

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Оренбургский государственный университет»

Л.В. Путилина

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVII ВЕКА: КЛАССИЦИЗМ

Учебное пособие

Рекомендовано ученым советом федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Оренбургский государственный университет» для обучающихся по образовательной программе высшего образования по направлению подготовки 45.03.02. Лингвистика

Оренбург

2021

УДК 811.133.1(075.8)

ББК 81.471.1я 73

П 90

Рецензент – кандидат филологических наук В. Е. Щербина

Путилина, Л.В.

П 90 Французская литература XVII: классицизм : учебное пособие / Л. В. Путилина; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург : ОГУ, 2021. – 136 с.

ISBN 978-5-7410-2593-2

Учебное пособие «Французская литература XVII века: классицизм» адресовано бакалаврам факультета филологии, изучающим французский язык как первый иностранный, направления подготовки 45.03.02 Лингвистика.

Учебное пособие предназначено для организации аудиторной и самостоятельной работы обучающихся очной формы.

УДК 811.133.1(075.8)

ББК 81.471.1я 73

ISBN 978-5-7410-2593-2

© Путилина Л.В., 2021

© ОГУ, 2021

Содержание

Введение.....	4
1 Характеристика эпохи классицизма.....	6
2 Корнель	13
3 Расин.....	23
4 Мольер.....	36
5 Лафонтен	54
6 Буало.....	59
7 Тексты для чтения и анализа	63
8 Тексты для чтения и перевода	90
9 Портреты, картины, иллюстрации.....	125
Список использованных источников	136

Введение

Учебное пособие «Французская литература XVII века: классицизм» предназначено для организации аудиторной и самостоятельной работы бакалавров при освоении дисциплины «Литература страны изучаемого языка», изучаемой в первом и втором семестрах в соответствии с учебным планом по направлению 45.03.02 Лингвистика.

Раздел «Французский классицизм XVII века» в рамках действующей учебной программы рассчитан на 8 часов аудиторной и 8 часов самостоятельной работы. Однако масштаб данного направления в литературе Франции настолько внушителен, что, на наш взгляд, крайне затруднительно освоить весь материал в указанный временной промежуток.

Таким образом, необходимость в написании данного учебного пособия обусловлена задачей сократить количество времени, затрачиваемого на изучение одного из базовых разделов учебной программы по «Литературе страны изучаемого языка» – классицизма, и тем самым оптимизировать учебный процесс.

Предлагаемое учебное пособие состоит из шеститеоретико-практических разделов.

В первом разделе дается характеристика событий, происходящих во Франции, в рамках которых формируется литературное направление классицизма; уточняются его основные характеристики; проводится сравнение с образцами античной литературы; оценивается роль и вклад различных авторов в формирование нового направления.

Во втором разделе описывается творческий путь и художественные принципы Пьера Корнеля, дается краткая характеристика его произведений.

Третий раздел посвящен рассмотрению жизни и творчества Жана Расина, определению специфики стиля и общественного содержания его неустаревающих трагедий.

Содержание четвертого раздела – это обзор трех периодов творчества Мольера, анализ художественных аспектов его бессмертных комедий.

В пятом разделе рассматриваются жизнь и творческая деятельность великого баснописца Лафонтена.

В шестом разделе речь идет о вкладе выдающегося теоретика классицизма Н. Буало в развитие французской литературы.

Каждый теоретико-практический раздел сопровождается вопросами для самоконтроля, способствующими проверке понимания и усвоения прочитанного материала. Кроме того, студентам предлагаются творческие задания различного типа. Выполнение творческих заданий предполагает самостоятельность при поиске и анализе дополнительного материала из различных источников, а также креативность при подготовке докладов, разработке презентаций, постановке сценок и т.д. Студенты могут самостоятельно распределять творческие задания в группе.

В седьмой раздел включены отрывки, которые находятся в свободном доступе в сети Интернет, на русском и французском языках из трагедий и комедий гениев французского классицизма, басни Лафонтена и отрывок из поэмы Буало, рекомендуемые для выполнения творческих заданий.

Восьмой раздел предназначен, в первую очередь, для чтения и перевода с французского языка на русский студентами, ранее изучавшими французский язык, и содержит аутентичные тексты, повествующие об основных событиях культурной жизни Франции XVII века, о гениях французского классицизма.

Портреты представителей французского классицизма, картины, иллюстрации к произведениям, составившие содержание девятого раздела, также взяты из открытых источников сети Интернет и могут быть использованы при выполнении ряда творческих заданий.

1 Характеристика эпохи классицизма

Развитие французского абсолютизма XVII века проходило в ожесточенной борьбе между королевской властью и дворянством. Большую роль в этой борьбе играл яркий политик, министр Людовика XIII, кардинал Ришелье.

На смену скончавшемуся Людовику XIII пришел малолетний Людовик XIV, поэтому фактически управление государством находилось в руках его матери Анны Австрийской.

