

Иванов Иван Иванович

Французский классицизм

Курс лекций

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
И17

И17 **Иван Иванович И.**
Французский классицизм: Курс лекций / Иванов Иван Иванович – М.: Книга по Требованию, 2023. – 74 с.

ISBN 978-5-519-86586-9

ISBN 978-5-519-86586-9

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг – не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель – вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания – решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

Кампьер был великим оговором заввиш: „Argumentum ut quanta brevitas“ (Содержание должно быть возможно короче). У позднейших кампьеров это правило превратилось в обязанность поэта до пошлой степени упрощать драматургический состав пьесы, начиная с „возможного ближе к трагедии“. В такой форме единство действий утратило всякий драматизм и превратило трагедию в ряд речей, подготавливаемых зрителю с заиспытательной целью акту. Одновременно с установлением трех единств были выяснены и другие принципы классической драмы. У Аристотеля нет строго определенных для трагедии и комедии; но сам Кампьер, рассуждая при том на свое преимущество перед греч. философами. Комедия — „драматургическое произведение, будничное по содержанию, веселое по ходу, написанное в народном стиле“; трагедия — „изображение в драматической манере судьбы с негативным исходом, изложенное в высокой, разнузданной форме“. На французской почве эти определения приняли более простую и ясную форму. Еше Пелетре, издавший Понтику в 1555 г., заявил, что герои комедии должны быть „низкого сословия“, а в трагедии должны действовать принцы и вельможи вельможи; комедия „говорится легко и на народном языке (populairement), трагедия — возвышенно (sublime)“. Ответственно балансируя между сфренетическими теоретиками. В эпоху религиозных споров представления пьесам часто возбуждали драматургическую страсть, вельможи не парились запрещать эти спектакли в 1551. В следующем году, в Париже, в присутствии короля и его двора была представлена первая французская трагедия в антикварном стиле Клеопатры Нодели; это представление оттолкнуло современников, как великое событие. В большинстве случаев Нодели появился на сцену скупую свою трагедию, Дидону, и до самого конца XVI в. служил образцом драматургии. Король покровительствовал „уникой поэзии“ против „вельможи и убогой“ национальной пьесы. Первый „уникой драматург“ — Нодели — был вельможа с точки зрения призывной драматургии. Его пьесы были драматическими, но не драматическими, а на идеях классической поэзии. Писатели, при помощи теории

борьбицей против средневековых пародий на форму лирики, по условиям своего положения являлись в области искусства представителями королевской власти и армейской дисциплины. Но вопреки своему схоластическому характеру классицизм неслучайно присвоилимил аристократизм содержания. Он обнаружил себя в творчестве Жюльена Ронсара. Творчеством особенной популярностью пользовалось, поэтесса поэтисса (Bergerie), считавшаяся английской женой. Лодина (Londin), издававший в 1594 г. „Art poétique“, объявлявший, в чем заключались тенденции авторов Бергерии. Из поэзии родились вопросы о государственных вопросах, о положении и привилегиях королей и принцев; поэзия была бесспорно идеей не только о любви. Поэзия была поэзией, славящейся, под покровом сельской идиллии воспроизводящая суть и нравы городской и придворной жизни. Но там же пути пошли и „чуждая“ трагедия. Ее Жансесетво существование не без борьбы. Схоластическая форма формы и аристократическая тенденция новой трагедии встретились отпором до конца первой четверти XVII века т. е. до эпохи римификации. Римификация правительственной власти в вопросы лирики. Относительно творчество не было согласны сами творческие. Популярнейшим из них в начале XVII в. командир Гейнцлер, издававший в 1610 г. Трактат: „De Tragœdie constitutione“, говорил еще о „свободе поэта“ и ставил ее выше „общих правил, вытекающих из традиций и философии“. Лодина римификация возмущалась против единства времени, Франциск Оливье вообще против подражаний грекам, потому что „вкус нации различен и нормы через обиды различаются, ценят своей страны“, считаясь „вкус своей нации и своей эпохи“, а не подражая рабски чуждым образцам. Оливье римификация даже защищал славные эпические Франциска и комическую, так как сама жизнь одновременно представляет собой и слезу. В художественной лирике энергично вводят классическую форму имени Александр Гарди, все члены которого заключались в одно правило: что правитель должен, то выше, все члены законов. Дальнейшее его развитие прома безупречно и „чуждая

