**Тема 9. ПОЭЗИЯ ФРАНЦУЗСКОГО КЛАССИЦИЗМА.**

1. *Творчество Жана де Лафонтена.*
2. *«Легкая поэзия»* *Лафонтена.*
3. *Знаменитые «Сказки и рассказы в стихах» Лафонтена.*
4. *Лафонтен как автор басен.*
5. *Творчество Никола Буало. Сатиры.*
6. *Произведение «Поэтическое искусство».*

Имя **Жана де Лафонтена** (Jean de La Fontaine, 1621–3695) прославлено его знаменитыми баснями. Однако Лафонтен не только баснописец: он был значительным поэтом XVII столетия, писавшим в разнообразных поэтических жанрах.

Происходил Лафонтен из семьи провинциальной чиновников, род его был древним и богатым. Его готовили к карьере духовной или судебной, однако ни то ни другое не привлекало Лафонтена. Образование Лафонтена было достаточно поверхностным. Его глубокий интерес к литературе, знакомство и восхищение античными писателями и философами (особенно Платоном и Плутархом), горячее увлечение писателями Возрождения (итальянцами Боккаччо, Ариосто, Макиавелли, испанцем Сервантесом, французами Рабле, Монтенем, Маро) возникает к началу 1640-х годов. В 1657 г. Лафонтен окончательно переселяется в Париж. Литературная работа оказывается для Лафонтена единственным источником средств к существованию. Если бы не поддержка мецената, Лафонтен не смог бы стать писателем-профессионалом. Таким меценатом в Париже был для Лафонтена суперинтендант финансов Фуке, тонкий и расчетливый политик. Фуке назначает ему пенсию, и с этой поры начинается более или менее регулярная литературная деятельность поэта. Не было, пожалуй, такого жанра, в котором Лафонтен не пробовал бы свои силы. «Адонис» (1658), героическая поэма-идиллия, написанная под влиянием Овидия и итальянского поэта Марино, поразила современников простотой и изяществом описаний и стиля, гармоничностью и лиризмом в изображении природы, любви и разлуки. В драматической эклоге «Климена» (1658) Лафонтен демонстрирует различные приемы и возможности поэтических направлений и жанров.

Прославлением загородного дворца Фуке явилась незаконченная аллегорическая поэма «Сон в Во» (1658–1661). В разнообразии формы трех сохранившихся отрывков (стихи, проза, описания, диалог, сочетание лирического и героического стиля) отразились характерные черты античной, средневековой и ренессансной поэзии. Лафонтен виртуозно меняет тон повествования, появляются у него и элементы шутливой поэзии. Пестрота, декоративность, намеренная асимметричность свидетельствуют о влиянии на Лафонтена эстетики барокко.

Обратившись к **«легкой поэзии»**, описывавшей события светской и придворной жизни, Лафонтен усваивает опыт старофранцузских поэтов, он возрождает некоторые забытые жанры (баллада, рондо, послание), обновляет лексику, избегая манерности и условности. Опала Фуке (1661) не отвратила от него писателя, который пытался обратить общественное мнение в пользу министра, обвиненного в казнокрадстве и политических интригах. В «Элегии к нимфам Во» (1662) он призывает Людовика XIV быть милосердным. Идеал милосердия проповедует Лафонтен и в «Оде в защиту Фуке» (1663), обращенной к мододому королю. Результатом такого благородного поведения были уважение к Лафонтену и его популярность среди писателей и части придворных, но также холодность и постоянное недоброжелательство со стороны короля. Лафонтен был даже изгнан из Парижа в Лимож. Но уже в 1664 г. он снова в столице.

С 1672 г. Лафонтен становится постоянным посетителем салона мадам де ла Саблиер, где собирались философы и ученые. Новые покровители Лафонтена отличались фрондерскими, независимыми взглядами в отношении Людовика XIV и его окружения, католической церкви и официально одобренного образа мыслей, что вполне соответствовало вольнодумным настроениям Лафонтена.

В это время и были написаны его знаменитые **«Сказки и рассказы в стихах»** (1665–1685, книги 1–5). Лафонтен заимствовал сюжеты у писателей античности и Возрождения, оставляя за собою право свободного обращения с источниками. Как и Мольеру, Лафонтену-художнику был близок оптимистический дух Возрождения. В его творчестве словно оживают ренессансные традиции, с помощью которых Лафонтен изобличает укоренившееся в нравах лицемерие, особенно лицемерие религиозное и политическое, свойственное обычно абсолютному правлению, косность стародедовского семейного уклада. «Сказки» Лафонтена — книга веселая и озорная, многие из сказок имеют несколько вольные сюжеты, и их автору не раз приходилось защищать себя от упреков в непристойности и даже из-за явно выраженного недовольства министра Кольбера печатать «Сказки» за границей, в Голландии. Лафонтен сознательно обратился к эротической тематике Возрождения для борьбы с лицемерным аскетизмом. Это позволило ему, в частности, изображать распутство монахов и духовенства. Важными темами были также лихоимство и злоупотребления в суде, самоуправство помещиков в отношении крестьян, разложение семейных связей, хотя в целом темы бытовые и любовные преобладают в «Сказках» над темами общественно-политическими. «Сказки» Лафонтена имели у современников необычайный успех, вызванный не только их занимательным и значимым содержанием, но и совершенством художественной формы: некоторая фривольность содержания сглаживалась изяществом, тонкостью, вкусом, остроумием автора; отсутствие назидательности подчеркивало живость и непринужденность повествования. Лафонтен предпочитал пользоваться вольным стихом, близким по ритму к обычной речи, который сочетался, однако, в «Сказках» с правильным десятисложником.