После смерти Ришелье власть перешла к его приемнику – кардиналу Мазарини, не обладавшему качествами своего предшественника. Именно в это время разворачивается мощное движение против абсолютизма – Фронда. В движении Фронды соединились интересы аристократии, судейства и народных масс. Однако королевской власти удалось разбить своих противников. Происходившие социальные потрясения отразились в прециозной литературе, реально-бытовом романе и литературе классицизма.

В XVII веке классицизм был самым влиятельным направлением французской литературы.

Свое название «классицизм» получил благодаря тому, что базисом для творчества послужили классические формы эпохи античности.

Античная культура, как известно, привлекала к себе внимание деятелей эпохи Возрождения, в которой они находили идеал свободной, гармонически развитой личности, образец для подражания.

Писатели XVII века уже иначе интерпретировали идеалы античности. Многие из них, будучи искренними сторонниками социального прогресса, в период ожесточенной борьбы элит выступили на стороне королевской власти за централизованное государство против феодальной раздробленности Франции.

Основатели классицизма выделяли в античности идею гражданственности, которая предполагала безусловное подчинение личности интересам государства.

В художественных произведениях, особенно на начальном этапе классицизма, главными героями являлись императоры или легендарные правители древнего Рима. Творческую задачу писатели данного художественного направления видели в возвышении французского государства на примере величественных и строгих героев античного мира; в своих произведениях они пытались показать образ идеального национального государственного устройства.

Обращение к античности было обосновано особенностями исторического развития Франции. В XVII веке французская монархия позиционировала себя как сила, выступающая эффективным посредником в конфликте между дворянством и буржуазией. Поскольку на политическом поприще королевская власть добилась серьезных успехов, в обществе возникло представление будто абсолютная монархия управляет всеми влиятельными силами страны.

Расцвет классицизма приходится на период окончательного формирования французской буржуазии. Бурные общественно-политические процессы того времени способствовали ускоренной ассимиляции пестрых хаотических наречий средневековой Франции в единый французский язык.

В процессе становления языка классицизм сыграл заметную прогрессивную роль. Представители этого литературного направления обращались к различным жанрам, присущим античной литературе – героической оде, басне, нравоучительной прозе, комедии.

Высокими жанрами сторонники классицизма считали эпическую поэму и трагедию. Однако предпринятые попытки возродить жанр эпической поэмы, актуализировать древнюю героическую эпопею в реалиях XVII века представителям французского классицизма не удалось.

Жанр античной трагедии, напротив, в данную эпоху не только возрождается, но и переживает полосу великого расцвета, так как классицизм вносит в содержание трагедии новые смыслы, отвечающие на важнейшие вопросы современности.

Несмотря на использование классических античных сюжетов и образов, основным содержанием трагедии стало отображение процессов борьбы влиятельных общественно-политических сил того времени. Мироззрение, которое исповедовали лучшие из героев трагедий классицизма, было основано на дворянских представлениях о долге и чести; в трагедии воспевалась способность человека в определенных обстоятельствах пренебречь своими частными интересами даже если для этого потребуется принести свое благополучие в жертву своему долгу перед Родиной.

Таким образом, в трагедии классицизма присутствуют глубоко прогрессивные общенациональные черты. Трагедия, создаваемая в стиле классицизма, была основана на условных правилах, так называемых правилах трех единств: единство места – событие происходит в одном месте; единство времени – события разворачиваются в течение 24 часов; единство действия – в основе пьесы лежит только один конфликт.

Некоторые из этих правил впервые были использованы в античной драме. Сохранились высказывания Аристотеля, который настаивал только на соблюдении единства действия. Он лишь вскользь отмечал, что греческие драматурги были склонны ограничивать действие пределами одного дня; о единстве места у Аристотеля нет ни слова. Окончательно принцип трех единств был сформулирован значительно позже, в литературе эпохи Возрождения. В XVII веке Шаплен, один из видных деятелей французской Академии, придавал правилу трех единств характер обязательных требований.

Это правило вполне отвечало социальным воззрениям и художественным устремлениям драматургов XVII века. В противоположность свободному и замысловатому построению трагедии

эпохи Возрождения использование правила единства места, времени и описываемого события вносило в трагедию элемент правдоподобия, подчиняло развитие сюжета строгому регламенту, что в результате помогало автору сосредоточить внимание публики на внутреннем мире человека, раскрыть его психологию.

Для величайших авторов XVII века Корнеля и Расина использование правила трех единств стало художественным приемом, позволяющим приблизиться к действительности, к правде жизни.

В литературе эпохи классицизма прослеживается строгое разграничение жанров и отчетливый сословный характер сюжетов произведений.

В трагедиях изображались общественные государственные коллизии, героями трагедий были короли и аристократы. В комедиях разыгрывались сцены частной семейной жизни представителей третьего сословия, верхушкой которого являлись буржуа.

Классицизм во многом способствовал освобождению литературы от избыточного религиозного содержания и средневековых форм; в центр трагедии были поставлены актуальные идейные конфликты, художественное описание которых представляет собой тонкую разработку сложных психологических коллизий.

Классицизм, как литературное направление, имеет серьезные заслуги в аспекте совершенствования внешней формы, ясности языка и стиля, создания структурно оформленных произведений.