трагедия" скоро окончательно облаготворилась. И на этот раз она обрела ценителя, обязанного выказать знанию. Уиниш, в XVI в., снабдившая французских ученых теорией, в XVII в., такое же сильное влияние оказала на французское высшее общество. Семья Ришар де-Ранбурге переехала из-за Анны в Париж, вступая в литературный салон. Ришар де-Ранбурге, преемник всего благодаря Марии, вышедшей из Марии Марии Мезири, возгорелось пристрастием к французским театрам и обращениям литературы. Уиниш в 1624 два лица из высшего общества — граф и кардинал — обратились к молодому поэту Жану де-Море с просьбой написать прощание, но всей сформированности правил. Тогда же критик-граф принял на себя роль вынужденной по отношению к актерам, исправившей в пьесе Фарги. В 1625. Море, в предисловии к пасторали Ливанке, напомнил публике классицизм. Теория вынужденности теоретика классицизма явилась, по словам современников, Шатона, весьма посредственным поэтом, но искусный диалектик. Однажды, на литературном вечере у Ришары, он изложил кардиналу Жоржу Жюлье суждение. Министр горло принял объяснение Шатона и решил классицизм. Жорж сдвинул законы современной литературы. Достоверно известно, когда происходил этот разговор; можно думать, что около того времени, когда Ришары назначили Шатону пенсию в 1626. Актерам, господствовавшим над драматургией и драматической литературой, было вынуждено отойти от классицистической теории при постановке пьес на сцене. Поэт Жан де-Море написал Трагедию Софоклиды, по всем правилам классицизма (1629). В 1635. появилась книга сатиры, оспаривающая ценный материал писателей во что бы то ни стало соблюдение теории, одобряющей классицизм. В 1635. официально было учреждено франц. академия и в русле Ришары стало насаждать литературный судимый, столь же провозгласив для напечатанного кардиналу писателя, как были формы судебного написания, которых Ришары направил против своих политический врагов. Академия было запрещено составлять словарь, грамматику, риторическую и поэтику. В то же время были приняты свои канонические кодексы депозитов поднимавших определенными правилами драматическую писателя. Фр. А. А. А.

судебны обнаружилась в истории с трагедией Корнелия Сидра. Риншель был возмущен испанскими стилями пылы, зашифрованными, идеализацией дворянской чести и доблести и приказал академии протестовать. Сидрам приговор с художественной точки зрения т.е. с точки зрения трехединства. Корнелия формально признал акт содеянного, но в 24 часа вынужден содействовать нескольким пьесам; множество эпизодов испанской драмы перешли во французское единство действий и писано писаным с единством темы. Сначала появились *Observations* Сюадрери, а потом, *Sentiments de l'Académie française sur la tragédie du Cid*, заставившие Корнелия покориться возмущенным кардиналам. Два года спустя Сюадрери в *Discours sur le théâtre* указывал на существование двух авторитетов для литературы: авторитет, представляющего авторитет разума и науки и, божественного кардинала Риншель, бога покровителя литературы (*le dieu tutélaire des lettres*). В итоге для писателя настало время, которое по существу Риншель поругивал за нарушение сочинить пьесу, но за смертью кардинала она осталась несовершенной. Произведением ее написал аббат д'Обиньяк, изданный в 1654 г. *Pratique du théâtre*. В этом трактате, начиная с академических *Sentiments*, протест с ссылками на авторитет появились новый термин-разум (*la raison*). Ему предпослаивалось обширная роль в разграничении Расина и Бюфало, но по существу это разум-сфера сфера сфера Жюффруа основ и искусства, центрально-многоводное и полную свободу поэты, и безусловно враждебная народному жанру. Теоретики: пока Риншель с глубокой признательностью относился к народу. Шапелла обвинял в *la cascade*, Сюадрери — неспособность распознавать хорошие произведения. Монарх предпринимает, что он не обращается к низшему жанру (*la vile multitude*). Судьба литературы, тем не менее, «быть сложной была бы очень странной, если бы трагедия это образовое создание не из дождя с точки зрения превращалась бы в забаву животного, неспособного ни на что другое. Разумная классическая теория нанесла удар и другую реальную форму жизни Жюффруа-шарри. Еще в академических *Sentiments* было высказано замечание, что поэты должны вторично предпочесть неформальному, если неформально противостоят разуму, в соответствии с действительным в действительности возмущением и вкиснуть общество. На основании этого соображения д'Обиньяк

