вечера, альманахи – все это и многое другое, питавшее характерную для романтизма стихию дружеского послания, предсказано и подготовлено было именно классицизмом.

К началу XIX столетия, кроме того, на особых позициях оказывается так называемый «нео-классицизм»¹, связанный с новой волной филологических и исторических разысканий писателей, близких эстетике и этике классицизма (Алексей Оленин, Александр Шишков, Николай Гнедич, Александр Беницкий и некоторые др.). Неоклассицизм проявляет себя в стремлении писателей создать на плодотворной основе античной мифологии оригинальную национально-историческую мифологию для России (в трагедиях Владислава Озерова 1800-1810-х гг. процесс этот предстает весьма наглядно). Немаловажную роль сыграло также увлечение в эти годы «легкой поэзией», благодаря которой происходит обращение к истокам антологической лирики.

III.4. ГЛОССАРИЙ

1. **Классицизм** (от лат. «образцовый») – литературное направление, распространявшееся в России от конца XVII – начала XVIII вв. (во взаимодействии с господствующим барокко) до первых десятилетий XIX столетия (поздние образцы трагедий и литературно-эстетические поэтики) В социополитическом аспекте направление цементировалось идеей сильной абсолютной власти, в социокультурном плане – идеологией следования образцам (“канону”; в Европе под этим традиционно понимали подражание античности). Классицизм поставил для философско-литературной мысли Нового времени проблемы: а) соотношения Рационального и Эмоционального в познании и искусстве; б) синтеза искусства с другими формами знания; в) воспитания; г) восстановления национальных основ, создания своеобразной национальной «мифологии». Русский классицизм по преимуществу сосредоточился на поэзии (один из лидеров – ода); с панегирической патетикой сочетал социально-обличительный пафос (сатиры). Именно русский классицизм впервые уделил самое пристальное внимание «средним» и «низким» жанрам в лирической поэзии. Мощнейший стимул развития получают любовная элегия, идиллия, литературная песня – с одной стороны, и воспитательная басня – с другой. Классицизм создал первую теорию и структуру национального театра; способствовал развитию в словесности гражданственных и нравственно-просветительских идей (центральный символ – Вольность); предоставил первый теоретический фундамент зарождающимся: теории литературы, эстетике, новой журналистике.

2. **Абсолют**: а) в философском аспекте Абсолют – идея, направленная на поиск истины и красоты мира и на его (мира) преобразование этим путем; б) в планах политики и культуры – комплекс представлений о централизованной сильной власти как эталоне; в) с эстетической точки зрения, через понятие Образца, – красота, выступающая средоточием всего мира,

¹ Кузьмина Е.И. Неоклассицизм как литературно-эстетическое явление рубежа XVIII – XIX веков: Автореф. дис. ... канд.филол.наук. Оренбург, 2001. 17 с.

перестраиваемого на новых началах. В связи с последним складывается новое видение человека: классицистов интересует человек этический (человек как нравственный феномен), а не личность в ее конкретном социально-историческом развитии и окружении. Подобный «внеисторизм» обусловил в системе классицизма однозначное признание единого для всех времен и народов эстетического идеала, неизменных, «вечных» норм вкуса¹.

3. **Образец.** С представлениями об идеальном Образце связан такой структурообразующий принцип классицизма, как *изображение Должного, а не Сущего*. Это обусловило впоследствии *значительную роль в классицизме утопических тенденций* (по позднему определению В.Г.Белинского, сделанному на примере поэзии М.В.Ломоносова, – так называемого «*идеального начала*»). Понятие Образца связано с корнеобразующим для классицизма понятием классики: это – какое-либо явление в культуре (и(ли) их определенная система), прошедшее длительное испытание временем и воспринимающееся последующими поколениями как идеал, мерило истины и ценностей. В Европе под «образцом» как точкой отсчета понимали, как правило, подражание античности (к примеру, трагедии Корнеля и Расина как новый этап в единой системе эволюции жанра античной трагедии); в России, приоритетно, – представления о национальной истории и культуре («Димитрий Самозванец» Сумарокова – пьеса на материале летописей-хроник «смутного» времени, «Тамира и Селим» Ломоносова – первая русская трагедия Нового времени, выходящая на историю Куликовской битвы).