Эстетика классицизма в той или иной степени представлена в творчестве величайших французских писателей XVII века, среди которых поэты-трагики Корнель и Расин, автор великих комедий Мольер, баснописец Лафонтен, критик и сатирик Буало, моралисты Лабрюйер и Фенелон.

Формирование классицизма

Важную роль в процессе формирования французского классицизма на рубеже XVI и XVII веков сыграл поэт и теоретик литературы Франсуа де

Малерб (François de Malherbe, 1555–1628), заслуги которого в создании поэтического языка классицизма отмечал в своей поэме «Поэтическое искусство» Н. Буало:

*Явился, наконец, Малерб, певец достойный.
Он первый показал, как стих размерен стройный,
Как мощны все слова, на должном месте став,
И Музе возвратил ее прямой устав.
Он выправил язык, не нарушая духа,
Чтоб он не оскорблял взыскательного слуха.
Он стансы обучил с изяществом скользить
И запретил стиху за стих переходить.
Признали все его; и он, вожатый верный,
Нам, современникам, дал образец примерный.
(Перевод С. Нестеровой и Г. Пиралова)*

Буало, возможно, преувеличивает значение Малерба, но основное направление его деятельности определяет правильно. Малерб осуждал поэтов «Плеяды» за «своеволие» и хаотичность поэтической речи, предлагая подчинить поэзию строгим законам логики. В своих теоретических трудах Малерб сформулировал принципы поэзии классицизма: стих и строфа должна быть согласованы с грамматической конструкцией фразы, рифмовка должна быть точной, цезура в александрийском стихе должна находиться после шестого слога, а в десятисложном – после четвертого и пр.

Автор создал ряд педантичных правил ритмики и метрики, усвоенных последующими художниками классицизма. Малерб «вычистил» из поэзии провинциальные выражения, тем самым способствовал формированию общенационального литературного языка.

Следует отметить, что достижения классицизма в поэзии XVII века были весьма ограниченными. Холодная и рассудочная лирика Малерба лишена настоящей поэтической силы. Строгие сухие дидактические оды его

пера неизмеримо ниже красочных и дышащих живым чувством од, написанных Ронсаром.

Стихи Малерба прославляют французских королей, которых поэт называет благодетелями Франции, источником мира и процветания страны. Католицизм в произведениях Малерба является, прежде всего, официальной религией, которая способствует укреплению единства нации.

Немаловажную роль в формировании французского литературного языка и самой доктрины классицизма сыграла основанная кардиналом Ришелье в 1634 году французская Академия. Одним из ее представителей был посредственный стихотворец Жан Шаплен (Jean Chapelain, 1595–1674), который, как уже упоминалось, утверждал, что правило трех единств является обязательной основой трагедии.

Вслед за Малербом теоретическое обоснование принципов функционирования общенационального французского языка в работе «Замечания о французском языке» («Remarques sur la langue française») продолжил Клод Фавр де Вожла (Claude Favre de Vaugelas, 1585–1650). Основой литературного языка он считал язык двора и парижских салонов, но допускал и обращение к языку города.

Значительная заслуга в формировании языка французской прозы принадлежит Жану Луи Гез де Бальзаку (Jean Louis Guez de Balzac, 1597–1654), который великолепно знал родной язык и постоянно обогащал свои произведения оборотами народной речи. Бальзак, как превосходный знаток римской истории и культуры, оказал плодотворное влияние на многих представителей французского классицизма. Он написал целый ряд трактатов, но особый интерес представляют его письма, посвященные политическим и литературным проблемам, которые являются образцом языка французской прозы XVII века.

Вопросы для самоконтроля

1 Почему литературное направление получило название «классицизм»?

2 Искусство какого исторического периода было выбрано основателями классицизма для подражания?

3 Какие основные идеи выделяли в Античности последователи классицизма?

4 Какую гражданскую позицию по отношению к монархии и государству занимали представители классицизма?

5 Какой период истории Франции был отражен в произведениях представителей классицизма?

6 В каких литературных жанрах создавали свои произведения основатели классицизма?

7 Какие литературные особенности характерны для правила трех единств в классицизме?

8 Кто является основателями и наиболее яркими представителями французского классицизма?

9 Какая роль в формировании классицизма принадлежит Франсуа де Малербу?

10 Какой признак из литературного правила трех единств, используемого в классицизме, присутствует в античной драме Аристотеля?

Творческие задания

1 Проанализируйте несколько определений классицизма, взятых из различных источников.

2 Подготовьте сообщение о движении Фронды.

3 Прочитайте и переведите тексты LA TRANSFORMATION DE LA SOCIÉTÉ, LA REFORME DE LA LANGUE, LA LANGUE CLASSIQUE, NICOLAS POUSSIN (см. раздел 8). Выпишите и выучите наизусть прецизионную лексику на французском языке и запомните ее.

4 Разработайте презентацию по теме «Классицизм во французской живописи».

5 Опишите в десяти предложениях портрет Ф. де Малерба (см. раздел 9)

6 Приведите дефиниции различных жанров классицизма.