Вопреки сложившемуся о Лафонтене мнению как о писателе, работавшем от случая к случаю и только по вдохновению, его творческое наследие разнообразно и достаточно обширно. Так, в числе других сочинений в разных жанрах, его перу принадлежит галантно-мифологический роман «Любовь Психеи и Купидона» (1669), навеянный известным эпизодом из «Золотого осла» Апулея. В романе, несмотря на греческие имена и реалии, отражены нравы и психология французской знати середины XVII столетия. В нем заключено много намеков на образ жизни и политику Людовика XIV, а также поставлены важные эстетические проблемы, в частности — о соотношении трагического и комического в поэзии, при этом Лафонтен открыто высказывается за возможность их смешения. Лафонтен был зачинателем жанра научно-описательной поэмы, такова его поэма «Хина» (1682), где осуждаются устарелые методы лечения лихорадки и говорится о пользе применения хины (напомним, что целебные свойства хинного дерева при лечении малярии стали известны европейским ученым только в середине XVII в.). Он написал также несколько комедий, либретто для лирических опер. В 1684 г. Лафонтен становится членом Французской Академии. В споре «древних и новых», широко развернувшемся во Франции в конце XVII в., он оставался сторонником «древних», верным приверженцем авторитета классического искусства Древней Греции и Рима.

**Однако в историю мировой литературы Лафонтен вошел прежде всего как автор басен. В 1668 г. читатели с любопытствол и восхищением прочли книгу «Басни Эзопа, переложенные стихами Лафонтеном». Это было первое издание шести книг «Басен» Лафонтена. В 1678–1679 гг. были напечатаны следующие пять книг, а в 1694 г. — последняя, XII книга.**

Жанр басни имел глубоко народные корни, которые Лафонтен сумел по достоинству оценить. Кроме того, он черпал материал у своих литературных предшественников — Эзопа, Федра, индийца Бидпая, а также у своих соотечественников — Марии Французской, авторов «Романа о Лисе», Клемана Маро, Матюрена Ренье. Однако Лафонтен всякий раз оригинально и живо рассказывает известную историю. Его интересует сам рассказ, сюжет герои и происходящие с ними события. Назидательность, поучения — для него не главное, часто они превращаются в чистую условность. Это выгодно отличает басню Лафонтена от басни предшествующей, дидактической, которая была как бы иллюстрацией к заключительному поучению. Кроме того, старинный традиционный сюжет наполнялся Лафонтеном новым актуальным реально-бытовым материалом.

Издание «Басен» 1668 г. Лафонтен посвятил шестилетнему дофину, сыну Людовика XIV. Это обстоятельство приводит иногда к ошибочному мнению, что «Басни» предназначены для детского чтения. На самом деле, это басни для взрослых. Лафонтен — художник глубокий и вдумчивый, внимательный наблюдатель жизни, правдиво ее отражающий, это философ-вольнодумец, убежденный последователь Гассенди.

Философия Гассенди оказала решающее влияние на формирование мировоззрения Лафонтена. Вольнодумцы-либертены, противники схоластической философии и этики, были носителями передовой материалистической мысли. Это проявилось и в их воззрениях на природу человека, цель существования которого они видели в наслаждении, понимаемом не как безотказное удовлетворение физических желаний, а как удовлетворение высоких духовных запросов. Наслаждение — это состояние душевного равновесия, разумное понимание своих потребностей, а счастье — умение примириться со своею судьбой, наслаждаться земными и духовными радостями.

Учение Лафонтена-либертена о человеке, прежде всего, вступало в противоречие с религиозной этикой, видевшей высшую добродетель и нравственность в служении богу, усмирении плоти во имя будущего блаженства загробной жизни. В басне «Скифский философ» (XII, 20) Лафонтен говорит об умеренности, но эта умеренность не имеет ничего общего с религиозным аскетизмом. Человеческую натуру с ее необузданными страстями и желаниями автор сравнивает с дикорастущим садом. Счастье выпадает лишь тому, кто умеет властвовать над своими желаниями, — для человека это и разумно, и полезно. Счастье по Лафонтену заключено в способности наслаждаться и ярким лучом солнца, и красивым новым платьем, и вкусным обедом («Шарлатан», VI, 19). Лафонтен — решительный противник счастья призрачного, особенно если оно связано со стяжательством и накопительством («Молочница и горшок с молоком», VII, 10; «Священник и покойник», VII, 11; «Пастух и море», IV, 2; «Скупой, потерявший свое богатство», IV, 20; «Скупой и обезьяна», XII, 3; «Волк и охотник», VIII, 27). Счастлив тот, кто умеет встретить смерть спокойно, как нечто неизбежное; стремление к невозможному причиняет только излишние страдания. В басне «Смерть и умирающий» (VIII, 1) автор упрекает старика, просящего Смерть отсрочить его кончину:

Дожив до поздних дней, мне кажется, из мира

Так должно выходить, как гость отходит с пира,

Отдав за хлеб и соль хозяину поклон.

 Таким образом, по мысли Лафонтена, счастье заключается в спокойствии духа, в умиротворенности желаний; счастье рядом, надо только суметь увидеть его. Герой басни «Искатели фортуны» (VII, 12) в поисках счастья объехал многие страны; потеряв состояние, разочаровавшись, он возвращается домой и видит фортуну у дома своего соседа, который никогда не покидал родного очага.

В «Баснях» Лафонтен не только выразил свое понимание счастья, но и указал пути его достижения. При этом он исходил из представления о природе человека, его психологии и морали. Характер человека (его инстинкты, желания, страсти) создан и предопределен самой природой («Обезьяна и дофин», IV, 7; «Волк и лиса», XII, 9; «Кошка, превращенная в женщину», II, 18). Главным врожденным инстинктом в человеке Лафонтен, вслед эа Гассенди, считал инстинкт самосохранения, эгоизм. Стремление к удовлетворению этого инстинкта толкает человека на борьбу с другими людьми, причем всякое действие вызывает активное противодействие окружающих («Ссора собак и кошек и ссора кошек и мышей», XII, 8). В этом мире, полном анархии и беспорядков, побеждает сильный и ловкий («Перепелка и петухи», X, 7, «Паук и ласточка», X, 6). Лафонтен констатирует столкновение эгоистических интересов в обществе и указывает пути противодействия этому. Прежде всего, он противопоставляет им разум, который должен определять нормы поведения. Разум должен восторжествовать над несовершенной материей («Человек и уж», X, 1), он должен сдерживать инстинкты.