4. **Барокко / традиция барокко** (с ит. букв.: «вычурный») – художественный стиль мирового искусства конца XVI – начала XVIII в.; в отечественной словесности последней четверти XVII – начала XVIII вв. – предшествующий классицизму литературный стиль, опирающийся на поэтику так называемого «храмового синтеза искусств» (живопись, словесность, архитектура, музыка), на «эстетику смешения» (проблема смешения остроумного и серьезного) и дуализм разума и чувств, при сочетании рационально четкой композиции произведения и обилия пышных украшательных деталей в нем. В отечественной культуре тяготеет к религиозно-философской метафоризации мира (определяющие символообразы – Сад, Зерцало, Ключ, Солнце, Путь). Сфокусировавшись на проблеме поиска универсальных подходов к явлениям природы и человеческого мира, стиль барокко стоит у истоков синтетического научно-художественного мышления.

5. **Сатира** (с лат.: «смесь») – восходящий к древнеримской словесности жанр книжно-дидактической поэзии России последней четверти XVII – начала XIX вв., обличающий пороки мира и(ли) их носителей и проповедующий просветительские гражданственные и духовно-нравственные идеалы правды, справедливости, достоинства человека и т.п. Определяющий пафос сатиры в России – «обличающая скорбь».

¹ С этой, обобщенно-эстетической, точки зрения расцениваются и те или иные периоды в истории человеческой культуры, в которой времена близости к идеалу чередуются с «эпохами дурного вкуса» (во Франции таково восприятие Средневековья, в России многие классицисты выступали против дурного вкуса в барокко).

6. **Ода** (от греч.: «песня») – восходящий к античной лирике ключевой жанр русской поэзии XVIII – начала XIX вв., ярко выраженного универсально-энциклопедического мышления, часто – на синтезе науки и религии. Ода дает лирико-философскую панораму определенного значимого события (историко-политического или духовно-религиозного) и метафорически обобщенный панегирический портрет лица (существа), это событие определяющего. В основе поэтики оды лежат так наз. «лирический восторг» и «лирический беспорядок», связанные со становящимися представлениями о гениальной личности и поэте-пророке. Для оды пародийной все показатели «снижаются» до диаметральной противоположности. Ода представлена в творчестве отечественных авторов от Кантемира и Тредиаковского до Пушкина и поэтов его окружения; в последующее время возможна трансформация – в политическом (Маяковский), космогоническом (Брюсов), сатирическом (В.Курочкин) и других аспектах – у поэтов XIX – начала XXI вв.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