2 Корнель

Великий французский литературный деятель, создатель французской классической трагедии Пьер Корнель (Pierre Corneille, 1606–1684) родился в семье нормандского буржуа.

Окончив иезуитский колледж, будущий драматург изучал право, после чего стал чиновником в родном Руане.

Увлечение литературой началось с сочинения стихов. Позднее была написана и поставлена на сцене комедия «Мелита, или фальшивые письма» («*Mélite, ou les Fausses lettres*», 1629–1630), впоследствии созданы еще ряд комедий на современные автору темы.

Большую часть жизни Корнель прожил в родном городе, где вел образ жизни провинциального буржуа и верноподданного чиновника. При этом он был человеком большого мужества, обладавшим незаурядным характером. Корнель позволял себе не соглашаться с могущественным кардиналом Ришелье и неизменно обнаруживал чувство собственного достоинства, непоколебимую стойкость.

Трагедии Корнеля «Сид», «Гораций», «Цинна», «Полиевкт» являются одной из вершин французского классического театра.

В 1647 году Корнель становится членом Французской Академии, а в 1662 году переезжает в Париж на постоянное место жительства.

Ранние биографы поэта писали о бедности, которая омрачала его старость, теперь эту версию можно считать опровергнутой. Умер Корнель в 1684 году.

Творчество Корнеля

Трагедии Корнеля объединены главной темой, которая отображает столкновение интересов старого феодального уклада и единого развивающегося национального государства. Корнель был не единственным драматургом, сделавшим данную тему основой своего творчества. В начале литературной деятельности Корнель опирался на опыт и сюжеты испанской драмы.

Как основу для своей первой знаменитой трагедии «Сид» («Le Cid», 1636) Корнель использовал пьесу испанского драматурга Гильена де Кастро «Юношеские годы Сида», в которой повествуется о подвигах испанского национального героя Родриго де Бивара.

Корнель позаимствовал сюжет пьесы и некоторые стихи, но создал на этой основе оригинальное произведение.

Действие трагедии Корнеля происходит в Испании. Главные персонажи произведения, Родриго и Химена, влюблены друг в друга, но Родриго, заступаясь за честь своего отца, вызывает на поединок отца Химены и убивает его. Химена испытывает к Родриго страстную любовь, но требует казни возлюбленного, ибо хочет отомстить за смерть отца.

Описание внутреннего конфликта, который переживает Родриго, впервые появляется в литературе именно в XVII веке. Для разработки этой коллизии Корнель прибегает к литературным приемам, составлявшим основу трагедии классицизма. Напряжение в пьесе достигает своего апогея, когда юный Родриго узнает, что оскорбление его отцу наносит не кто иной, как отец Химены. Родриго терзают внутренние противоречия, которые не могут быть разрешены.

В душе Родриго происходит мучительная борьба между любовной страстью и обязанностью защитить честь семьи.

Подобные противоречивые чувства испытывает и Химена, которая любит Родриго, но обстоятельства вынуждают ее отказаться от своей любви,

поскольку положение в обществе и чувство долга не позволяют простить убийство отца.

В трагедии «Сид» Корнель допускает отступления от художественных канонов классицизма. Прежде всего «долг», который становится препятствием для счастья Родриго и Химены, не является долгом перед государством, обществом.

Причиной конфликта становится личный долг каждого, основанный на принципах защиты чести семьи. Не менее важно, что в финале трагедии торжествует не исполнение долга, но чувство любви.

После длительной внутренней борьбы Химена отдает предпочтение страсти и вопреки семейному долгу становится женой Родриго. Родриго прощен королем и даже награжден им. При этом, мятежный граф Гормас, отец Химены, и после своей смерти сохраняет почетный ореол: король, придворная свита, и даже прижизненные враги отца Химены говорят о нем с уважением.

Король Дон Фернандо в трагедии Корнеля на фоне колоритных непокорных баронов показан слабым и заурядным персонажем. Однако, создавая яркие характеры феодалов, Корнель отчетливо проводит тему сильного государства.

Родриго прославлен и возвышен в трагедии за то, что он оказал государству услугу, отразил натиск мавров и разбил их. Именно то обстоятельство, что он становится на защиту интересов родины и государства, делает его героем.

Корнель выходит за пределы правил классицизма и в вопросах формы произведения. Дело не только в том, что он позволил себе отступления от правила трех единств: расширил место действия, то есть переместил его за пределы дворца и растянул время действия. Важно другое – трагедия основана на многоплановом сюжете с множеством эпизодов.

В результате «Сид» был осужден Французской академией не только за отклонение от правил классицизма, но, главным образом, за дух своеволия.

Было признано неприемлемым то, что Химена, движимая страстью, согласилась на брак с убийцей своего отца. По мнению академиков, единственным условием, которое в произведении могло послужить оправданием этого брака, является непосредственная связь брака Родриго и Химены и спасение государства.

Негативный отзыв академии не смог помешать успеху «Сида». Французские зрители выразили свое восхищение трагедией словами, со временем ставшими поговоркой: «Прекрасно, как Сид».