Намечает Лафонтен и еще один путь, ведущий, по его мнению, к достижению спокойствия, а значит, и счастья: маленькие и бесправные должны научиться жить в окружении врагов, примириться со злом; не бороться, не сопротивляться, а приспосабливаться к жизни. Учение об осторожности и приспособленчестве вытекало из этики либертинажа. По Гассенди, все добродетели имеют источником разум или благоразумие вообще. Так же думал и Лафонтен: счастлив тот, кто, довольствуясь своей судьбой, умеет следовать «золотой середине» в своих желаниях. Неумеренность, неосторожность осуждаются баснописцем («Ничего лишнего», IX, 11; «Ворона, подражающая орлу», II, 16; «Лягушка и вол», I, 3).

Наиболее основательную и надежную гарантию благополучия Лафонтен видит в трудовой практике людей. Труд приносит человеку независимость, благосостояние, в отличие от паразитической праздности, свойственной привилегированным сословиям, он укрепляет нравственные устои («Стрекоза и муравей», I, 1; «Земледелец и его сыновья», V, 9). Лафонтен любуется теми, кто умеет работать, их ловкостью и сноровкой. В басне «Купец, дворянин, пастух и королевский сын» (X, 16) убедительно доказано, что самый полезный член в сообществе людей — тот, кто умеет трудиться физически. После кораблекрушения четверо путешественников выброшены на пустынный берег. Каждый из них что-то умеет: купец силен в математике, дворянин — в геральдике, сын короля видит в себе хорошего политика. Однако обеспечить для всех «стол и кров» смог лишь пастух. Наиболее разумный из всех, он внушает бодрость в падших духом путешественников, он не только дает мудрые советы, он действует.

Ужели разум дан

Лишь тем, кто царскою короною венчан,

И должен быть пастух рассудком ограничен,

Как и его баран? —

задает автор риторический вопрос. Он убежден, что спасительной силой является именно трудолюбие, разум человека — его самый верный помощник. Когда на одной из дорог Бретани завяз воз с сеном («Застрявшая повозка», VI, 18), голос с неба отвечает возчику, который в отчаянии призывает на помощь Геркулеса:

Сними с колес густую грязь и глину,

Их облепившую собою до осей;

Разбей мотыгой этот камень на пути

И колею вот эту замости.

А после того, как дорога расчищена и телега может тронуться в путь, автор наставляет: «Сам помогай себе, коль хочешь, чтобы бог тебе помог».

С этической концепцией Лафонтена во многом были связаны его социальные, политические взгляды: для преодоления своих эгоистических инстинктов человек нуждается не только в умении следовать голосу разума, но и в руководстве, прежде всего, государственном. Лафонтен полагает, что государственные законы, принуждение могут быть плодотворны для человека, ибо они спасают человеческое общество от анархии. «При дворе царят разум и здравый смысл», — заявляет Лафонтен в басне «Человек и уж» (Х, 1). Как и многие французские писатели его времени, Лафонтен идеализирует монархический строй, утверждая, что монархия может и должна стремиться к общей пользе. Требуя от подданных строгого выполнения своих обязанностей, подчинения закону, разумная государственная власть дарит милостями всех — и земледельца, и ремесленника, и чиновника, и купца. Благо государства обеспечивается только централизованной и сильной государственной властью («Органы тела и желудок», III, 2). Трезво, рационально, без патетики и без требуемого в этих случаях пиетета Лафонтен сравнивает королевскую власть с желудком, обеспечивающим нормальное функционирование организма.

Однако к абсолютизму Людовика XIV Лафонтен относится откровенно критически. Политику правительства он считает порочной («Многоглавый Дракон и Дракон со многими хвостами», I, 12; «Лягушки, попросившие себе короля», III, 4). Для блага Франции губительны и бесконечные войны, доводящие крестьянство до нищеты, и претензии привилегировалных сословий, не знающие никаких границ, и сам двор, позорящий или превозносящий человека в зависимости от его знатности или богатства. Король, вершащий судьбы своих подданных, забывает, что и он может ошибаться, что лесть — плохой советчик, что управление страной налагает большую ответственность и требует умения и таланта. В «Баснях» Лафонтена король предстает, как правило, в образе льва: он величествен, но за этим величием кроются тщеславие, гордыня, самовлюбленность, бессердечие, мстительность, тиранический нрав («Лев, направляющийся на войну», V, 19; «Лев, волк и лис», VIII, 3; «Лев и муха», II, 9; «Лев и охотник», VI, 2 и др.).

Лафонтен создает целую галерею социальных типов. Он сатирически изображает привилегированные высшие сословия, осмеивая доходящие до глупости кастовые предрассудки аристократии, ее спесь, наглость, тщеславие, никчемность, паразитизм («Орел и филин», V, 18; «Лис и козел», III, 5; «Лис и больной лев», VI, 14; «Похороны львицы», VIII, 14; «Волк и журавль», III, 9). Осмеиваются Лафонтеном и грубые, ограниченные буржуа, их мелочность, скупость, трусливость и подлость («Ласка, попавшая на чердак», III, 17; «Война крыс и ласок», IV, 6; «Скупой, потерявший свое богатство», IV, 20).

С сочувствием и добротой рисует Лафонтен тех, кто слаб и беззащитен. Именно им, бесправным, униженным, свойственны самые возвышенные чувства: бескорыстная дружба, благодарность, верность в беде, самоотверженность («Лев и крыса», II, 9; «Голубь и муравей», II, 12). Однако сильный всегда оказывается правым («Волк и ягненок», I, 10). В басне «Мор зверей» (VII, 1) представлены все сословия современного французского общества, их общественная роль, их участь. Боги наказывают зверей за пороки и преступления моровой язвой. Чтобы боги смилостивились над ними, звери перед своим повелителем — Львом — каются в своих грехах и решают, что самый виновный будет принесен в жертву. Кается Лев, которого хитрый и льстивый Лис тут же оправдывает как виновного лишь в излишней щепетильности; каются Тигр, Медведь, Волк, которые виноваты в насилии, вероломстве, но выглядят, как «маленькие святые». Осужденным за ничтожный проступок оказывается Осел: страдая от голода, он съел пучок травы с монастырского поля.

