**Тема 7. ФРАНЦУЗСКИЙ ДРАМАТУРГИЯ. ТРАГЕДИЯ.**

1. *Драматургия Пьера Корнеля.*
2. *Трагикомедия Пьера Корнеля «Сид».*
3. *Трагедии из римской истории: «Гораций» и «Цинна».*
4. *Ранее творчество Жана Расина.*
5. *Трагедия «Андромаха».*
6. *Самая знаменитая трагедия Расина «Федра».*
7. *Две последние трагедии Расина.*

**Художественная система французского классицизма получила наиболее полное законченное выражение в жанре трагедии. Ее создателем по праву считается Пьер Корнель** (Pierre Corneille, 1606–1684).

Творчество Корнеля складывалось в атмосфере напряженной политической борьбы 1620–1640-х годов, когда французский абсолютизм стремился к утверждению своего авторитета, когда кардинал Ришелье, всесильный министр при слабом короле, беспощадно расправлялся с любыми проявлениями своеволия и оппозиции.

Биография Корнеля небогата внешними событиями. Он родился в Руане, главном городе Нормандии, в семье адвоката. Как и большинство молодых людей его круга, обучался в иезуитском коллеже, откуда вынес хорошее знание латыни, римской истории и литературы. Здесь же сформировались и философские основы его мировоззрения, получившие отражение в его творчестве. Это были идеи неостоицизма в обоих его вариантах — светском, почерпнутом из учения римских философов-стоиков (прежде всего Сенеки, который был близок Корнелю и как драматург), и духовном — католической концепции свободной воли, которую усердно разрабатывали в своих сочинениях иезуиты. По окончании коллежа он изучал право и готовился стать адвокатом, но его юридической карьере помешало полное отсутствие ораторских способностей.

Первыми литературными опытами Корнеля были мелкие галантные стихи, эпиграммы и другие незначительные поэтические произведения. В 1629 г. он написал свою первую комедию в стихах «Мелита, или Подложные письма», которую решился показать известному парижскому актеру Мондори, гастролировавшему со своей труппой в Руане. Мондори опытным глазом актера и главы труппы сумел оценить новизну пьесы и поставил ее в Париже, где она была хорошо встречена публикой. Ободренный успехом молодой автор, последовавший за труппой в столицу, поставил в этом театре еще несколько комедий: «Вдова», «Галерея Суда», «Компаньонка», «Королевская площадь» (1632–1635), а также трагикомедию «Клитандр» (1630).

Пьесы Корнеля заметно выделялись на фоне современного комедийного репертуара тонкостью психологических зарисовок, изяществом поэтической формы, постановкой нравственных вопросов. Корнель решительно отошел от примитивных приемов, характерных для комедии того времени, — от непристойных шуток и намеков, палочных ударов и прочих грубоватых эффектов, идущих от традиций народного фарса. Его персонажи — благовоспитанные светские молодые люди и девицы, ведущие изящную любовную игру, в которой минутный каприз, случайные размолвки, смена настроения не могут служить сколько-нибудь серьезным препятствием для счастливого соединения влюбленных пар. Однако наряду с этим намечаются и более серьезные нравственные и социальные проблемы. Так, в «Компаньонке» красивая, остроумная, хорошо воспитанная девушка, живущая на положении бедной родственницы-компаньонки при богатой невесте, с горечью убеждается, что все ее достоинства оказываются бессильными в сравнении с внушительным приданым соперницы. Кавалерами, галантно ухаживающими за ней, руководит отнюдь не любовь, а трезвый практический расчет, заставляющий их домогаться руки богатой наследницы. В «Королевской площади» глубокое чувство героини наталкивается на черствый эгоизм и вероломство ее возлюбленного, превыше всего ставящего свою «свободу» — в том числе и от моральных обязательств.

Ранние комедии Корнеля, как и более поздняя и самая известная, «Лжец» (1643, по мотивам комедии испанского драматурга Аларкона «Сомнительная правда»), еще лишены той сатирической остроты в постановке социальных проблем, которая будет присуща комедиям Мольера. Для самого Корнеля эти первые театральные опыты стали хорошей школой драматического мастерства. Он научился писать «правильные» пьесы, соблюдать правило трех единств, о котором узнал впервые только приехав в Париж, усвоил приемы психологического анализа, так пригодившиеся ему впоследствии в его серьезных пьесах.

Первым опытом Корнеля в трагическом жанре явилась **«Медея» (1635),** написанная на основе одноименной трагедии Сенеки. В древний мифологический сюжет Корнель вложил современное содержание — столкновение страстного чувства оскорбленной и покинутой женщины с холодным расчетом политического честолюбца. В обобщенной, казалось бы, вневременной оболочке античного мифа отчетливо проступают черты современной психологии, актуальных нравственных проблем.

**Однако подлинный триумф принесла Корнелю не «Медея», а трагикомедия «Сид» (1637), открывшая новую эру в истории французского театра и драматургии**. Поставленная той же труппой Мондори, она имела успех, какого до тех пор не знала французская сцена. В этой трагедии Корнель впервые воплотил основную морально-философскую проблему французского классицизма — борьбу долга и чувства, которая стала средоточием драматического интереса.

Вопреки уже сложившейся традиции, Корнель обратился не к античным источникам, а к пьесе современного испанского драматурга Гильена де Кастро «Юность Сида» (1618). Романтическая история любви испанского рыцаря, будущего героя реконкисты Родриго Диаса к донье Химене, дочери убитого им на поединке графа Гормаса, послужила основой для напряженной нравственной коллизии. Взаимное чувство молодой пары, вначале ничем не омраченное, вступает в противоречие с феодальным понятием родовой чести: Родриго обязан отомстить за незаслуженное оскорбление — пощечину, нанесенную его старому отцу, и вызвать на дуэль отца своей возлюбленной. Это решение он принимает после тяжелой душевной борьбы, о которой говорится в его знаменитых «стансах»:

Я сам с собой в войну вступил:

Помериться любовь решила с долгом силой.

Чтоб за отца отмстить, проститься надо с милой.

Тот будит гнев во мне, та сдерживает пыл.

Что я ни изберу — разрыв навек с любимой

Иль срам неизгладимый,

Мне все равно от долгих мук сгорать.

(I, 6. *Пер. Ю. Корнеева* )

 В данном случае Корнель отступает от. ставшего строго обязательным в трагедии александрийского стиха (двенадцатисложный стих с парными рифмами и цезурой после 6 слога) и обращается к более сложной, строфической форме с чередованием разностопных строк и варьированным расположением рифм. Каждая строфа заканчивается именем Химены, образующим тематический центр всего монолога. Основной композиционный прием — антитеза, выражающая борьбу в душе героя. Все эти приемы, при общем рационалистическом характере психологического самоанализа, вносят в трагедию струю лиризма и взволнованности, в целом несвойственную стилю французской классической трагедии.