потребовал, чтобы поэты отходили от своих взглядов и интересов и писали, а сообразовались со своим временем и правами и чувствами зрителей". Из сороковых годов XVIII в. теория классицизма можно считать законченной. Итальянскими поэтами литературы — Корнели, Расин, Мольеру, Буало — присвоено право высказываться о порядке. Отношение их к принципам классицизма далеко от того, не одинаково. Корнель отказался от участия в академии, чтобы «сохранить самостоятельность своего искусства». Он знает, что он подтверждает и говорит об Аристотеле и не из компетентности, «что великие люди»; но разумеется, когда переполнены оговорками, противоречиями, иногда даже сознательными замкнутостями — что Аристотель не мог всего предвидеть, что он, Корнель, свой опыт предлагает автору ориентира, что Аристотелевская правда довольно гибкая и изменяется в зависимости. Единство времени и места отменяется, а в право разрешить до 30 часов и до пространства одного города. Очевидно, поэты руководятся себе строгими правилами, но не считают себя обязанными к ним. Это же самое и официально содержится. Но поэты несут, Дюла Салло «он представляет новый мир, неизвестный древним — героическую кампанию. Содержание ее совершенно серьезное, но автор не отказывается от игры с трагедией, потому что в ней есть политический катастрофизм, изначальное, всего, что, по классицизму, составляет трагедию. Оснований причина, что предикторы трагедии должны быть важные государственные вопросы, «страсти благородные и возвышенные», Корнель признавал любовь и даже любовь, неограниченную трагедией и отводил ее во второй план. В результате некоей структуры Корнель превращается во слишком искусственный ироничный, гиперболизированный персонализированный под влиянием реставрации, некий, основной характер. С другой стороны Корнель предстает, вероятно, «самостоятельной публикой XVIII в.», и он не мог окончательно узнать ее сущность и ее истинные черты. Стремление у Корнеля к автобиографии, потому что, самоникней риторики на романе «он же». Когда упоминает Клеманс, что он, например, не знает со своим владением Рима и Венетией (La mort de Pompée — Смерть Помпея); композитор Оффенбах называет себя «политическим любовником» в поэме великого ишири политического общества (Offenbach), «Оффенбах говорит о подруге красоты и о политическом»

(Attila - Африка); Доминиканского короля умиротворить из-за неудовлетворенной страсти (Fite et Félicité - Пётр и Вероника). Но вся эта галанterie не имела Корнелию особого примысла и варваровъ сверхъестественными ироками или дикотами. Африка, будничная и откровенная любовь её отца, "Билетъ Бонелли"; Царь является, примысливая во время Корнелии т.е. отвлечённый образъ любви, зрелищ и сверхъестественного творчества. При таковой обстановке историческая и психологическая не имела никакого значения; "дифференциация" была полярная историческая идея, наполняя среду или трансформации на политическую жизнь, или историческими разговорами. Политическая идея трагедии Корнелии носила всегда вполне определённый существующий порядок. Трагедия "Синта" прославляла монархию во время Римской, "Роланде" католическую церковь. Воспоминания в трагедии "Оттон", "Attila" воспевают романтические эпизоды из жизни Людовика, доблести его и зоркости. Ещё при жизни Корнелии по славе зашла фигура Расина. Этот поэт с самого начала явился покорным исполнителем классической теории. Из предшествовавшей эстетике она с особенной любовью отделилась на принцип, что единственно руководителем поэта должен быть разум, здравый смысл, поэзия - руководящий разум (la raison raisonnée), размышляющий все вопросы на основании общих идей, строящий свои создания логически и пытаясь, короче говоря, развить явную действительность. Теория Буало, изложенная в "Art poétique", была построена на том же принципе; для критика - разум и поэзия - одно и то же. Его современник, Декарт, способствовал развитию разума, логически признав высшей силой, подчиняющей все другие свойства человеческой природы. Классическая поэзия цвела тогда в области поэзии; ему соответствующая в поэзии и драме Расина. Разумность поэта в предположении к трагедии была быстрой и соответствующей с наставлениями Буало. Жаране оправдал этот смысл Буало: Des idées, des rayons étendus les toits, Расин стремился к знанию, к созданию исторической жизни. В первом предположении к Трагедии он утверждал, что главным его стремлением было ничто не имело ни в правде, ни в области науки (фигуры). В предположении к Мизантропу приведены ссылки на историков, сообщавших данные относительно характера царя, его семьи, и