В другой выдающейся трагедии – «Гораций» («Horace», 1640) Корнель строго придерживается правил классицизма.

В основу произведения положен эпизод из легендарной истории Рима, рассказанный историком Титом Ливием и дополненный творческой фантазией Корнеля.

Между Римом и соседним городом Альба Лонгой шла многолетняя война и, чтобы прекратить ее, было решено провести поединок. Со стороны Рима выступили три брата Горация, со стороны Альба Лонги – три брата Куриация.

Римский историк повествует о том, что у Горациев была сестра, молодая девушка, просватанная за одного из Куриациев. Корнель вводит выдуманный женский образ в лице Сабины, сестры Куриациев, которая была женой одного из Горациев. Таким образом, Корнель объединяет обе семьи тесными родственными узами.

Главный герой трагедии, молодой Гораций, после гибели братьев убивает Куриациев и приносит победу Риму. Подвиг Горация приносит горе и отчаяние его сестре Камилле, которой безразлична судьба родных братьев и судьба Рима – она оплакивает смерть своего жениха от руки брата.

Когда Камилла в порыве гнева проклинает Рим и его славу, возмущенный Гораций убивает сестру. Защитником сына, обвиняемого в убийстве, перед лицом царя становится не кто иной, как престарелый отец, называющий причиной убийства недостойное поведение дочери.

Если в «Сиде» любовь вступила в конфликт с честью героев, то в «Горации» конфликт основан на противоречии между любовными чувствами и долгом перед родиной. В трагедии Корнеля «Гораций» победа гражданского патриотического долга достигается ценой подавления личных привязанностей и стремлений человека. Именно это обстоятельство придает его пьесе такой суровый и мрачный характер.

Следующая великая трагедия Корнеля – это «Цинна, или милосердие Августа» («*Cinna ou la Clémence d'Auguste*», 1640).

События, изображенные в трагедии, происходят в эпоху римского принципата. Республиканец Цинна организует тайный заговор против императора Августа. Этот заговор – один из последних заговоров римских республиканцев против императорской власти.

Через художественное описание заговора в римской империи Корнель проводит аналогию с событиями современности – борьбой феодальных мятежников против централизованной королевской власти. Корнель был убежденным сторонником абсолютизма, но в своей трагедии старался показать обе стороны конфликта со всей объективностью.

Заговорщики Цинна и Максим не отличаются высокими моральными качествами. Благородными и возвышенными чертами, присущими лучшим гражданам римской республики, Корнель наделяет юную Эмилию, которая мстит за своего отца, убитого диктатором Августом и борется за свободный Рим. Эмилия любит Цинну, испытывает страдания от того, что подвергает опасности жизнь своего возлюбленного, но борьбу за свободу Рима она ставит выше своего чувства.

В финале пьесы есть некоторая искусственность. Корнель показывает полное поражение аристократов, приверженцев идеи римской республики. Август великодушно прощает раскаявшихся заговорщиков. Корнель пытается представить образ идеального правителя, способного возвысить интересы государства и народа над личными предубеждениями.

Написанная в 1643 году, трагедия «Полиевкт-мученик» («Polyeucte martyr») представляет собой религиозную трагедию, рассказывающую о жизни и страданиях христианского мученика.

Действие происходит в III столетии нашей эры в Армении, которая в тот исторический период была римской провинцией. В центре трагедии Корнеля – образ армянского аристократа Полиевкта, ставшего христианином, что послужило причиной его мученической гибели за свои религиозные убеждения. Жена Полиевкта полюбила благородного римлянина Севера, но трагическая гибель мужа приводит ее к приходу в христианство и отречению от своей любви.

В своем произведении Корнель исследует использование религии, как средства для решения политических проблем.

Основная идея трагедии выражается через один из монологов Севера. Будучи язычником, он, тем не менее, считает христианскую религию, построенную на единобожии, полезной для укрепления власти императора и поэтому призывает к веротерпимости.

Корнель создавал трагедию в те времена, когда были еще живы воспоминания о религиозных войнах во Франции, таким образом, идея религиозной терпимости, высказанная в произведении, носила прогрессивный характер.

В 1643 году Корнель создал свое лучшее произведение, написанное в жанре комедии. «Лжец» («Le menteur») – творческая обработка комедии «Сомнительная правда» испанского драматурга Аларкона.

В своей интерпретации сюжета Корнель отходит от сложной интриги Аларкона, сокращает число действующих лиц и стремится развивать действие пьесы в одном месте.

Название «Лжец» свидетельствует о том, что в комедии писатель прямо указывает на главную особенность характера главного действующего лица. Центральные фигуры комедии – Дорант, неисправимый вран, забавная ложь которого определяет сюжетные перипетии произведения, а также его слуга

Клитон. Диалоги «Лжеца» блещут остроумием, меткими и остроумными репликами героев.

Комедия Корнеля внесла заметный вклад в историю французской культуры, так как способствовала формированию национального комедийного театра.