Убийство на поединке графа Гормаса переносит внутренний драматический конфликт в душу Химены: теперь она, как некогда ее возлюбленный, оказывается перед таким же мучительным решением проблемы чувства и долга. Она обязана отомстить за отца и потребовать казни Родриго, чтобы соблюсти долг чести и остаться достойной любимого:

Я в твердости с тобой обязана сравниться.

Достоин стал меня ты, кровь мою пролив;

Достойна стану я тебя, тебе отмстив.

(III, 4. *Пер. Ю. Корнеева* )

Этот симметрично выступающий в пьесе нравственный конфликт в обоих случаях решается в духе морально-философской концепции «свободней воли» — разумный долг торжествует над «неразумной» страстью. Внешне в своем поведении герои неукоснительно следуют этому принципу. Но если бы Корнель ограничился внешним поведением, «Сид» вряд ли стал бы той эпохальной пьесой, которая на два века определила тип и характер французской трагедии. Художественная правда ставит под сомнение отвлеченную моральную схему. Для Корнеля долг родовой чести не способен уравновесить силу живого чувства двух любящих. Долг этот не является безусловно «разумным» началом — ведь источником конфликта послужило не противоборство двух равноправных высоких идей, а всего лишь оскорбленное тщеславие графа Гормаса, обойденного монаршей милостью: король избрал воспитателем своего сына не его, а отца Родриго. Акт индивидуального своеволия, зависть честолюбца приводит к трагическому столкновению и разрушает счастье молодой четы.

Корнель не мог признать абсолютную ценность этого индивидуалистически понимаемого долга и свести содержание пьесы к стоическому отречению героев от любви: вопреки своим поступкам, они продолжают любить друг друга. Психологическое, идейное и сюжетное разрешение конфликта Корнель находит, вводя в пьесу истинно высокое сверхличное начало, высший долг, перед которым вынуждены склониться и любовь, и родовая честь. Поворот в судьбах героев определяется патриотическим подвигом Родриго, геройски сразившегося с войском мавров и спасшего свою страну.

Этот мотив вводит в пьесу истинную нравственную меру вещей и одновременно служит толчком к благополучной развязке: национальный герой поставлен над обычными правовыми нормами, над обычным судом и наказанием. Химена вынуждена отказаться от мести за отца, подчиниться воле короля и согласиться стать женой спасителя отечества. Таким образом, счастливый конец пьесы, за который критика сурово упрекала Корнеля, не является ни внешним искусственным приемом, ни моральным компромиссом героев, якобы поступившихся своими принципами в угоду чувству. Так же как ранее чувство было принесено ими в жертву феодальной чести, фамильному долгу, так сейчас этот долг отступает перед более высоким государственным началом.

Принципиальная новизна «Сида», заключенная в остроте внутреннего конфликта, определила небывалый успех пьесы. Но она же вызвала настороженное и неприязненное отношение к «Сиду» кардинала Ришелье. Героизация феодальной рыцарской чести представлялась в политической обстановке 1630-х годов крайне несвоевременной, а защита ее на поединке вступала в прямое противоречие с официальным запретом дуэлей, которые сурово карались законом. Королевская власть выступала в пьесе как совершенно второстепенная сила, лишь формально участвующая в действии. Наконец, не последнюю роль в недовольстве министра играло и само обращение к испанскому сюжету и персонажам в тот момент, когда Франция вела долгую и изнурительную войну с Испанией, а при дворе действовала враждебная Ришелье «испанская партия» королевы Анны Австрийской.

Официальное недовольство «Сидом» нашло опору и в литературной среде. Ошеломляющий успех пьесы, сразу выдвинувший Корнеля на первое место среди его собратьев по перу, вызвал множество злобных и несправедливых нападок на драматурга. На протяжении одного года появилось свыше двадцати критических сочинений, составивших так называемую «битву по поводу „Сида“». Главный противник Корнеля драматург Жорж Скюдери обратился за поддержкой к Французской Академии. Тем самым «битва» вышла за пределы литературной среды и приобрела широкий общественный резонанс. Академия находилась под непосредственным контролем Ришелье. Она трижды представляла ему свое суждение о «Сиде», но лишь третий вариант, составленный секретарем Академии Шапленом, был одобрен министром и опубликован в начале 1638 г. под названием «Мнение Французской Академии о трагикомедии „Сид“» (жанровое определение пьесы, данное самим Корнелем, объясняется прежде всего благополучным концом, нетрадиционным «романическим» сюжетом и тем, что главные персонажи не принадлежали к «высокому» разряду царей или героев).

Признавая отдельные достоинства пьесы, Академия подвергла придирчивой критике отклонения от правил — перегруженность действия внешними событиями, требовавшими, по ее подсчетам, не менее 36 часов (вместо дозволенных 24), введение второй сюжетной линии (неразделенная любовь инфанты к Родриго), использование свободных строфических форм и т. д. Но главный упрек, вслед за Скюдери, был адресован «безнравственности» героини, нарушившей, по мнению Академии, правдоподобие пьесы. То, что эпизод женитьбы Родриго на дочери убитого им графа представлен во многих более ранних источниках, не мог, по мысли авторов, служить поэту оправданием, ибо «разум делает достоянием эпической и драматической поэзии именно правдоподобное, а не правдивое… Бывает такая чудовищная правда, изображения которой следует избегать для блага общества». Изображение облагороженной правды, ориентация не на исторически достоверное, а на правдоподобное, т. е. на общепринятую нравственную норму, стала в дальнейшем одним из главных принципов классицистской поэтики и основным пунктом расхождения с ней Корнеля.

Упреки, брошенные «Сиду», отражали реальные особенности, отличавшие его от современных «правильных» трагедий. Но именно эти особенности определили драматическое напряжение, динамизм, обеспечившие пьесе долгую сценическую жизнь. «Сид» и поныне входит в мировой театральный репертуар. Эти же «недостатки» пьесы были два века спустя после ее создания высоко оценены романтиками, исключившими «Сида» из числа отвергаемых ими классицистских трагедий. Необычность его драматической структуры оценил и молодой Пушкин, писавший в 1825 г. Н. Н. Раевскому: «Истинные гении трагедии никогда не заботились о правдоподобии. Посмотрите, как Корнель ловко управился с Сидом „А, вам угодно соблюдение правила о 24 часах? Извольте“ — и нагромоздил событий на 4 месяца».

Дискуссия о «Сиде» послужила поводом для четкой формулировки правил классической трагедии. «Мнение Французской Академии о трагикомедии „Сид“» стало одним из программных манифестов классической школы.