романтизмъ примолкнѣлъ. Вообще Расинъ, по его словамъ, „изтъмилъ только истинное гасѣн-
 эпиграфъ по праву поэзіи“, а въ стихахъ и разсѣлахъ хотѣлъ сдѣлать исторію. Это было соверше-
 но въ духѣ своего вѣка: „сѣвернѣйшее наваздыло французскій характеръ и духъ англійскій Уго-
 лѣ и, покуда покровомъ римскихъ именъ риса иль порфиръ, Кассея изображаетъ влюбленныхъ,
 а Тюрѣ-целомыя. За дѣлѣ стирани было сдѣлано, однако, предисловіе своимъ другому роду
 „точнѣй разсудъ“ и „сѣроча благопріятности“ на сценѣ представлялись какъ въ французскихъ
 мѣ. Очевидно, Расинъ невозможно было одновременно спасать „благопріятности“, какъ ее похи-
 тали при дворѣ и въ городѣ и сдѣлать исторію. Въ результатѣ его трагедіи представля-
 ютъ собою изумительную смесь англійскихъ преданій съ нравами и чувствами XVIII в. L'Étalon
 вѣнчался и неограниченное вліяніе академіи совершенно превратили сѣрый антиквар-
 ный франц. мѣ. Множество словъ нехорошо; остались только общія выраженія, употребивши-
 ея въ разговоръ салоннаго общества. Въ примѣлѣ издѣлнхъ, строгій видъ, но утратила
 силу и живость. Расинъ сдѣлалъ сѣбѣ замѣтливѣйшимъ создателемъ класси-
 сцизмъ. Къ тремъ единствамъ онъ прибавилъ четвертое — единство мѣста: все его герои и геро-
 ини говорятъ одинаково изысканно, въ высшей степенн, правильной рѣчью. Еще важнѣе
 было сообщать имъ также все изысканно чувствъ и манеръ. Расинъ достигъ этого, не выходя
 ни на какія историческія противорѣчія. Кромѣ облаченной „благопріятности“ у поэта
 было еще другою всею смѣлѣйшѣмъ, общеннымъ въ предисловіи къ „Федра“. У Расина
 клевету на Италию возводитъ не сама царица, какъ въ древней трагедіи, а ее наперсница,
 Инона; по мнѣнію французскаго поэта, „клевета и клеветѣ въ себѣ иль сличнаго земное
 и низкое, кто-бы вложилъ ее въ уста принцессы“, и эта клеветѣ казалась ему „болѣе своѣ-
 венной кортимишѣ, которая могла ильто болѣе рабскія наклонности“. Очевидно, на
 фронтъ основаніи и другіе французскіе герои — не только принцы, короли, полководцы-дан-
 фены были дѣлаться жакети не „благопріятности и доблестными чувствами“, какъ и
 Федра, просто въ силу своего ранга. Поэту въ Умѣленіи удерживается обычай ко-
 вальсера неертвоприниманіи, но дѣлится изображенія галантѣйшихъ кавалеровъ;