Исследователи-литературоведы отмечают, что «Лжец» становится первой «комедией характера» во французской литературе.

Последний период творчества

В 1644 году Корнель создает трагедию «Родогюна, принцесса Парфянская» («Rodogune, princesse des Parthes»), которая, по мнению его биографов, открывает последний период творчества писателя.

На этом этапе литературной деятельности все отчетливее начинают появляться признаки, свидетельствующие о постепенном упадке великого таланта. Причину творческих неудач последнего периода следует искать в кардинальном изменении общественной ситуации.

Яркие трагедии, принесшие Корнелю широкую известность, были построены на пафосе борьбы против феодального своеволия. Когда сторонники монархии одержали верх над своими противниками, абсолютная, не ограниченная представительными общественными институтами власть, подавляла все неудобные проявления гражданственности. В обстановке наступившей реакции героическая трагедия Корнеля фактически не могла существовать.

Драмы, созданные в последний период творчества, отличаются сложной и запутанной фабулой, неожиданными развязками, рассчитанными не на внутреннее осмысление, но на внешнее восприятие. Корнель вновь нарушает каноны классицизма и создает произведения в жанре трагикомедии, трагифарса.

В этот период он написал только одну пьесу, которую можно поставить в один ряд с его великими трагедиями первого периода. В трагикомедии «Никомед» («Nicomède», 1651) показан подвиг смелого полководца,

отстоявшего независимость родной страны. В центре пьесы эффектная фигура рыцаря, человека из господствующего класса, но при этом – любимца народа, который представлен в качестве большой общественной силы. Когда враги-аристократы бросают Никомеда в темницу, народ поднимается на его защиту и побеждает.

Художественные принципы Корнеля

В трагедиях Корнеля много политики. В наиболее значительных своих трагедиях Корнель пытается решить значимые общественные проблемы, связанные с властью, патриотизмом, пониманием гражданского долга. Корнель писал: «Любовь – это страсть, слишком отмеченная слабостью, чтобы быть доминирующей в героической пьесе. Я люблю, чтобы она служила украшением, а не основой» [4, с. 116].

Как и другие известные драматурги той эпохи, Корнель не стремился к достоверности описания исторических деталей. Литературная сила трагедии Корнеля заключалась в правде характеров его героев, хотя понимание этой правды отличается у Корнеля известным своеобразием. Именно Корнель становится создателем метода обрисовки характера, присущего трагедии классицизма. Персонажей Корнеля объединяет выделение автором обычно одной доминирующей черты.

Метод Корнеля проявился уже в трагедии «Сид», где храбрый, прямой, стойкий, страстно влюбленный Родриго показан, прежде всего, как человек, у которого главным жизненным приоритетом становится честь. На протяжении всего действия пьесы Родриго представлен автором в разных ситуациях, но в каждой из них раскрывается его принципиальная позиция по отношению к чести.

Корнель выделяет какую-то черту характера или основную страсть своих персонажей и стремится показать ее максимально выпукло, преувеличенно.

Герои Корнеля, как правило, сильные и цельные люди, обладающие большой душевной энергией. Корнель не ставит задачу показать развитие

характеров, как это делает, например, У. Шекспир. Он показывает героя в моменты серьезных душевных потрясений, что приводит к коренному перелому взглядов на жизнь (Цинна, Август, Эмилия в «Цинне», жена Полиевкта в «Полиевкте»).

Корнель сумел создать выдающиеся трагические характеры, а его произведения написаны мощным и выразительным языком. Речь героев Корнеля лишена живописных определений, автор заставляет их говорить ясно, логично, убедительно; писатель является признанным мастером диалога, – меткого, точного и изобилующего законченными формулами и сентенциями.

Прославление силы воли, которое составляет основное содержание великих трагедий Корнеля, воспекает в человеке героическое начало. Лучшие произведения Корнеля полны гражданственности и неподдельного патриотизма.

Вопросы для самоконтроля

- 1 В какой семье родился Корнель?
- 2 Какое образование он получил?
- 3 В каком городе Франции Корнель прожил большую часть своей жизни?
- 4 Чем Корнель зарабатывал на жизнь в Руане?
- 5 Членом какого научного учреждения Корнель становится в 1647 году?
- 6 В какой город Франции писатель переезжает в 1662 году?
- 7 Сюжеты какой национальной литературы Корнель использовал в трагедии «Сид»?
- 8 В чем заключается сюжет трагедии «Сид»?
- 9 Кто является главными персонажами трагедии «Сид»?
- 10 В чем заключается внутренний конфликт главных персонажей трагедии?