Под впечатлением от столь суровой критики Корнель покинул Париж и вернулся в Руан. Он подумывал даже отказаться от литературной деятельности. Однако менее чем через три года он вновь появился в столице с двумя трагедиями из римской истории: «Гораций» и «Цинна». Обе они были поставлены в 1640 г. в том же театре Марэ, что и предыдущие пьесы Корнеля.

Морально-философский конфликт между страстью и долгом переносится здесь в иную плоскость: стоическое отречение от личного чувства совершается во имя высокой государственной идеи. Долг приобретает сверхличное значение. Слава и величие родины, государства образуют новую патриотическую героику, которая в «Сиде» еще только намечалась как вторая тема пьесы.

Сюжет «Горация» заимствован у римского историка Тита Ливия и относится к полулегендарному периоду «семи царей». Однако тема монархической власти как таковой не ставится в трагедии, а царь Тулл играет в ней еще менее значительную роль, чем кастильский король Фернандо в «Сиде». Корнеля интересует здесь не конкретная форма государственной власти, а государство как высший обобщенный принцип, требующий от отдельной личности беспрекословного подчинения во имя всеобщего блага. Классическим примером могучей державы считался в эпоху Корнеля древний Рим, а источник его силы и авторитета драматург видит в стоическом отречении граждан от личных интересов ради пользы государства.

В «Цинне» Корнель, развивая тему взаимоотношения государственного и личного начал, вновь обращается к римской истории, на этот раз — к Риму эпохи становления империи. Полное название трагедии — «Цинна, или О милосердии Августа». Сюжет ее заимствован из трактата Сенеки «О милосердии». Но были и другие, более актуальные предпосылки для избрания столь необычной темы. 1630-е годы в истории Франции отмечены многочисленными жестокими репрессиями по отношению к участникам заговоров, кровавой расправой с восставшими нормандскими крестьянами (так называемое «восстание босоногих» в 1639 г.). Корнель писал свою трагедию в родном Руане, где на главной площади совершались пытки и казни мятежников Проблема сильной и одновременно милосердной, гуманной власти решается Корнелем на материале начального периода царствования Августа, первого римского императора. Узнав о заговоре, угрожающем его власти и жизни, Август сперва хочет беспощадно расправиться с виновными, как он это делал уже не раз. Он действует под влиянием своих «страстей» — честолюбия, мстительности, страха за свою безопасность. Но его жена Ливия взывает к голосу «разума», предостерегая Августа от продолжения кровопролития и жестокостей.

Таким образом, в «Цинне» гуманное и государственное начала не противопоставлены друг другу, как в «Горации», не порождают трагический конфликт, а гармонически согласуются. Государственная мудрость, благо государства и правителя заключаются в милосердии. Прощение заговорщиков, посягавших на жизнь императора, — не только акт гуманности, но и благоразумный политический шаг, способный снискать популярность новому властелину и укрепить его еще шаткий трон.

Новый подход к разрешению драматического конфликта отразился и на внешней форме трагедии. Действие здесь сведено к минимуму (даже то действие за кулисами, которое не показывалось на сцене, но о котором, согласно правилам классической поэтики, только рассказывалось); оно гораздо беднее событиями, чем в «Горации». Зато чрезвычайно разрастаются рассказы об исторических событиях предшествующих лет, создающих предпосылку исходной драматической ситуации. Ретроспективный обзор политической борьбы, ее оценка с разных позиций занимают непропорционально большое место и в последующих трагедиях Корнеля, что вызвало позднее упрек Буало («Как скучен тот актер, что тянет свой рассказ и только путает и отвлекает нас!»).

Сценическая выразительность «Цинны» создается не острым сюжетным или психологическим конфликтом, а патетическим красноречием, с которым персонажи излагают свою точку зрения на общие государственные и моральные проблемы. В этом смысле «Цинна» предвосхищает трагедии просветительского классицизма XVIII в.

Четвертая трагедия, составляющая «классический канон» Корнеля, «Полиевкт», была поставлена в сезоне 1641/42 г. На этот раз традиционный конфликт между чувством и долгом развертывается на религиозной почве. Время действия — эпоха раннего христианства, место — древняя Армения, покоренная Римом и управляемая римским наместником. Из корыстных соображений он выдал дочь замуж за армянского вельможу Полиевкта, воспрепятствовав ее любви к простому римскому воину Северу. Но когда становится известным, что Полиевкт принял христианскую веру, преследуемую языческим Римом, такой зять оказывается помехой для карьеры честолюбивого и вероломного Феликса. Пользуясь своей властью, Феликс обрекает его на мученическую казнь и одновременно готов способствовать новому браку своей дочери с ее прежним возлюбленным, ставшим прославленным военачальником. Но, хотя Паулина и Север продолжают любить друг друга, они отвергают возможность счастья, купленного ценой предательства. Под впечатлением мужественного поступка Полиевкта, верного своим убеждениям и идущего ради этого на смерть, Паулина принимает христианство. Однако собственно религиозная тема заслонена здесь более общим моральным конфликтом. Как и в предыдущих трагедиях Корнеля, этот конфликт решается в духе стоического учения о свободе воли, которое выступает здесь в двух своих вариантах — светском и религиозном. Драматический интерес сосредоточен на первом — именно Паулина является подлинной героиней, ибо она переживает мучительную внутреннюю борьбу между своей прежней любовью и нравственным долгом по отношению к мужу, борьбу, в которой побеждает долг. Полиевкт же как христианский герой-мученик принимает свое решение сразу, бесповоротно, без колебаний и борьбы. Впоследствии великий немецкий просветитель XVIII в. Лессинг говорил о «нетеатральности» христианского героя, о статичности «мученической» драмы, прославляющей пассивный героизм и мужество страдания вместо активного героизма борьбы, составляющего истинный смысл и назначение драматического искусства.

После «Полиевкта» в творчестве Корнеля намечается перелом. С начала 1640-х годов в его трагедиях все явственнее проступают черты барокко (этот период иногда называют «второй манерой» Корнеля). Соблюдая внешне правила классицистской поэтики (обращение к античному материалу и высоким героям, сохранение трех единств), Корнель фактически взрывает их изнутри. Из обширного арсенала событий и героев древней истории он выбирает наименее известные, которые легче поддаются преобразованию и переосмыслению. Его привлекают усложненные сюжеты с запутанными исходными драматическими ситуациями, требующими обстоятельного объяснения во вступительных монологах. Тем самым формальное единство времени (24 часа) вступает в противоречие с реальным сюжетным наполнением пьесы. Это противоречие Корнель решает теперь иначе, чем в «Сиде», — экспозиция, вынесенная за рамки сценического действия, непропорционально разрастается за счет рассказа о давно прошедших событиях. Тем самым слово постепенно становится главным выразительным и изобразительным средством, мало-помалу вытесняя внешнее действие. Это особенно заметно в «Родогуне» (1644) и «Ираклии» (1647).