А. О жанрах русского классицизма

1. Адрианова-Перетц В.П. У истоков русской сатиры / В.П.Адрианова-Перетц // Русская демократическая сатира XVII века. – М.: Наука, 1977. – С.107-142.
2. Алексеева Н.Ю. Русская ода: развитие одической формы в XVII-XVIII веках / Н.Ю.Алексеева. – СПб.: Наука, 2005. – 368 с.
3. Асеев Б.Н. Русский драматический театр XVII-XVIII веков / Б.Н.Асеев. – М.: Искусство, 1958. – 415 с.
4. Афанасьева К.А. Русская ода XVIII века: истоки и эволюция / К.А.Афанасьева. – М.: Эксмо-Пресс, 1994. – 321 с.
5. Барсукова Е.В. Жанровая трансформация античной «драмы рока» в русской драматургии XVIII-XIX веков: автореф.дисс. ... канд.филол.наук / Е.В.Барсукова. – Омск: Омск.ун-т, 2008. – 14 с.
6. Берков П.Н. История русской комедии XVIII века / П.Н.Берков. – Л.: Наука, 1977. – 391 с.
7. Бочкарев В.А. Русская историческая драматургия XVII-XVIII веков / В.А.Бочкарев. – М.: Просвещение, 1988. – 222 с.
8. Буало Н. Поэтическое искусство / Н.Буало. – М.: Гослитиздат, 1957. – 231 с.
9. Булич Н.Н. Сумароков и современная ему литературная критика / Н.Н.Булич. – СПб., 1854. – 290 с.
10. Бухаркин П.Е. Топос «тишины» в одической поэзии М.В.Ломоносова / П.Е.Бухаркин // XVIII век. – СПб.: Наука, 1996. Сб.20. – С.3-22.
11. Варнеке Б.В. История русского театра / Б.В.Варнеке.– Казань, 1908. – Ч.1: XVII и XVIII век. – С.207-347.
12. Веселовский А.А. Любовная лирика XVIII века / А.А.Веселовский. – СПб., 1909. – 195 с.
13. Горячева О.Н. Русская псалтирная поэзия XVIII века / О.Н.Горячева, А.И.Разживин. – Елабуга: ЕГПУ, 2006. – 142 с.
14. Гуковский Гр. Из истории русской оды XVIII века (Опыт истолкования пародии) / Гр.Гуковский // Поэтика. – Л.: Academia, 1927. – Т.3. – С.129-147.
15. Гуковский Гр. Русская поэзия XVIII века / Гр.Гуковский. – Л.: Academia, 1927. – 212 с.
16. Ершов А.Л. Русская стихотворная сатира (от Кантемира до Пушкина) / А.Л.Ершов. – М.: Просвещение, 1985. – 343 с.
17. Кузьмин А.И. Художественное слово в военной поэзии классицизма / А.И.Кузьмин // Русская речь. – 1978. – № 1. – С.136-142.
18. Луцевич Л.Ф. Псалтырь в русской поэзии / Л.Ф.Луцевич. – СПб.: Дм. Буланин, 2002.- 608 с.
19. Ольшевская Л.А. Стихотворная сатира / Л.А.Ольшевская, С.Н.Травников // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. – М.: Изд-во МГПУ, 1997. – С.103-106.
20. Погосян Е.А. Восторг русской оды и решение темы поэта в русском панегирике... / Е.Погосян. – Тарту: Тартус.ун-т, 1997. – 159 с.
21. Семенова Е.В. «Высокие» жанры (Стихотворные переложения псалмов, оды) в русской поэзии конца XVIII - начала XIX веков / Е.В.Семенова. – М., 1995.
22. Смолина К.А. Русская трагедия. XVIII век. Эволюция жанра / К.А.Смолина. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – 208 с.
23. Стенник Ю.В. Жанр трагедии в русской литературе: Эпоха классицизма / Ю.В.Стенник. – Л.: Наука, 1982. – 168 с.

24. Сорокина Я.А. Элегия в системе лирических жанров XVIII века / Я.А.Сорокина. – М.: Интрада, 1998. – 212 с.
25. Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма. Комедия / Ю.В.Стенник // История русской драматургии: XVII – первая половина XIX века. – Л.: Наука, 1982. – С.109-162.
26. Стенник Ю.В. Русская сатира XVIII века / Ю.В.Стенник. – Л.: Наука, 1985. – 360 с.
27. Тредиаковский В.К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов... / В.К.Тредиаковский // Тредиаковский В.К. Избранные произведения. – М.; Л.: Сов.писатель, 1963. – С.365-450.
28. Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр / Ю.Н.Тынянов // Поэтика. – Л.: Academia, 1927. – С.48-86.