- 11 Какой выбор делают главные персонажи в финале трагедии?
- 12 В чем заключалось отступление Корнеля от правила трех единств в трагедии «Сид»?
- 13 За что «Сид» был подвергнут критике со стороны Французской Академии?
- 14 Как «Сид» был воспринят французской публикой?
- 15 Какие исторические предпосылки послужили основой для трагедии «Гораций»?
- 16 Какой сюжет лежит в основе трагедии «Гораций»?
- 17 Почему победа Горация становится причиной трагедии его семьи?
- 18 В чем состоит драматизм поведения отца Горация?
- 19 Какое основное противоречие раскрывает Корнель в трагедии «Гораций»?
- 20 Какая великая трагедия Корнеля вышла в свет в 1640 году?
- 21 История какой древней империи легла в основу трагедии «Цинна, или милосердие Августа»?
- 22 В какой стране происходит действие трагедии «Полиевкт-мученик»?
- 23 Какое отношение к религии раскрывает Корнель в монологах героев трагедии «Полиевкт-мученик»?
- 24 Какая из комедий Корнеля считается лучшей в творчестве литератора?
- 25 Какие персонажи являются главными героями комедии «Лжец»?
- 26 Почему комедию «Лжец» называют характерной?
- 27 Какая из трагедий последнего периода творчества Корнеля считается самой удачной?
- 28 Создателем какого литературного метода в классицизме является Корнель?
- 29 Как называется знаменитая картина Давида, написанная по мотивам трагедии «Гораций»?
- 30 Какие картины Давида вы знаете?

Творческие задания

1 Прочитайте трагедию П. Корнея «Сид» и проиллюстрируйте примерами из текста отступления от правила трех единств.

2 Выучите наизусть знаменитый монолог дон Родриго на русском или французском языке (см. раздел 7).

3 Прочитайте и переведите с французского языка на русский текст PIERRE CORNEILLE (см. раздел 8).

4 Разыграйте понравившуюся вам сцену из любой пьесы П. Корнея.

5 Разработайте презентацию по творчеству художника Давида.

6 Опишите в десяти предложениях портрет П. Корнея (см. раздел 9).

3 Расин

Начало царствования Людовика XIV, также известного как Людовик Великий и «король-солнце», представляет собой период апогея расцвета дворянского государства.

Разгром феодальной фронды и укрепление национальной мощи страны послужили стимулом для развития культуры. В этот период многие талантливые люди обращались к литературе, которая переживала период расцвета. Господствующим литературным направлением того времени становится классицизм.

Французский трагический поэт Жан Расин был выдающимся представителем классицизма, продолжателем традиций П. Корнея. Творчество Расина является ярким этапом в развитии французской национальной трагедии.

Жизнь Расина

Жан Расин (Jean Racine) родился в 1639 году в коммуне Ферте-Милон в буржуазной семье.

Будущий драматург учился в религиозной школе, по окончании которой переехал в Париж для продолжения образования в коллеже Аркур.

В молодости Расин писал стихи; на почве увлечения литературой сблизился с выдающимися писателями своего времени. В круге общения Расина были Лафонтен, Мольер и Буало.

Первый период творчества Расина (1667 по 1677 год) проходил на фоне глубокого душевного и религиозного кризиса, в условиях которого были созданы величайшие трагедии. Во многом угнетенному душевному состоянию писателя способствовал провал его лучшей трагедии «Федра». Причиной провала стали интриги, но не художественные качества произведения.

Основой поздних трагедий Расина («Эсфирь» и «Гофолия») становятся библейские сюжеты. Религиозным содержанием также наполнены его «Духовные гимны» («Cantiques spirituels»), но и в этих произведениях Расин обращается к актуальным общественным проблемам своей эпохи.

Умер Расин 24 апреля 1699 года.

Творчество Расина

В отличие от Корнеля, использовавшего сюжеты из истории древнего Рима, Расин строил большинство своих трагедий на древнегреческих мифах и легендах.

Среди греческих поэтов он особо ценил Еврипида за драматургию в исследовании внутреннего мира человека. Персонажи Расина лишены силы и цельности мифических греческих героев, однако при этом он рисует точные и очень тонкие психологические портреты.

Интерес к исследованию человеческой психологии и умение изображать ее литературными языковыми средствами сближают позицию Расина с некоторыми течениями общественной мысли XVII века. Прежде

всего, следует отметить его близость к янсенистам – представителям религиозного течения, склонного к самоанализу.

Французские мыслители и художники той эпохи не исследовали внутренний мир человека как порождение определенных общественно-исторических условий. Так и Расин говорил о человеке и человеческой природе вообще. Именно потому он не обращался к национальным французским сюжетам и использовал в основе своих трагедий греческие мифы и произведения античной литературы – по его мнению, они идеально выражали общечеловеческое содержание.

Расин являлся последовательным приверженцем характерного для французской культуры того времени возвышения универсальных общечеловеческих идеалов. В персонажах Расина, завуалированных под греческих героев, легко узнавались типажи французской аристократии XVII века. Трагедии Расина иносказательны, но наполнены глубокой жизненной правдой. Гармоничное сочетание исторической мифологии и актуальности произведений сделало Расина одним из знаковых трагических поэтов не только французской, но и мировой драматургии.

Творчество первого периода

Сюжет первой трагедии Расина «Фиваида, или Братья враги» («*Thébaïde, ou les Frères ennemis*», 1664) заимствован из греческой мифологии.

В этом произведении Расина легко определяется влияние творчества Корнеля, близость художественной манеры авторов.