Сюжетные ситуации и повороты в судьбе героев поздних трагедий Корнеля определяются не обобщенно типическими, «разумными», а из ряда вон выходящими, исключительными, иррациональными обстоятельствами, нередко игрой случая — подменой детей, вырастающих под чужим именем в семье врага и узурпатора престола («Ираклий»), соперничеством близнецов, права которых решаются скрытой от всех тайной первородства («Родогуна»). Корнель охотно обращается теперь к династическим переворотам, мотивам узурпации власти, жестокой и противоестественной вражды близких родственников. Если в его классицистских трагедиях сильные люди нравственно господствовали над обстоятельствами, пусть даже ценою жизни и счастья, то теперь они становятся игрушкой неведомых слепых сил, в том числе и собственных, ослепляющих их страстей. Мировоззрение, характерное для человека барокко, оттесняет классически строгое «разумное» сознание, и это получает отражение во всех звеньях поэтической системы. Герои Корнеля по-прежнему сохраняют силу воли и «величие души» (как писал о них он сам), но эта воля и величие служат уже не общему благу, не высокой нравственной идее, а честолюбивым устремлениям, жажде власти, мести, нередко оборачиваются аморализмом. Соответственно и центр драматического интереса перемещается с внутренней душевной борьбы героев на борьбу внешнюю. Психологическое напряжение уступает место напряжению сюжетного развития.

В те же годы и под влиянием тех же событий написана и «героическая комедия» «Дон Санчо Арагонский» (1650), отмеченная своеобразным демократизмом. Хотя герой ее, мнимый сын простого рыбака Карлос, совершивший боевые подвиги и пленивший сердце кастильской принцессы, в финале оказывается наследником арагонского престола, на протяжении всей комедии он считает себя плебеем, не стыдится своего происхождения, утверждает личное достоинство в противовес сословной спеси своих соперников — кастильских грандов. Новшества, введенные в эту пьесу, Корнель попытался теоретически обосновать в посвящении. Требуя пересмотра традиционной иерархии драматических жанров, он предлагает создать комедию с высокими персонажами царственного происхождения, в трагедии же показать людей среднего сословия, которые «более способны возбудить в нас страх и сострадание, чем падение монархов, с которыми мы не имеем ничего общего». Это смелое заявление ровно на сто лет предвосхищает реформу драматических жанров, предложенную просветителем Дидро.

«Никомед» и «Дон Санчо Арагонский» знаменуют последний взлет творчества Корнеля. В эту пору он признанный первый драматург Франции, его пьесы начиная с 1644 г. ставятся в лучшей театральной труппе столицы — Бургундском отеле; в 1647 г. он избран членом Французской Академии. Однако уже следующая за «Никомедом» трагедия «Пертарит» (1652) терпит провал, болезненно воспринятый Корнелем. Он вновь уезжает в Руан с намерением отойти от драматургии и театра. В течение семи лет он живет вдали от столицы, занимаясь переводами латинской религиозной поэзии. Возвращение к драматургическому творчеству и театральной жизни столицы (трагедия «Эдип», 1659) не вносит ничего нового ни в его творчество, ни в развитие французского театра. Десять трагедий, написанных между 1659–1674 гг., преимущественно на исторические сюжеты, уже не ставят больших нравственных и общественных вопросов, диктуемых временем. Поднять эти проблемы было призвано новое, молодое поколение в лице Расина. Исключительность героев и напряженность ситуаций сменяется в поздних трагедиях Корнеля вялостью сюжетов и характеров, которая не ускользнула от внимания критиков. Авторитет Корнеля сохраняется преимущественно среди людей его поколения, бывших фрондеров, неохотно принимающих новые веяния и вкусы двора Людовика XIV. После громкого успеха расиновской «Андромахи», совпавшего с провалом его очередной трагедии, стареющий драматург вынужден был ставить свои пьесы уже не в Бургундском отеле, а в более скромной труппе Мольера. Неудачное состязание с Расином в написании пьесы на один и тот же сюжет («Тит и Береника», 1670) окончательно подтвердило его творческий упадок. Последние десять лет жизни он уже ничего не писал для театра. Эти годы омрачены материальными лишениями и постепенным забвением его заслуг.

За пределами Франции популярность Корнеля особенно возросла в XVIII в., когда достижения французской классицистской литературы и театра воспринимались как образец для других национальных культур. Пьесы Корнеля ставились на всех сценах Европы и оказали заметное влияние на развитие драматургии эпохи Просвещения. В России его переводил Я. Б. Княжнин, а в начале XIX в. П. А. Катенин создал перевод «Сида», высоко оцененный Пушкиным.

**С творчеством Расина французская классическая трагедия вступает в период зрелости, четко обозначенный рубежом в политической и культурной истории Франции.**

На смену заостренной политической проблематике эпохи Ришелье и Фронды с ее культом сильной воли и идеями неостоицизма приходит новое, более сложное и гибкое понимание человеческой личности, получившее свое выражение в учении янсенистов и в связанной с ним философии Паскаля. Эти идеи сыграли важную роль в формировании духовного мира Расина.

**Янсенизм (названный так по имени его основоположника, голландского богослова Корнелия Янсения)** представлял собой религиозное течение в католицизме, выступавшее, однако, критически по отношению к некоторым его догмам. Центральной идеей янсенизма было учение о предопределении, «благодати», от которой зависит спасение души. Слабость и греховность человеческой натуры могут быть преодолены лишь при поддержке свыше, но для этого человек должен осознать их, бороться с ними, постоянно стремиться к нравственной чистоте и добродетели. Таким образом, в учении янсенистов смирение перед неисповедимым божественным промыслом, «благодатью», сочеталось с пафосом внутренней нравственной борьбы с пороком и страстями, направляемой анализирующей силой разума. Янсенизм по-своему впитал и переработал наследие рационалистической философии XVII в. Об этом свидетельствует та высокая миссия, которая отводится в его учении самоанализу и разуму, а также сложная система аргументации, обосновывающей это учение.

Однако роль и значение янсенизма в общественной и духовной атмосфере Франции не исчерпывались религиозно-философской стороной. Янсенисты смело и мужественно выступали с осуждением развращенных нравов высшего общества и в особенности растлевающей морали иезуитов. Возросшая публицистическая активность в середине 1650-х годов, когда были написаны и опубликованы «Письма к провинциалу» Паскаля, навлекла на янсенистов гонения, постепенно усиливавшиеся и завершившиеся тридцать лет спустя их полным разгромом.