Сострадая крестьянину, Лафонтен отразил в баснях его тяжелую участь. В басне «Дровосек и Смерть» (I, 16) существенна не общечеловеческая истина, вынесенная в заключительное нравоучение: любую муку люди предпочтут смерти. Лафонтен рисует типичную картину жизни французского крестьянина — страдания от непосильного труда, налогов, солдатских постоев, барщины, безденежья и ростовщичества. Басня «Дунайский крестьянин» (XI, 7) — это обвинительная речь крестьянина в римском сенате, обличающая правление наместников. Герой басни имеет чуткое сердце, ясный ум, здравый смысл. Он открыто и смело говорит о страданиях своих соотечественников. Он обвиняет Рим в том, что его наместники обращаются с человеком хуже, чем с животным, лишив народ свободы и каких-либо радостей. Римский сенат не может оправдаться, он признает правоту обвинений, опасаясь справедливого возмездия. Но чтобы умилостивить судьбу, крестьянина возводят в патриции, сулят ему множество благ, тогда как те, от имени кого он произносил свою гневную речь, так и остались в угнетении и беззаконии. Лафонтен нарушает установившиеся нормы классицизма: он затрагивает темы, о которых не говорили в традиционных классических жанрах, а если и говорили, то только в комическом плане. Лафонтен же показывает жизнь крестьян во всем ее подлинном трагизме.

**По своим эстетическим воззрениям Лафонтен был убежденным классицистом. Он выбрал жанр басни, потому что она не только развлекала, но и наставляла читателя, потому что басня забавна, как сказка, и поучительна, как проповедь. Это было связано с общей дидактической направленностью искусства классицизма. Целью искусства, по Лафонтену, является борьба с хаосом, который царит в мире. Человеческие пороки, как считал Лафонтен, являются проявлением неразумия, свидетельствуют об отклонении от разумной человеческой природы.** Как писатель Лафонтен следовал принципу здравого смысла и «хорошего вкуса». Внимательный и точный наблюдатель французской жизни, Лафонтен излагал свои наблюдения ясным и четким стилем, следуя рациональному и строгому принципу отбора. Его художественные образы, в основном образы животных, строго подчинены идейному замыслу басни, ее мораль естественно вытекает из изображенной ситуации.

Народное содержание басен Лафонтена проявилось прежде всего в том, что Лафонтен представил в них широкую и правдивую картину французской жизни; это нашло отражение и в художественной форме басен; Лафонтен широко использовал фольклорные традиции. Разнообразие метрических размеров, вольный стих, выразительный, близкий к народной речи язык (народные обороты, пословицы и поговорки, провинциализмы, профессионализмы, архаизмы) не только не затрудняли понимание ясных и логичных басен Лафонтена, но и придавали им особое очарование и ту убедительность, которые свойственны французскому фольклору. Постоянным учителем Лафонтена оставался также Рабле. У него Лафонтен заимствовал лексику, обороты речи, имена персонажей.

Лафонтен чрезвычайно расширил возможности басни как литературного жанра. Его уроками пользовались в дальнейшем все, кто работал в этом жанре, в том числе и русские баснописцы XVIII — начала XIX в.: А. П. Сумароков, И. И. Хемницер, А. Е. Измайлов, И. И. Дмитриев, И. А. Крылов. Как и Лафонтен, Крылов вдохнул в традиционную сюжетную канву басни оригинальное, народное содержание. Пушкин считал Лафонтена и Крылова «представителями духа обоих народов». Пушкин был и защитником «Сказок» Лафонтена, он считал их шедевром западноевропейской шутливой поэзии. Сдержанное отношение короля к Лафонтену Пушкин справедливо объясняет вольномыслием писателя в области политики и религии.

Своими художественными открытиями Лафонтен предопределил дальнейшее развитие басни в европейских литературах, его творчество — одно из высших достижений французской литературы.

**В литературе зрелого классицизма творчеству и личности Буало принадлежит особое место.** Его друзья и единомышленники — Мольер, Лафонтен, Расин — оставили непревзойденные образцы ведущих классических жанров — комедии, басни, трагедии, сохранившие силу художественного воздействия вплоть до наших дней. Буало работал в жанрах, которые по самой своей природе были не столь долговечными. Его сатиры и послания, остро злободневные, подсказанные литературной жизнью и борьбой тех лет, с течением времени потускнели. Однако главное произведение Буало — стихотворный трактат «Поэтическое искусство», обобщивший теоретические принципы классицизма, не утратил значения и поныне. В нем Буало подвел итог литературному развитию предшествующих десятилетий, сформулировал свои эстетические, нравственные и общественные позиции и свое отношение к конкретным направлениям и писателям своего времени.

**Никола Буало-Депре** (Nicolas Boileau-Desprеaux, 1636–1711) родился в Париже в семье состоятельного буржуа, адвоката, чиновника парижского парламента. Биография его не отмечена никакими примечательными событиями. Как и большинство молодых людей того времени, он получил образование в иезуитском коллеже, затем изучал в Сорбонне богословие и право, однако не испытывал никакого влечения ни к юридической, ни к духовной карьере. Оказавшись после смерти отца материально независимым, Буало мог целиком посвятить себя литературе. Ему не нужно было, подобно многим поэтам того времени, искать богатых покровителей, писать им стихи «на случай», заниматься литературной поденщиной. Он мог достаточно свободно выражать свои мнения и оценки, и их откровенность и резкость довольно скоро определили круг его друзей и врагов.