Б. О писателях русского классицизма

А.Д.Кантемир

1. А.Кантемир и русская литература. – М.: Наследие, 1994. – 319 с.
2. Берков П.Н. Первые годы литературной деятельности Кантемира / П.Н.Берков // Проблемы русского Просвещения в литературе XVIII века. – М.; Л.: Наука, 1961. – С.190-220.
3. Бобынэ Г.Е. Философские воззрения А.Кантемира / Г.Е.Бобынэ. – Кишинев: Штиница, 1981. – 136 с.
4. Гершкович З.И. Об эстетической позиции и литературной тактике Кантемира / З.И.Гершкович // XVIII век. – М.; Л.: Наука, 1962. – Сб.5. – С.179-205.
5. Западов А.В. Поэты XVIII века: А.Кантемир, А.Сумароков, В.Майков, М.Херасков / А.В.Западов. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 235 с.
6. Леонов И.С. Эпиграмматическое наследие Кантемира / И.С.Леонов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2006. Вып.12. – С.73-79.
7. Николаев С.И. «Зоил в российских градах» (от С.Полоцкого до А.Кантемира) / С.И.Николаев // XVIII век. – СПб.: Наука, 1991. – Сб.17. – С.17-27.
8. Николаев С.И. Трудный Кантемир / С.И.Николаев // XVIII век. – СПб.: Наука, 1995. – Сб.19. – С.3-14.
9. Петров Л.А. Философские взгляды Прокоповича, Татищева и Кантемира / Л.А.Петров. – Иркутск: Иркутск.книж.изд-во, 1957. – 159 с.
10. Пумпянский Л.В. Антиох Кантемир / Л.В.Пумпянский // История русской литературы в 10 т. – М.; Л.: АН СССР, 1941. Т.3. – С.176-212.
11. Сементковский Р.И. А.Д.Кантемир. Его жизнь и литературная деятельность / Р.И.Сементковский. – СПб., 1891. – 247 с.
12. Щеглов Ю.К. А.Кантемир и стихотворная сатира / Ю.К.Щеглов. – СПб: Гиперион, 2004. – 240 с.
13. Grasshoff H. A.D.Kantemir und Westeuropa / H.Grasshoff. – Berlin, 1966. – 389 s.

М.В.Ломоносов

1. Абрамзон Т.Е. О просветительской мифологии М.В.Ломоносова / Т.Е.Абрамзон // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2005. – Сб.11. – С.62-73.
2. Берков П.Н. Проблема литературного направления Ломоносова / П.Н.Берков // XVIII век. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1962. – Сб.5. – С.5-32.

3. Бухаркин П.Е. Топос «тишины» в одической поэзии М.В.Ломоносова / П.Е.Бухаркин // XVIII век. – СПб.: Наука, 1996. – Сб.20. – С.3-12.
4. Вомперский В.П. Стилистическое учение М.В.Ломоносова и теория трех стилей / В.П.Вомперский. – М.: Изд-во МГУ, 1970. – 210 с.
5. Горячева О.Н. Русская псалтирная поэзия XVIII века / О.Н.Горячева, А.И.Разживин. – Елабуга: Изд-во ЕГПУ, 2006 (Глава 4).
6. Западов А.В. Поэты XVIII века: Ломоносов, Державин / А.В.Западов. – М.: Изд-во МГУ, 1979. – 311 с.
7. Кулакова Л.И. Эстетические взгляды М.В.Ломоносова / Л.И.Кулакова // Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. – Л.: Просвещение, 1968. – С.42-69.
8. Ларцев В. Научная поэзия Ломоносова / В.Ларцев. – Самарканд: Самаркандск.ун-т, 1961. – 57 с.
9. Ломоносов и Елисаветинское время. – Пг, 1914-1918 (серия).
10. Ломоносов и русская литература. – М.: Наука, 1987. – 389 с.
11. Ломоносов: энциклопедический словарь. – СПб.: Наука, 2000. – 257 с.
12. М.В.Ломоносов и русская культура. – Тарту: Тартусск.ун-т, 1986. – 345 с.
13. Моисеева Г.Н. Ломоносов и древнерусская литература / Г.Н.Моисеева. – Л.: Наука, 1971. – 256 с.
14. Морозов А. Ломоносов и барокко / А.Морозов // Русская литература. – 1965. - № 2. – С.70-96.
15. Петров А.В. Одическая историософия М.В.Ломоносова / А.В.Петров // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2007. – Вып.13. – С.101-115.
16. Пумпянский Л.В. Ломоносов и немецкая школа разума / Л.В.Пумпянский // XVIII век. – Л.: Наука, 1983. – Сб.14. – С.С.3-44.
17. Сиповский В.В. Литературная деятельность Ломоносова / В.В.Сиповский. – СПб., 1911. – 25 с.
18. Суворова П.Е. Классицистическая нормативность и авторская индивидуальность (М.Ломоносов и законы симметрии) / П.Е.Суворова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2006. – Сб.12. – С.47-56.