Центром янсенистской общины был женский монастырь Пор-Рояль в Париже. Ее идейными вождями были люди светских профессий, филологи, юристы, философы — Антуан Арно, Пьер Николь, Лансело, Леметр. Все они так или иначе оказались причастны к жизненному и творческому пути Расина.

**Жан Расин** (Jean Racine, 1639–1699) родился в небольшом провинциальном городке Ферте-Милон в буржуазной семье, представители которой на протяжении нескольких поколений занимали различные административные должности. Такое же будущее ожидало и Расина, если бы не ранняя смерть родителей, не оставивших после себя никакого состояния. С трехлетнего возраста он находился на попечении бабушки, весьма ограниченной в средствах. Однако давние и тесные связи семьи с янсенистской общиной помогли ему бесплатно получить превосходное образование, сначала в школе при Пор-Рояле, потом в янсенистском коллеже. Янсенисты были прекрасными педагогами, строившими обучение на совершенно новых началах — кроме обязательной в ту пору латыни они обучали древнегреческому языку и литературе, большое значение придавали изучению родного языка (им принадлежит составление первой научной грамматики французского языка), риторики, основ поэтики, а также логики и философии.

Пребывание в коллеже имело важное значение как для духовного развития Расина, так и для его будущей судьбы. Отпечаток философских и нравственных идей янсенизма мы находим почти во всех его трагедиях; знание древнегреческой литературы во многом определило выбор источников и сюжетов; присущее ему мастерство полемиста оттачивалось в атмосфере дискуссий и публицистических выступлений его прямых и косвенных наставников (Арно, Николя, Паскаля). Наконец, личные дружеские связи с некоторыми знатными питомцами коллежа ввели его в высшее общество, которое едва ли могло быть ему доступно при его буржуазном происхождении. В дальнейшем эти связи сыграли немалую роль в его литературной карьере.

Первое публичное литературное выступление Расина было успешным — в 1660 г. он написал по случаю бракосочетания короля оду «Нимфа Сены». Она была напечатана и обратила на себя внимание влиятельных лиц и литераторов.

Несколько лет спустя состоялся и его театральный дебют: в 1664 г. труппа Мольера поставила его трагедию «Фиваида, или Братья-соперники». В основе сюжета «Фиваиды» лежит эпизод из греческой мифологии — история непримиримой вражды сыновей царя Эдипа. Тема братьев-соперников (нередко близнецов, как и в этом случае), оспаривающих друг у друга право на престол, была популярна в драматургии барокко, охотно обращавшейся к мотивам династической борьбы (такова, например, «Родогуна» Корнеля). У Расина она окружена зловещей атмосферой обреченности, идущей от древнего мифа с его мотивами «проклятого рода», кровосмесительного брака родителей, ненависти богов. Но помимо этих традиционных мотивов в действие вступают и более реальные силы — корыстные происки и козни дяди героев — Креонта, вероломно разжигающего братоубийственную распрю, чтобы расчистить себе путь к престолу. Тем самым отчасти нейтрализуется иррациональная идея рока, которая плохо согласовывалась с рационалистическим мировоззрением эпохи.

Постановка второй трагедии Расина «Александр Великий» вызвала большой скандал в театральной жизни Парижа. Представленная опять же труппой Мольера в декабре 1665 г., она через две недели неожиданно появилась на сцене Бургундского отеля — официально признанного первого театра столицы. Это было вопиющим нарушением профессиональной этики. Поэтому понятно возмущение Мольера, поддержанное общественным мнением.

Конфликт с Мольером усугубился тем, что лучшая актриса его труппы Тереза Дюпарк под влиянием Расина перешла в Бургундский отель, где через два года с блеском выступила в «Андромахе». Отныне театральная карьера Расина была прочно связана с этим театром, ставившим все его пьесы вплоть до «Федры». Разрыв с Мольером был бесповоротным. В дальнейшем в театре Мольера не раз ставились пьесы, задевавшие Расина или сюжетно конкурировавшие с его трагедиями.

«Александр Великий» вызвал гораздо больший резонанс в критике, чем прошедшая незамеченной «Фиваида». Отойдя от мифологического сюжета и обратившись к историческому (источником послужили на этот раз «Сравнительные жизнеописания» Плутарха), Расин вступил на почву, где Корнель считался признанным и непревзойденным мастером. Молодой драматург дал совсем иное понимание исторической трагедии. Его герой — не столько политическая фигура, завоеватель и глава мировой империи, сколько типичный любовник в духе галантных романов XVII в., рыцарственный, учтивый и великодушный. В этой трагедии наглядно выступают вкусы и этические нормы новой эпохи, утратившей интерес к трагедиям Корнеля с их пафосом политической борьбы. На первое место выдвигается мир любовных переживаний, воспринимаемый сквозь призму этикета и изысканных форм галантного поведения. В «Александре» еще отсутствуют та глубина и масштабность страстей, которые станут отличительной чертой расиновской трагедии зрелого периода.

Это сразу же почувствовала недоброжелательная критика, воспитанная школой Корнеля. Расина упрекали в искажении исторического образа Александра, замечали, в частности, что заглавный герой стоит как бы вне конфликта, вне действия, и правильнее было бы назвать пьесу по имени его антагониста, индийского царя Пора, единственного активного персонажа трагедии. Между тем такая расстановка ролей объяснялась недвусмысленной аналогией между Александром и Людовиком XIV, которая подсказывалась зрителю всевозможными прозрачными намеками. Тем самым снималась самая возможность внешнего и внутреннего конфликта для героя, всегда безупречного, всегда побеждающего — на поле брани и в любви, не испытывающего сомнений в своей правоте, словом — идеального государя, каким он рисовался воображению молодого драматурга. Этими же мотивами обусловлена и благополучная, вопреки правилам трагического жанра, развязка пьесы.

Вскоре после постановки «Александра» Расин привлек к себе общественное внимание полемическим выступлением против своих недавних наставников янсенистов. Янсенисты крайне враждебно относились к театру. В памфлете одного из идейных руководителей янсенизма Николя «Письмо о духовидцах» сочинители романов и пьес для театра были названы «публичными отравителями не тел, но душ верующих», а сочинительство было объявлено занятием «малопочтенным» и даже «мерзким». Расин ответил Николю резким открытым письмом. Написанное в остроумной и язвительной форме, оно выгодно отличалось от тяжеловесного проповеднического стиля Николя. Таким образом, отношения с янсенистами были полностью прерваны на целых десять лет. Однако и на протяжении этого периода морально-этическая концепция янсенизма явственно ощущается в трагедиях Расина и прежде всего в «Андромахе» (1667), знаменующей наступление творческой зрелости драматурга.