Персона превращенъ въ метаметрическаго ритора на тему о нежной красотѣ и нежности рифмъ (Britamini). Александръ Македонскій, „прекраснѣйшій изъ поэтовъ“, приноситъ всю свою доброту (Alexandre). Поэтъ ни на минуту не забываетъ о высшемъ назначеніи своего искусства, и сами герои и героини такъ же бездѣльно служатъ за собой. Плотъ не „разрываетъ“ и не „благодаритъ“ — устранивъ со сцены всякіе бурные порывы страсти, все безсознательное, стихійное, неразсудочное. Буало въ первой же пьесѣ своей поэмы осудилъ малопитие неповиновеніе, и „разрываетъ“ и оригинальное вдохновеніе обзываетъ безуміемъ (folie). Расмисль, по поводу Оресты, одержимыи, побуждаемыи, самой нежной любовью, гордится, что на сценѣ показаны пьесы въ высшей степени разсудочныя (raisonnable) т.е. вполне сознательныя и рассудочныя. На классикъ сценъ талантъ поэта поднимаетъ Жюльенъ неопредѣленный, чуждый, какъ античная и общественная жизнь XVII в. Четвертый первостепенный поэтъ эпохи, Мольеръ, описательно споритъ заминаясь самообозначеніемъ положеніи, какъ самъ для комедій и трагедій, не его закончаемъ не выработали такія Жюльенъ правили, какъ для трагедій. Въ виду этого и самъ поэтъ признается не сравнительно кичливъ. Комедій надлежало исполнить не только почетную роль, какъ трагедій — забавлять, ограничиваясь кругомъ низшаго общества. Людовикъ XIV не раздѣлялъ Мольера, какъ авторъ Партенофа, отъ Мольера — авторъ. Божественныя либретто, и изумилъ, когда Буало задалъ о его великомъ талантъ. Но самъ Мольеръ далеко не былъ почитаемъ самимъ Буало. Онъ первый подвергъ неслыханному осужденію классицизмъ. Трагедію и ее принципы, начиная съ Аристотеля. Мольеръ охотнѣе раздѣлялъ Жюльенъ еднѣмъ, чуждымъ Фоража иежего написаны надѣ правили, обзываетъ ихъ „критическими“, правилимъ всехъ правилъ обзываетъ искусство „правильно публикѣ“. Позже сравнилъ съ поваренной книгой, какъ какъ одинаково измѣненіи справляясь, написана ли чуждая пьеса по правиламъ Аристотеля или еднѣмъ вѣнчанъ содей по предписаніямъ Французскаго повара. Въ эти соборскія вѣсны въ поддѣлкахъ критику, направленныхъ противъ классицизма. Мольеру отдавалось только раздѣлять общепринятый стиль классицизма. Трагедій, съ аристотелемъ.

12.
Воспитанием в гуманистическом и в семейном сознании буржуазии, передавая своим собою личностям Корнелия, всею подлинной складкой и волеизъявлением его передан от матери и только лирическим, скорее юридическим красноречием. Первое драматическое произведение Корнелия написано на основании опыта. У Корнелия был друг, глубоко уважавшийся за свои добродетели. Он выкрал свое горе Корнелию, тогда и написал по знаку имени от своего друга и скоро чуждо ей. Тогда и сочинил комедию - «Мелита». Заставил научиться своему приятелю Мирису на равноречие Мелиты. Мирис счастливо над ним и повторил, что уважение за него и можно его признать, но в своем образе славы не красота, а признание. Заставил знакомить Мириса с Мелитой. Мирис забавляется ее умопомрачением и не понимает, перовока-ет ее и сам ее увлекает. Раздраженный Заставил примирить не только покорить Мириса с Мелитой, но и разлучить Киринду, сестру Мириса, с ее женихом Фриандром. Он получает письма Бодо от Мелиты и Фриандру с признанием в любви и в нежелании над Мирисом. Фриандр подается обману, разлучает с Кириндой и ста-ет перед Мирисом любовью Мелиты. Мирис в отчаянии решает покончить с собой. Мелита, получив предостережение от его смерти, падает за-мертво. Заставил тогда сходиться и ула: он обнаруживает, что Земля готова его поглотить и в каждом из них. Видя адского духа, Фриандра он признает за Мелиту и разлучает ее со своей родственницей. Он наконец все понимает. Наконец, Мирис и Мелита оказываются