В.К.Тредиаковский

1. Алексеева Н.Ю. «Рассуждение об оде вообще» В.К.Тредиаковского / Н.Ю.Алексеева // XVIII век. – СПб.: Наука, 1996. – Сб.20. – С.13-22.
2. Берков П.Н. Литературно-теоретические взгляды Тредиаковского / П.Н.Берков // Тредиаковский В.К. Стихотворения. – Л.: Сов.писатель, 1935. – С.309-322.
3. В.К.Тредиаковский и русская литература XVIII-XX веков. – Астрахань: Астраханск.ун-т, 2003. – 321 с.
4. В.К.Тредиаковский и русская литература. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – 302 с.
5. В.К.Тредиаковский. – СПб.: Наука, 2004. – 342 с.
6. Гуковский Г.А. Тредиаковский как теоретик литературы / Г.А.Гуковский // XVIII век. – М.; Л.: Наука, 1964. – Сб.8. – С.43-73.
7. Кузнецов В.А. В.К.Тредиаковский и русская поэзия XX века (Вяч.Иванов, В.Хлебников, И.Бродский): Дисс. ... канд.филол.наук / В.А.Кузнецов. – СПб.; СПбГУ, 1998. – 238 с.
8. Лакшин В.Я. О деятельности В.К.Тредиаковского-просветителя / В.Я.Лакшин // XVIII век. – М.; Л.: АН СССР, 1962. – Сб.5. – С.223-248.

9. Лебедев Е.Н. Философская поэзия В.К.Тредиаковского / Е.Н.Лебедев // Русская литература. – 1976. – №2. – С.94-104.
10. Лотман Ю.М. «Езда в остров Любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII века / Ю.М.Лотман // Проблемы изучения культурного наследия. – М.: Наука, 1985. – С.222-230.
11. Николаев С.И. Ранний Тредиаковский / С.И.Николаев // Русская литература. – 2000. – № 1. – С.126-131.
12. Пумпянский Л.В. Тредиаковский и немецкая школа разума / Л.В.Пумпянский // Западный сборник. – М.; Л.: Наука, 1937. – Вып.1. – С.157-186.
13. Стрижев А.Н. Василий Кириллович Тредиаковский (К 300-летию ученого поэта). Указатель литературы / А.Н.Стрижев. – М.: МГУ, 2003. – 365 с.
14. Шишкин А.Б. В.К.Тредиаковский и традиции барокко в русской литературе XVIII века / А.Б.Шишкин // Барокко в славянских литературах. – М.: Наука, 1982. – С.239-254.
15. Шишкин А.Б. Судьба «Псалтири» Тредиаковского / А.Б.Шишкин // V.K.Trediakovsij... Psalter 1753. – Paderborn, 1989. – S.519-535.

А.П.Сумароков

1. Абрамзон Т.Е. Одические амплуа Петра Великого в мифологии власти А.П.Сумарокова / Т.Е.Абрамзон // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. - СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2007. – Вып.13. - С.122-132
2. Бочкарев В.А. Русская историческая драматургия второй половины XVIII века / В.А.Бочкарев. – Куйбышев: Куйб.пед.ин-т, 1982. – 320 с.
3. Булич Н.Н. Сумароков и современная ему критика / Н.Н.Булич. – СПб., 1854. – 290 с.
4. Вишневская И. Аплодисменты в прошлое: Сумароков и его трагедии / И.Вишневская. – М.: Наука, 1996. – 238 с.
5. Дзюба Е.М. Сумароков А.П. / Е.М.Дзюба // Русская литература XVIII века: Словарь-справочник. – М.: МГПУ, 1997. – С.200-203.
6. Долгенко А.Н. Психологизм А.П.Сумарокова / А.Н.Долгенко // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2006. – Вып.12. - С.79-88.
7. Западов А.В. А.Сумароков / А.В.Западов // Западов А.В. Поэты XVIII века... - М.: МГУ, 1984. – С.62-113.
8. Калганова В.Е. Типы и характеры в комедиях А.П.Сумарокова / В.Е.Калганова // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2006. – Вып.12. – С.88-98.
9. Кулакова Л.И. Сумароков о литературе и искусстве / Л.И.Кулакова // Кулакова Л.И. Очерки истории русской эстетической мысли XVIII века. – Л.: Просвещение, 1968. – С.69-88.
10. Мальцева Т.В. Полемическая комедия А.П.Сумарокова «Тресотиниус»: текст и контекст / Т.В.Мальцева // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2007. – Вып.13. – С.132-144.
11. Покровский В.И. А.П.Сумароков. Его жизнь и сочинения / В.И.Покровский. – М., 1905. – 124 с.
12. Попов И.В. К вопросу о гражданственности А.П.Сумарокова / И.В.Попов // Проблемы изучения русской литературы XVIII века. – СПб-Самара: ООО «НТЦ», 2005. – Вып.11. – С.104-117.
13. Стенник Ю.В. О художественной структуре трагедий Сумарокова / Ю.В.Стенник // XVIII век. – М.; Л.: Наука, 1962. – Сб.5. – С.273-294.