В этой пьесе Расин вновь обратился к сюжету из греческой мифологии, на этот раз широко используя трагедии Еврипида, самого близкого ему по духу греческого трагика. В «Андромахе» цементирующим идейным ядром выступает столкновение разумного и нравственного начал со стихийной страстью, несущей разрушение моральной личности и ее физическую гибель.

Янсенистское понимание человеческой природы отчетливо проступает в расстановке четырех главных персонажей трагедии. Трое из них — сын Ахилла Пирр, его невеста греческая царевна Гермиона, влюбленный в нее Орест — становятся жертвами своих страстей, неразумность которых они сознают, но которые не в силах преодолеть. Четвертая из главных героев — вдова Гектора, троянка Андромаха как моральная личность стоит вне страстей и как бы над ними, но как побежденная царица и пленница оказывается втянутой в водоворот чужих страстей, играющих ее судьбой и жизнью ее маленького сына. Андромаха не властна принять свободное и разумное решение, так как Пирр навязывает ей в любом случае неприемлемый выбор: уступив его любовным притязаниям, она спасет жизнь сына, но предаст память любимого супруга и всей своей семьи, павшей от руки Пирра во время разгрома Трои. Отказав Пирру, она сохранит верность мертвым, но принесет в жертву сына, которого Пирр угрожает выдать греческим военачальникам, жаждущим истребить последнего отпрыска троянских царей.

Парадоксальность построенного Расином драматического конфликта заключается в том, что внешне свободные и могущественные враги Андромахи внутренне порабощены своими страстями. На самом деле их судьба зависит от того, какое из двух решений примет она, бесправная пленница и жертва чужого произвола. Они так же несвободны в своем выборе, как она. Эта взаимная зависимость персонажей друг от друга, сцепление их судеб, страстей и притязаний определяет удивительную спаянность всех звеньев драматического действия, его напряженность. Такую же «цепную реакцию» образует развязка трагедии, представляющей собой ряд мнимых решений конфликта: Андромаха решается пойти на обман — формально стать супругой Пирра и, взяв с него клятву сохранить жизнь ее сыну, покончить с собой у алтаря. Этот нравственный компромисс влечет за собой другие «мнимые решения» конфликта: по наущению ревнивой Гермионы Орест убивает Пирра, надеясь этой ценой купить ее любовь. Но она проклинает его и в отчаянии кончает с собой, а Орест лишается рассудка. Однако и благополучная для Андромахи развязка несет на себе печать двусмысленности: обязанная своим спасением убийству Пирра, она по долгу супруги берет на себя миссию отомстить его убийцам.

Парадоксальным выглядит и несоответствие внешнего положения героев и их поведения. Для современников Расина огромное значение имел устойчивый стереотип поведения, закрепленный этикетом и традицией. Герои «Андромахи» ежеминутно нарушают этот стереотип: Пирр не просто охладел к Гермионе, но ведет с ней унизительную двойную игру в надежде сломить этим сопротивление Андромахи. Гермиона, забыв о своем достоинстве женщины и царевны, готова простить Пирра и стать его женой, зная, что он любит другую. Орест, посланный греческими военачальниками требовать от Пирра жизни сына Андромахи, делает все, чтобы его миссия не увенчалась успехом.

Ослепленные своей страстью герои действуют, казалось бы, вопреки разуму. Но значит ли это, что Расин отвергает силу и могущество разума? Автор «Андромахи» оставался сыном своего рационалистического века. Разум сохраняет для него свое значение как высшее мерило человеческих отношений, как нравственная норма, присутствующая в сознании героев, как способность к самоанализу и суду над собой. По сути дела, Расин в художественной форме воплощает идею одного из самых значительных мыслителей Франции XVII в. Паскаля: сила человеческого разума в осознании своей слабости. В этом принципиальное отличие Расина от Корнеля. Психологический анализ в его трагедиях поднят на более высокую ступень, диалектика человеческой души раскрыта глубже и тоньше. А это, в свою очередь, определяет и новые черты поэтики Расина: простоту внешнего действия, драматизм, строящийся целиком на внутреннем напряжении. Все внешние события, о которых идет речь в «Андромахе» (гибель Трои, скитания Ореста, расправа с троянскими царевнами и т. п.), стоят «за рамкой» действия, они предстают перед нами лишь как отражение в сознании героев, в их рассказах и воспоминаниях, они важны не сами по себе, а как психологическая предпосылка их чувств и поведения. Отсюда характерный для Расина лаконизм в построении сюжета, легко и естественно укладывающегося в рамки трех единств.

Все это делает «Андромаху» этапным произведением театра французского классицизма. Не случайно ее сравнивали с «Сидом» Корнеля. Пьеса вызвала бурный восторг у зрителей, но одновременно и ожесточенную полемику, отражением которой явилась комедия-памфлет третьестепенного драматурга Сюблиньи «Безумный спор, или Критика Андромахи», поставленная в 1668 г. в театре Мольера.

**Самая знаменитая трагедия Расина «Федра» (1677) была написана в момент, когда театральный успех Расина достиг, казалось, своего апогея. И она же стала поворотным пунктом в его судьбе, фактически подвела черту под его творчеством как театрального автора.**

На протяжении последних лет вокруг него сгущалась сеть интриг и сплетен, его привилегированное положение и благосклонность к нему двора расценивались в аристократических кругах как посягательство на веками утвержденную социальную иерархию. Косвенно это отражало недовольство старой аристократии новыми порядками, исходившими от короля и насаждаемыми его буржуазным министром Кольбером. Расина и Буало рассматривали как буржуазных выскочек, «людей Кольбера», не упускали случая выказать им свое пренебрежение и «поставить на место». Когда в конце 1676 г. стало известно, что Расин работает над «Федрой», второстепенный драматург Прадон, приписывавший Расину неудачу своей последней пьесы, в короткий срок написал трагедию на тот же сюжет, которую предложил бывшей труппе Мольера (самого Мольера уже не было в живых). В XVIII в. биографы Расина выдвинули версию, будто пьеса была заказана Прадону главными врагами Расина — герцогиней Бульонской, племянницей кардинала Мазарини, и ее братом герцогом Неверским. Документальных подтверждений этому нет, но даже если Прадон действовал самостоятельно, он вполне мог рассчитывать на поддержку этих влиятельных лиц. Обе премьеры прошли с промежутком в два дня в двух конкурирующих театрах. Хотя ведущие актрисы труппы Мольера (в том числе и его вдова Арманда) отказались играть в пьесе Прадона, она имела бурный успех: герцогиня Бульонская скупила большое число мест в зале; ее клака восторженно аплодировала Прадону. Аналогичным образом был организован провал расиновской «Федры» в Бургундском отеле. Прошло совсем немного времени, и критика единодушно воздала должное «Федре» Расина. Прадон же вошел в историю литературы в неприглядной роли ничтожного интригана и марионетки в руках сильных мира сего.