Первые стихотворения Буало появились в печати в 1663 г. Среди них обращают на себя внимание «Стансы к Мольеру» по поводу комедии «Урок женам». В ожесточенной борьбе, развернувшейся вокруг этой пьесы, Буало занял совершенно недвусмысленную позицию: он приветствовал комедию Мольера как проблемное произведение, ставящее глубокие нравственные вопросы, увидел в ней воплощение классической формулы Горация «поучать развлекая». Это отношение к Мольеру Буало пронес сквозь всю жизнь, неизменно принимая его сторону против могущественных врагов, преследовавших великого комедиографа. И хотя не все в творчестве Мольера отвечало его художественным вкусам, Буало понял и оценил вклад, внесенный автором «Тартюфа» в национальную литературу.

На протяжении 1660-х годов Буало выпускает в свет девять стихотворных сатир. Тогда же он пишет пародийный диалог в манере Лукиана «Герои романов» (опубл. в 1713 г.). Используя сатирическую форму «Диалогов мертвых» Лукиана, Буало выводит псевдоисторических героев прециозных романов (см. гл. 6), оказавшихся в царстве мертвых лицом к лицу с судьями подземного царства — Плутоном и Миносом и с мудрецом Диогеном. Древние недоумевают по поводу странных и неуместных речей и поступков Кира, Александра Македонского и других героев романов, они потешаются над их слащавой и жеманной манерой выражаться, надуманными чувствами. В заключение появляется героиня поэмы Шаплена «Девственница» — Жанна д’Арк, с трудом произносящая тяжеловесные косноязычные, лишенные смысла стихи престарелого поэта. Выпад против жанра романа Буало повторит в более сжатой и точной форме в «Поэтическом искусстве».

С начала 1660-х годов его связывала тесная дружба с Мольером, Лафонтеном и особенно Расином. В эти годы его авторитет как теоретика и литературного критика является уже общепризнанным.

Непримиримая позиция Буало в борьбе за утверждение большой проблемной литературы, защита Мольера и Расина от травли и интриг со стороны третьестепенных писателей, за спиной которых нередко скрывались весьма влиятельные лица, создали критику множество опасных врагов. Представители знати не могли простить ему выпадов против аристократической спеси в его сатирах, иезуиты и ханжи — сатирических зарисовок наподобие мольеровского Тартюфа. Особой остроты этот конфликт достиг в связи с интригой, затеянной против «Федры» Расина (см. гл. 8). Единственную защиту в этой ситуации могло обеспечить Буало покровительство короля, считавшегося с его мнением в литературных вопросах и благоволившего к нему. Людовик XIV склонен был противопоставить «своих людей», незнатных и многим ему обязанных, строптивой аристократии. Еще с начала 1670-х годов Буало становится близким ко двору человеком. В эти годы он, помимо «Поэтического искусства», публикует девять посланий, «Трактат о прекрасном» и ироикомическую поэму «Налой» (1678).

В 1677 г. Буало получает вместе с Расином почетную должность королевского историографа. Однако именно с этого момента заметно падает его творческая активность. И это объясняется не столько его новыми официальными обязанностями, сколько общей атмосферой тех лет. Ушел из жизни Мольер, перестал писать для театра Расин, в негласной опале был Лафонтен. Им на смену литература 1680-х годов не выдвинула сколько-нибудь достойных преемников. Зато процветали эпигоны и писатели второго сорта. Во всех областях жизни все более давал себя знать деспотический режим; усилилось влияние иезуитов, которых Буало всю жизнь ненавидел, жестокие гонения обрушились на янсенистов, с которыми его связывали давние дружеские узы и уважение к их нравственным принципам. Все это делало невозможной ту относительно свободную и смелую критику нравов, с которой Буало выступил в своих первых сатирах. Пятнадцатилетнее молчание поэта почти в точности совпадает с перерывом в творчестве Расина и является характерным симптомом духовной атмосферы этих лет. Лишь в 1692 г. он возвращается к поэзии и пишет еще три сатиры и три послания. Последняя, XII сатира (1695) с подзаголовком «О двусмыслице», направленная против иезуитов, была напечатана уже после смерти автора, в 1711 г. В 1690-е годы написан также теоретический трактат «Размышления о Лонгине» — плод полемики, начатой Шарлем Перро в защиту современной литературы (см. гл. 13). В этой полемике Буало выступил решительным сторонником древних авторов.

Последние годы Буало были омрачены тяжкими недугами и одиночеством. Он намного пережил своих друзей, создателей блестящей национальной литературы, в формировании которой принял такое деятельное участие. Его собственная теория, созданная в напряженной борьбе, постепенно превращалась в руках педантов и эпигонов в застывшую догму. А ростки новой литературы, которой предстояло дать пышные всходы в наступающем веке Просвещения, не попали в поле его зрения, остались ему неизвестны и недоступны. На склоне лет он оказался в стороне от живого литературного процесса.

Буало вступил в литературу как поэт-сатирик. Его образцами были римские поэты — Гораций, Ювенал, Марциал. Нередко он заимствует у них нравственную, общественную или просто бытовую тему (например в III и VII сатирах) и наполняет ее современным содержанием, отражающим характеры и нравы его эпохи. В «Рассуждении о сатире» (напечатано вместе с IX сатирой в 1668 г.) Буало, ссылаясь на пример римских поэтов, отстаивает право на личную сатиру, направленную против конкретных, всем известных людей, иногда выступающих у него под собственным именем, иногда под прозрачными псевдонимами. Именно так он поступал и в сатирах, и в «Поэтическом искусстве». Кроме римских классиков у Буало был образец и предшественник и в национальной литературе — поэт-сатирик Матюрен Ренье (1573–1613). Буало в своих сатирах продолжает многие темы Ренье, публицистические и бытовые, но в отличие от более свободной манеры Ренье, широко пользовавшегося приемами гротеска и буффонады, трактует свой предмет в строгом классическом стиле.