14. Стенник Ю.В. Русский классицизм и фольклор: Сумароков и его школа / Ю.В.Стенник // Русская литература и фольклор (XI – XVIII вв.). – Л.: Наука, 1970. – С.137-179.
15. Сумароковские чтения. – СПб.: Наука, 1993. – 349 с.
16. Трубицына В.В. Эстетические и художественные начала русской лирики и драмы в творчестве А.П.Сумарокова... / В.В.Трубицына. – Барнаул: Алтайск.гос.ун-т, 2006. – 21 с.

IV. ПОСЛЕСЛОВИЕ

КЛАССИЦИЗМ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ: НЕКОТОРЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ ДИАЛОГА (ПРОЕКТ-ПЕРСПЕКТИВА)

«Немецкая ученая дружина» (Спарвенфельд, Глюк, Паузе) и начало панегирической / дидактической поэзии классицизма. И.Кунст и Э.Фирст и феномен перевода европейской комедиографии в 1700-1720-е годы на русской сцене. Рецепция творчества Мольера.

Сатира как мироощущение-кризис: Ф.Логау и А.Кантемир.

Трагедокомедия: Ф.Прокопович («Владимир») и Корнель («Сид»).

Школы русского классицизма в диалоге с европейской литературной культурой: эмоционально-риторическая школа М.Ломоносова и теория Д.Локка / Малерба, рационально-логическая школа А.Сумарокова и эстетика Н.Буало. Ода: от Малерба к Ломоносову.

«Рассуждения о трагедии» Корнеля и поэтика жанра трагедии в России. Эволюция трагедии: от Расина к Сумарокову. «Комедия характеров» во французском классицизме и бытовая комедия в творчестве А.Сумарокова.

Эпистола в классицизме: «Поэтическое искусство» Буало и «Эпистола о стихотворстве» Сумарокова. Эпистолярная традиция русского «просвещенного классицизма» и влияние поэтики прозы Вольтера / Монтескье.

Английская дидактическая поэма классицизма (Мильтон и его «Потерянный рай») и восприятие жанра в русской традиции («Феоптия» В.Тредиаковского).

Поэтическая риторика в диалоге Германии и России: М.Опиц и М.Ломоносов.

Немецкое пессимистическое барокко и поздний русский классицизм: проблема типологических схождений (феномен «стансовой лирики» – в т.ч.)

Классицизм и журналистика Просвещения: диалог русского классицизма с английской традицией (от Дж.Аддисона и Д.Дефо – к Н.Новикову и М.Чулкову).

«Пасторальная поэтика» от классицизма к сентиментализму и философская система Ж.-Ж.Руссо.

Учебное издание

Пашкуров Алексей Николаевич, Алеева Елена Загидовна

ЛИТЕРАТУРА КЛАССИЦИЗМА: ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

Учебное пособие для студентов высших учебных заведений

Редактор *Р.З. Шарафутдинова*

Казанский университет

Подписано в печать 29.02.2012.
Форм. 60 x 84 1/16. Гарнитура «Таймс». Печать ризографическая.
Печ.л. 8,75. Тираж 150. Заказ 84.

Лаборатория оперативной полиграфии Издательства КФУ
420045, Казань, Кр.Позиция, 2а
Тел. 233-72-12