По своей нравственной проблематике «Федра» ближе всего к «Андромахе». Сила и слабость человека, преступная страсть и одновременно сознание своей вины предстают здесь в крайней форме. Сквозь всю трагедию проходит тема суда над собой и высшего суда, творимого божеством. Мифологические мотивы и образы, служащие ее воплощением, тесно переплетаются с христианским учением в его янсенистской трактовке. Преступная страсть Федры к ее пасынку Ипполиту с самого начала несет на себе печать обреченности. Мотив смерти пронизывает всю трагедию, начиная с первой сцены — вести о мнимой смерти Тесея вплоть до трагической развязки — гибели Ипполита и самоубийства Федры. Смерть и царство мертвых постоянно присутствуют в сознании и судьбе персонажей как составная часть их деяний, их рода, их домашнего мира: Минос, отец Федры, — судья в царстве мертвых; Тесей нисходит в Аид, чтобы похитить супругу владыки подземного царства и т. д. В мифологизированном мире «Федры» стирается грань между земным и потусторонним миром, отчетливо присутствовавшая еще в «Ифигении», а божественное происхождение ее рода, ведущего свое начало от бога солнца Гелиоса, осознается уже не как высокая честь и милость богов, а как проклятие, несущее гибель, как наследие вражды и мести богов, как великое нравственное испытание, которое не под силу слабому смертному. Разнообразный репертуар мифологических мотивов, которыми насыщены монологи Федры и других персонажей, выполняет здесь не сюжетно организующую, а скорее философскую и психологическую функцию: он создает космическую картину мира, в котором судьба людей, их страдания и порывы, неумолимая воля богов сплетаются в один трагический клубок.

Сопоставление «Федры» с ее источником — «Ипполитом» Еврипида — показывает, что Расин переосмыслил в рационалистическом духе лишь его исходную предпосылку — соперничество Афродиты и Артемиды, жертвами которого становятся Федра и Ипполит. Расин переносит центр тяжести на внутреннюю, психологическую сторону трагического конфликта, но и у него этот конфликт оказывается обусловленным обстоятельствами, лежащими за пределами человеческой воли. Янсенистская идея предопределения, «благодати» получает здесь обобщенную мифологическую форму, сквозь которую тем не менее отчетливо проступает христианская фразеология: отец-судия, ожидающий преступную дочь в царстве мертвых (IV, 6), осмысляется как образ карающего грешников бога.

Если в «Андромахе» трагизм определялся неразделенной любовью, то в «Федре» к этому присоединяется сознание своей греховности, отверженности, тяжелой нравственной вины. Эту особенность очень точно выразил Буало в послании к Расину, написанном сразу после провала «Федры»: «Кто Федру зрел хоть раз, кто слышал стоны боли // Царицы горестной, преступной поневоле…» С его точки зрения «Федра» являлась идеальным воплощением главной цели трагедии — вызвать сострадание к «преступнику поневоле», показав его вину как проявление слабости, присущей человеку вообще. Принцип хотя бы частичного этического оправдания «преступного» героя был сформулирован Расином (со ссылкой на Аристотеля) еще в предисловии к «Андромахе». Через десять лет он получил свое логическое завершение в «Федре». Поставив свою героиню в ситуацию исключительную, Расин фиксирует внимание не на этом исключительном, как это сделал бы Корнель, а выдвигает на первый план общечеловеческое, типическое, «правдоподобное».

Этой цели служат и некоторые частные отступления от Еврипида, которые Расин счел нужным оговорить в предисловии. Так, новая трактовка Ипполита — уже не девственника и женоненавистника, а верного и почтительного любовника — потребовала введения вымышленного лица, царевны Арикии, преследуемой из династических соображений Тесеем, а это послужило благодатным материалом для более глубокого и динамичного раскрытия душевной борьбы Федры: лишь узнав о существовании счастливой соперницы, она принимает окончательное решение оклеветать Ипполита перед Тесеем. Характерным для иерархических представлений XVII в. было другое отступление от источника: в пьесе Расина мысль оклеветать Ипполита, чтобы защитить честь Федры, приходит не царице, а ее кормилице Эноне, женщине «низкого звания», ибо, по словам Расина, царица не способна на столь низменный поступок. В поэтике классицизма иерархии жанров соответствовала иерархия персонажей, а следовательно, и иерархия страстей и пороков.

После «Федры» в драматическом творчестве Расина наступает длительный перерыв. Симптомы внутреннего кризиса, несомненно, наложившие свой отпечаток на морально-философскую концепцию этой трагедии и усилившиеся после ее сценического провала, привели Расина к решению оставить театральную деятельность. Полученная им в том же 1677 г. почетная должность королевского историографа закрепила его общественное положение, но эта высокая честь, оказанная человеку буржуазного происхождения, была социально несовместима с репутацией театрального автора. В это же время происходит его примирение с янсенистами. Женитьба на девушке из почтенной и состоятельной буржуазно-чиновничьей семьи, благочестивой и также связанной с янсенистским окружением, завершила этот перелом в судьбе Расина, его окончательный разрыв с «греховным» прошлым. По словам его сына Луи, жена Расина никогда не читала и не видела на сцене ни одной пьесы своего супруга.

Следующее десятилетие в жизни Расина заполнено добросовестным исполнением обязанностей историографа. Он собирает материалы для истории царствования Людовика XIV, сопровождает короля в военных кампаниях, вызывая насмешки знати своим «буржуазным» видом. Написанный Расином исторический труд остался в рукописи, которая погибла при пожаре в начале XVIII в.

В эти же годы Расин обращается к лирическим жанрам. Но его стихи этих лет резко отличаются от ранних опытов. Оды 1660-х годов, приуроченные к торжественным событиям из жизни королевской семьи, носили официально-парадный характер. Произведения 1680-х годов ставят более глубокие проблемы, отражающие философско-религиозные раздумья поэта, и в косвенной форме освещают те общественно значимые события и темы, которыми отмечен этот исторический момент. «Идиллия о мире» (1685) создана по случаю заключения мира после ряда изнурительных для страны военных кампаний, предпринятых Людовиком XIV для утверждения своего военного и политического превосходства в Европе. Четыре «Духовных песнопения», написанные в 1694 г. в атмосфере усилившихся преследований янсенистов, ставят темы милосердия и справедливости. Гонения на праведников и торжество нечестивцев изображены здесь в суровых и патетических библейских тонах, но сквозь эту стилизованную оболочку проступает глубоко личное чувство — боль и негодование Расина по поводу преследований, обрушившихся на его друзей.