Главные темы сатир Буало — суетность и бессодержательность столичной жизни (сатиры I и VI), чудачества и заблуждения людей, поклоняющихся выдуманным ими же кумирам — богатству, суетной славе, светской репутации, моде (сатира IV). В III сатире описание званого обеда, на котором должны присутствовать модные знаменитости (Мольер, который будет читать «Тартюфа»), служит поводом для иронической обрисовки целой вереницы персонажей, выдержанной в духе мольеровских комедий. Особо следует выделить V сатиру, ставящую в обобщенном плане тему благородства — подлинного и мнимого. Сословной спеси аристократов, кичащихся древностью рода и «благородным происхождением», Буало противопоставляет благородство души, нравственную чистоту и силу разума, которые присущи истинно благородному человеку. Эта тема, лишь изредка появляющаяся в литературе XVII в., столетием позже станет одной из главных в литературе Просвещения. Для Буало, человека третьего сословия, оказавшегося силой обстоятельств вхожим в среду высшей знати, эта тема имела и общественное, и личное значение.

Многие сатиры Буало ставят чисто литературные вопросы (например, сатира II, посвященная Мольеру). Они пестрят именами современных авторов, которых Буало подвергает резкой, порой уничтожающей критике: это прециозные поэты с их жеманностью, бессодержательностью, вычурностью; это бесшабашная литературная богема, не считающаяся с нормами «хорошего вкуса», приличий, широко пользующаяся вульгарными словечками и выражениями, наконец, это ученые педанты с их тяжеловесным слогом. Во II сатире, трактующей, казалось бы, чисто формальную проблему — искусство рифмовать, впервые звучит одна из основных мыслей «Поэтического искусства» — в поэзии смысл, разум должен господствовать над рифмой, а не «покорствовать ей».

Сатиры Буало написаны стройным и гармоничным александрийским стихом с цезурой посередине, в форме непринужденной беседы с читателем. Нередко они включают элементы диалога, своеобразные драматические сценки, в которых проступают наброски характеров, социальный типаж, обрисованный лаконично и метко. Но временами голос автора поднимается до высокого риторического обличения пороков.

Особое место в творчестве Буало занимает ироикомическая поэма «Налой». Она была задумана в противовес бурлескной поэме, которую Буало считал оскорблением хорошего вкуса. В предисловии к «Налою» он пишет: «Это новый бурлеск, который я создал на нашем языке; вместо того, другого бурлеска, где Дидона и Эней говорят как базарные торговки и крючники, здесь часовщик и его жена изъясняются как Дидона и Эней». Иными словами, комический эффект и здесь возникает из несоответствия предмета и стиля изложения, но их соотношение прямо противоположно бурлескной поэме: вместо снижения и вульгаризации высокой темы Буало повествует в напыщенном торжественном стиле о незначительном бытовом происшествии. Ссора между ключарем и псаломщиком собора Парижской богоматери по поводу места, где должен стоять налой, описывается высоким слогом, с соблюдением традиционных жанровых и стилистических особенностей ироикомической поэмы. Хотя Буало и подчеркивает новизну своей поэмы для французской литературы, он и в этом случае опирается на образцы — античный («Война мышей и лягушек») и итальянский («Похищенное ведро» Алессандро Тассони, 1622). Упоминания об этих поэмах встречаются в тексте «Налоя». Бесспорно, в поэме Буало наличествуют элементы пародии на выспренний эпический стиль, возможно направленные против опытов современной эпической поэмы, которые подверглись суровой критике в «Поэтическом искусстве». Но эта пародия, в отличие от бурлескной поэмы, не затрагивала самих основ класси-цистской поэтики, поставившей решительный заслон «вульгарному» языку и стилю. «Налой» послужил жанровым образцом для ироикомических поэм XVIII в. (например, «Похищение локона» Александра Попа).

**Над главным своим произведением «Поэтическое искусство» Буало работал пять лет. Следуя «Науке поэзии» Горация, он изложил свои теоретические принципы в стихотворной форме — легкой, непринужденной, порой шутливой и остроумной, порой язвительной и резкой.**Для стиля «Поэтического искусства» характерна отточенная лаконичность и афористичность формулировок, естественно ложащихся в александрийский стих. Многие из них стали крылатыми словами. У Горация почерпнуты и отдельные положения, которым Буало придавал особенно важное значение, считая их «вечными» и универсальными. Однако он сумел применить их к современному состоянию французской литературы, поставить их в центр споров, которые велись в критике тех лет. Каждый тезис Буало подкрепляется конкретными примерами из современной поэзии, в редких случаях — образцами, достойными подражания.

**«Поэтическое искусство» делится на четыре песни. В первой перечисляются общие требования, предъявляемые к истинному поэту: талант, правильный выбор своего жанра, следование законам разума, содержательность поэтического произведения.**

Так пусть же будет смысл всего дороже вам,

Пусть блеск и красоту лишь он дает стихам!

Отсюда Буало делает вывод: не увлекаться внешними эффектами («пустой мишурой»), чрезмерно растянутыми описаниями, отступлениями от основной линии повествования. Дисциплина мысли, самоограничение, разумная мера и лаконизм — эти принципы Буало отчасти почерпнул у Горация, отчасти в творчестве своих выдающихся современников и передал их следующим поколениям как непреложный закон. В качестве отрицательных примеров он приводит «разнузданный бурлеск» и преувеличенную, громоздкую образность барочных поэтов. Обращаясь к обзору истории французской поэзии, он иронизирует над поэтическими принципами Ронсара и противопоставляет ему Малерба:

Но вот пришел Малерб и показал французам

Простой и стройный стих, во всем угодный музам.

Велел гармонии к ногам рассудка пасть

И, разместив слова, удвоил тем их власть.

В этом предпочтении Малерба Ронсару сказалась избирательность и ограниченность классицистского вкуса Буало. Богатство и разнообразие языка Ронсара, его смелое поэтическое новаторство представлялись ему хаосом и ученым «педантизмом» (т. е. чрезмерным заимствованием «ученых» греческих слов). Приговор, вынесенный им великому поэту Ренессанса, оставался в силе до начала XIX в., пока французские романтики не «открыли» для себя вновь Ронсара и других поэтов Плеяды, и сделали их знаменем борьбы против окостеневших догм классицистской поэтики.

Вслед за Малербом Буало формулирует основные правила стихосложения, надолго закрепившиеся во французской поэзии: запрещение «переносов» (enjambements), т. е. несовпадения конца строки с концом фразы или ее синтаксически завершенной части, «зиянья», т. е. столкновения гласных в соседствующих словах, скопления согласных и т. п. Первая песнь завершается советом прислушиваться к критике и быть требовательным к себе.

**Вторая песнь посвящена характеристике лирических жанров — идиллии, эклоги, элегии и др.** Называя в качестве образцов древних авторов — Феокрита, Вергилия, Овидия, Тибулла, Буало высмеивает фальшивые чувства, надуманные выражения и банальные штампы современной пасторальной поэзии. Переходя к оде, он подчеркивает ее высокое общественно значимое содержание: воинские подвиги, события государственной важности. Вскользь коснувшись малых жанров светской поэзии — мадригалов и эпиграмм — Буало подробно останавливается на сонете, который привлекает его своей строгой, точно регламентированной формой. Подробнее всего он говорит о сатире, особенно близкой ему как поэту. Здесь Буало отступает от античной поэтики, относившей сатиру к «низким» жанрам. Он видит в ней наиболее действенный, общественно активный жанр, способствующий исправлению нравов:

Не злобу, а добро стремясь посеять в мире,

Являет истина свой чистый лик в сатире.

Напоминая о смелости римских сатириков, обличавших пороки сильных мира сего, Буало особо выделяет Ювенала, которого берет себе на образец. Признавая заслуги своего предшественника Матюрена Ренье, он, однако, ставит ему в вину «бесстыдные, непристойные слова» и «скабрезности».

В целом лирические жанры занимают в сознании критика явно подчиненное место по сравнению с крупными жанрами — **трагедией, эпопеей, комедией, которым посвящена третья, наиболее важная песнь «Поэтического искусства».** **Здесь обсуждаются узловые, принципиальные проблемы поэтической и общеэстетической теории и прежде всего проблема «подражания природе».** Если в других частях «Поэтического искусства» Буало следовал в основном Горацию, то здесь он опирается на Аристотеля.

Буало начинает эту песнь с тезиса об облагораживающей силе искусства:

Порою на холсте дракон иль мерзкий гад

Живыми красками приковывает взгляд,

И то, что в жизни нам казалось бы ужасным,

Под кистью мастера становится прекрасным.

Смысл этого эстетического преображения жизненного материала в том, чтобы вызвать у зрителя (или читателя) сочувствие к трагическому герою, даже виновному в тяжком преступлении:

Так, чтобы нас пленить, Трагедия в слезах

Ореста мрачного рисует скорбь и страх,

В пучину горестей Эдипа повергает

И, развлекая нас, рыданья исторгает.

 Идея облагораживания природы у Буало совсем не означает ухода от темных и страшных сторон действительности в замкнутый мир красоты и гармонии. Но он решительно выступает против любования преступными страстями и злодействами, подчеркивания их «величия», как это нередко случалось в барочных трагедиях Корнеля и обосновывалось в его теоретических сочинениях. Трагизм реальных жизненных конфликтов, какова бы ни была его природа и источник, должен всегда нести в себе нравственную идею, способствующую «очищению страстей» («катарсису»), в котором Аристотель видел цель и назначение трагедии. А это может быть достигнуто лишь путем этического оправдания героя, «преступного поневоле», раскрытия его душевной борьбы с помощью тончайшего психологического анализа. Только таким образом можно воплотить в отдельном драматическом характере общечеловеческое начало, приблизить его «исключительную судьбу», его страдания к строю мыслей и чувств зрителя, потрясти и взволновать его. Несколькими годами позже Буало вернулся к этой мысли в VII послании, обращенном к Расину после провала «Федры». Тем самым эстетическое воздействие в поэтической теории Буало неразрывно слито с этическим.

С этим связана и другая узловая проблема поэтики классицизма — проблема правды и правдоподобия. Буало решает ее в духе рационалистической эстетики, продолжая и развивая линию, намеченную теоретиками предшествующего поколения — Шапленом, главным критиком «Сида»  и аббатом д’Обиньяком, автором книги «Театральная практика» (1657). Буало проводит грань между правдой, под которой понимает реально совершившийся факт или историческое событие, и художественным вымыслом, созданным по законам правдоподобия. Однако, в отличие от Шаплена и д’Обиньяка, Буало считает критерием правдоподобия не привычное, общепринятое мнение, а вечные универсальные законы разума. Фактическая достоверность не тождественна художественной правде, которая необходимо предполагает внутреннюю логику событий и характеров. Если между эмпирической правдой реального события и этой внутренней логикой возникает противоречие, зритель отказывается принять «правдивый», но неправдоподобный факт:

Невероятное растрогать неспособно,

Пусть правда выглядит всегда правдоподобно.

Мы холодны душой к нелепым чудесам,

И лишь возможное всегда по вкусу нам.

Понятие правдоподобного в эстетике Буало тесно связано с принципом обобщения: не единичное событие, судьба или личность способны заинтересовать зрителя, а лишь то общее, что присуще человеческой природе во все времена. Этот круг вопросов приводит Буало к решительному осуждению всякого субъективизма, выдвижения на первый план собственной личности поэта. Критик расценивает подобные стремления как противоречащие требованию правдоподобия и обобщенного художественного воплощения действительности. Выступая против «оригинальничания», довольно широко распространенного среди поэтов прециозного направления, Буало писал еще в первой песне:

Чудовищной строкой он доказать спешит,

Что думать так, как все, его душе претит.

Много лет спустя в предисловии к собранию своих сочинений Буало выразил это положение с предельной точностью и полнотой: «Что такое новая, блестящая, необычная мысль? Невежды утверждают, что это такая мысль, которая никогда ни у кого не являлась и не могла явиться. Вовсе нет! Напротив, это мысль, которая должна была бы явиться у всякого, но которую кто-то один сумел выразить первым».