Эти же обстоятельства послужили импульсом для создания двух последних трагедий Расина — на этот раз на библейские сюжеты. «Есфирь» (1688) и «Гофолия» (1691) были написаны не для открытой сцены, на которой продолжали с неизменным успехом ставиться прежние трагедии Расина. Они предназначались, для ученического спектакля в пансионе для девиц благородного происхождения, основанном неподалеку от королевской резиденции Версаля, в Сен-Сире, госпожой де Ментенон, всесильной фавориткой, а позднее — законной женой Людовика XIV. Некоронованная королева Франции, она играла немалую роль в государственных делах. Придавая большое значение религиозному воспитанию своих питомиц, она вместе с тем стремилась привить им светские манеры и с этой целью поощряла любительские спектакли, на которых неизменно присутствовали король и двор. История иудейской девушки Есфири, ставшей супругой царя-язычника Артаксеркса и спасшей свой народ от преследований временщика Амана, была полностью свободна от любовных мотивов. К тому же предусматривалось и музыкальное сопровождение (хоры девушек, поющих псалмы), которое способствовало усилению внешнего постановочного эффекта.

Сюжет, избранный Расином, не раз привлекал внимание драматургов. Простой и обобщенный, он легко соотносился в сознании зрителей XVII в. с актуальными событиями государственной жизни. Современники сразу же восприняли ее как «пьесу с ключом». В главных персонажах без труда узнавали госпожу де Ментенон, Людовика XIV, министра Лувуа. Религиозно-политическая тема пьесы истолковывалась по-разному: кое-кто видел в преследовании иудеев жестоким временщиком Аманом намек на репрессии против протестантов, начавшиеся после отмены Нантского эдикта. Гораздо более правдоподобной представляется другая версия, связывающая тему трагедии с преследованиями янсенистов. Однако ни король, ни госпожа де Ментенон не восприняли пьесу как выражение протеста против официальной религиозной политики. «Есфирь» не раз ставилась в Сен-Сире с большим успехом, но считалась собственностью этого заведения и на открытой сцене идти не могла.

Для тех же целей и тоже на библейском материале была написана и последняя трагедия Расина «Гофолия». Но по остроте поставленных проблем и их решению она заметно отличается от гармоничной и в целом оптимистичной «Есфири». Царица Гофолия, дочь преступных царей богоотступников Ахава и Иезавели, предалась по их примеру языческим богам и обрушила жестокие преследования на приверженцев веры в единого бога. Она истребила своих собственных потомков — сыновей и внуков, чтобы захватить власть. Единственный уцелевший внук ее, мальчик Иоас, спасенный и тайно воспитанный жрецом «истинной» веры Иодаем, с первого взгляда внушает ей непонятное чувство симпатии и тревоги. Восставший по призыву Иодая народ спасает Иоаса от грозящей ему гибели, свергает Гофолию и обрекает ее на казнь.

Растущее влияние иезуитов, разгром янсенизма и изгнание его вождей, получили в «Гофолии» более глубокое и обобщенное выражение, чем в «Есфири». Заключительный монолог Иодая, обращенный к юному царю, красноречиво предостерегал его от растлевающего влияния раболепных царедворцев и льстецов — тема, которая возвращает нас к проблематике «Британика». Однако в отличие от римской трагедии, оканчивающейся торжеством жестокости и насилия, «Гофолия» рисует возмездие, которое обрушивает на тирана бог, избравший своим орудием восставший народ. Для художественной структуры «Гофолии» характерен обычный у Расина лаконизм внешнего действия. Композиционно важную роль играют, как и в «Есфири», лирические хоры девушек. Многочисленные библейские реминисценции воссоздают на сцене суровый и исступленный мир, исполненный трепета перед карающим божеством и пафоса борьбы за истину. Янсенистская идея предопределения воплощена в форме многочисленных пророчеств о будущей судьбе юного царя Иоаса и его грядущем отступничестве. Но эта же идея напоминает о нравственной ответственности сильных мира сего и об ожидающем их неминуемом возмездии.

По своим идейным и художественным особенностям «Гофолия» знаменует новый этап в развитии французского классицизма. Она во многом порывает со сложившейся в XVII в. традицией и стоит в преддверии просветительского классицизма с присущей ему острой политической проблематикой и недвусмысленной соотнесенностью с событиями дня. Об этом свидетельствует в частности отзыв Вольтера, считавшего ее лучшей французской трагедией. Содержание «Гофолии», по-видимому, сыграло известную роль в ее сценической судьбе. В отличие от «Есфири» она была исполнена воспитанницами Сен-Сира всего два раза, при закрытых дверях, в обычных костюмах и без декораций, и более не исполнялась. Свет рампы трагедия увидела лишь в 1716 г., после смерти Людовика XIV, когда самого Расина уже давно не было в живых.

Последние годы жизни Расина отмечены той же печатью двойственности, которая сопровождала создание его библейских трагедий. Признанный и уважаемый при дворе, он продолжал оставаться единомышленником и защитником преследуемых янсенистов. Автор трагедий, составивших гордость французской сцены, он усердно работал над «Краткой историей Пор-Рояля». Позиция Расина в какой-то момент вызвала неудовольствие короля и его супруги. Однако неверно было бы утверждать, как это нередко делали биографы Расина, что он «впал в немилость». Постепенное удаление от двора в последние годы жизни произошло, по-видимому, по его собственному желанию.

Трагедии Расина прочно вошли в театральный репертуар. В них пробовали свои силы крупнейшие актеры не только Франции, но и других стран. Для русской литературы XVIII в. Расин, как и Корнель, был образцом высокой классической трагедии. В начале XIX в. его много переводили на русский язык и ставили на сцене. Большой популярностью пользовались «Федра» и особенно «Гофолия».

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Жанр трагедии и его место в системе литературных жанров XVII века.
2. «Сид» П. Корнеля и эстетика классицизма.
3. Значение янсенизма в драматургии Расина.
4. «Федра» Ж.Расина как психологическая трагедия.
5. Трагедии Расина в сравнении с театром Корнеля.

**Литература:**

1. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. Учебник. – М.: Издательство «Просвещение», 1978.
2. История зарубежной литературы XVII века /А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. - М.: Высшая школа, 2007.
3. История зарубежной литературы XVII века / под ред. М.В. Разумовской, З.И. Плавскина М.: Высшая школа, 1999.
4. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. Заведений. - М.: Издательский центр «Академия», 2008
5. Чернышев М.Р. История западноевропейской литературы XVII–XVIII веков. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2015.