От этих общих вопросов Буало переходит к более конкретным правилам построения драматического произведения: завязка должна вводить в действие немедленно, без утомительных подробностей, развязка также должна быть быстрой и неожиданной, герой же — «оставаться самим собой», т. е. сохранять цельность и последовательность задуманного характера. Однако в нем изначально должны сочетаться величие и слабости, иначе он неспособен будет вызвать интерес у зрителя (положение, также заимствованное у Аристотеля). Формулируется и правило трех единств (с попутной критикой испанских драматургов, не соблюдавших его), и правило вынесения «за сцену» наиболее трагических событий, о которых следует сообщать в виде рассказа:

Волнует зримое сильнее, чем рассказ,

Но то, что стерпит слух, порой не стерпит глаз.

Некоторые из конкретных советов подаются в форме противопоставления высокого жанра трагедии и отвергаемого классицистской поэтикой романа.

Герой, в ком мелко все, лишь для романа годен…

Примеру «Клелии» вам следовать не гоже:

Париж и древний Рим между собой не схожи…

Несообразности с романом неразлучны,

И мы приемлем их — лишь были бы нескучны!

Тем самым роману, в отличие от высокой воспитующей миссии трагедии, отводится чисто развлекательная роль.

Переходя к эпопее, Буало опирается на пример древних, главным образом Вергилия и его «Энеиды». Эпические же поэты нового времени подвергаются резкой критике, которая затрагивает не только современных французских авторов (преимущественно второстепенных), но и Торквато Тассо. Основной предмет полемики — использование ими христианской мифологии, которой они пытались заменить античную. Буало решительно возражает против такой замены.

По отношению к античной и христианской мифологии Буало занимает последовательно рационалистическую позицию: античная мифология привлекает его своей человечностью, прозрачностью аллегорического иносказания, не противоречащего разуму; в христианских же чудесах он видит фантастику, несовместимую с доводами разума. Они должны слепо приниматься на веру и не могут быть предметом эстетического воплощения. Более того, их использование в поэзии может лишь скомпрометировать религиозные догмы:

И так, благодаря их ревностным стараньям,

Само евангелье становится преданьем!..

Пусть любит вымыслы и мифы наша лира,—

Из бога истины мы не творим кумира.

Полемика Буало с авторами «христианских эпопей» кроме чисто литературных оснований имела еще и общественную подоплеку: некоторые из них, как например Демаре е Сен-Сорлен, автор поэмы «Хлодвиг» (1657), примыкали к иезуитским кругам и занимали крайне реакционную позицию в идейной борьбе того времени.

Неприемлемой была для Буало и псевдонациональная героика, прославляющая королей и военачальников раннего средневековья («Аларих» Жоржа Скюдери). Буало разделял общую для его времени неприязнь к средневековью как к эпохе «варварства». В целом ни одна из эпических поэм XVII. не могла представить достойного образца этого жанра. Сформулированные Буало правила, ориентированные на эпос Гомера и Вергилия, так и не получили полноценного воплощения. По сути дела этот жанр уже изжил себя, и даже попытка Вольтера полвека спустя воскресить его в «Генриаде» не увенчалась успехом.

В своих суждениях о комедии Буало ориентируется на серьезную нравоучительную комедию характеров, представленную в античности Менандром и особенно Теренцием, а в современности — Мольером. Однако в творчестве Мольера он принимает далеко не все. Высшим образцом серьезной комедии он считает «Мизантропа» (в других сочинениях неоднократно упоминается и «Тартюф»), но решительно отвергает традиции народного фарса, которые он считает грубыми и вульгарными:

Не узнаю в мешке, где скрыт Скапен лукавый,

Того, чей «Мизантроп» увенчан громкой славой!

«Слиянье Теренция с Табареном» (известным ярмарочным актером), по его мнению, умаляет славу великого комедиографа. В этом сказалась социальная ограниченность эстетики Буало, призывавшего «изучать двор и город», т. е. сообразовываться с вкусами высших слоев общества в противовес невежественной черни.

**В четвертой песне Буало вновь обращается к общим вопросам, из которых важнейшие — нравственный облик поэта и критика, общественная ответственность литератора:**

Ваш критик должен быть разумным, благородным,

Глубоко сведущим, от зависти свободным…

Пускай ваш труд хранит печать души прекрасной,

Порочным помыслам и грязи непричастной.

Буало предостерегает от алчности, жажды наживы, которая зяставляет поэта торговать своим даром и несовместима с его высокой миссией, и завершает свой трактат славословием щедрому и просвещенному монарху, оказывающему покровительство поэтам.

Многое в «Поэтическом искусстве» является данью времени, конкретным вкусам и спорам той поры. Однако наиболее общие проблемы, поставленные Буало, сохранили свое значение и для развития художественной критики в последующие эпохи: это вопрос об общественной и нравственной ответственности писателя, высокой требовательности к своему искусству, проблема правдоподобия и правды, этического начала в искусстве, обобщенно типизированного отражения действительности. Непререкаемый авторитет Буало в рационалистической поэтике классицизма сохранялся на протяжении большей части XVIII столетия. В эпоху романтизма имя Буало стало основной мишенью критики и иронических насмешек, а также синонимом литературного догматизма и педантизма (против которого он сам в свое время энергично боролся). И лишь когда потускнела злободневность этих дискуссий, когда литература классицизма и его эстетическая система получили объективную историческую оценку, литературная теория Буало заняла заслуженное место в развитии мировой эстетической мысли.

**Вопросы для самоконтроля:**

1. Обзор творчества Лафонтена.
2. Жанр сатиры и послания в лирике Буало.
3. Н. Буало – систематизатор доктрины классицизма («Поэтическое искусство»).
4. «Поэтическое искусство» Н. Буало – основные идеи.
5. «Поэтическое искусство» Н. Буало – основные понятия.

**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.