Особенность сюжета трагедии – аллюзия на гражданские войны, потрясавшие Францию: сыновья царя Эдипа, Этеокл и Полиник, а также царь Креонт борются за престол.

Следующим произведением стала трагедия «Александр Великий» («*Alexandre le Grand*», 1665). В ней знаменитый герой древности предстает в образе изысканного кавалера и нежного любовника.

Первой трагедией, в которой Расин выступил как сложившийся художник и самобытный мастер, стала «Андромаха» («Andromaque», 1667).

В основу трагедии положен эпизод из поэмы Вергилия «Энеида», связанный с событиями Троянской войны. Пирр, сын Ахиллеса привозит из Трои вдову Гектора Андромаху и ее малолетнего сына Астианакса. Пирр влюблен в Андромаху; он оставляет свою невесту Гермину и принуждает Андромаху стать его женой, угрожая в случае отказа убить Астианакса.

Автор ставит Андромаху в условия драматического выбора: изменить памяти мужа или потерять сына. Итогом глубокой внутренней борьбы становится согласие Андромахи на брак с Пирром. По ее замыслу, данная тираном клятва, что в случае брака он сохранит жизнь Астианакса, станет спасением для сына после того, как она покончит с собой сразу после венчального обряда.

Андромаха принадлежит к числу самых притягательных женских образов в произведениях Расина: стойкая, преданная долгу и чистая душой женщина. Поступок Пирра автор частично оправдывает чувством глубокой любви к Андромахе, но осуждает его нечестные способы добиться любви с использованием возможностей, которые дает власть.

Отвергнутая Пирром Гермину, страстно любящая его, в отличие от кроткой и беззащитной Андромахи, действует жестоко и вероломно. Ее стратегия проста – или Пирр погубит Андромаху, или сам погибнет из-за своей любви. Когда Гермине становится ясно, что бывший жених не откажется от любви к Андромахе, принцесса использует влюбленного в нее Ореста, чтобы убить Пирра.

Однако, когда месть свершилась, Гермину приходит в отчаяние, проклинает Ореста и совершает самоубийство рядом с мертвым телом Пирра. Потрясенный Орест лишается рассудка.

В центре трагедии Расина – любовь, которая может, как возвысить человека, так и сделать его способным на самые низменные поступки. В финале трагедии, ослепленные любовной страстью Гермину, Пирр и Орест

погибают; Андромахе, прекрасной в своей душевной стойкости и добродетели, удастся избежать смерти.

Сюжет своей единственной комедии «Сутяги» («Les Plaideurs», 1668) Расин заимствовал у греческого комика и сочинителя Аристофана. В расиновской художественной интерпретации действие разворачивается в среде представителей французского чиновничества. Главным героем пьесы становится старый судья Данден, смысл жизни которого – судить и сутяжничать.

Сын Дандена Леандр решает устроить отцу домашнее развлечение, – суд Дандена над собакой, укравшей мясо. В процессе принимают участие все близкое окружение судьи.

Желая осмеять страсть к сутяжничеству, Расин сознательно прибегает к преувеличениям. В предисловии к комедии он пишет: «Уместно было слегка преувеличить черты действующих лиц, дабы помешать им узнать себя. Публика не переставала различать правду сквозь чудачества...» [4, с. 121].

Для комедии «Сутяги» характерны строгая форма произведения и язык, наполненный грубоватыми сочными репликами.

В 1669 году Расин создал трагедию «Британник» («Britannicus»), в которой изображен Нерон – один из самых кровавых римских цезарей. Сюжет трагедии заимствован у римского историка республиканца Тацита, который показал Нерона в начале властвования, в тот момент, когда впервые ясно открылась его истинная сущность – вероломство и жестокость.

В этой трагедии Расин уделяет большое внимание политическим проблемам.

В «Британнике» автор исследует конфликт между Нероном и его матерью Агриппиной. Нерон хочет избавиться от ее власти, в то время как Агриппина, жестокая и честолюбивая женщина, пользуясь молодостью сына, управляет Римской империей от его имени.

Нерон казался монархом, способным принести покой и счастье народу, но превратился в деспота. Нерон отвергает советы добродетельного Бурра и,

следуя подсказкам негодяя Нарцисса, решает отравить молодого принца Британника, своего соперника в любви и возможного претендента на власть. Как и Пирр, тиран из трагедии «Андромаха», Нерон использует свою власть и отдает приказ похитить прекрасную Юнию, возлюбленную Британника, чтобы доставить ее во дворец. Нерон при помощи яда убивает Британника.

Юния, чтобы не стать опозоренной Нероном, вынуждена обратиться к народу с мольбой о защите. Народ Рима встал на сторону Юнии, что заставило императора отступить от своих намерений. Римский народ в «Британнике» изображен как вольнолюбивая сила, стоящая на страже справедливости.

Трагедия Расина «Береника» («Bérénice», 1670) посвящена любви римского императора Тита к иудейской царевне Беренике.

В образе Тита Расин изобразил монарха, вынужденного отказаться от своей любви, чтобы не нарушить законы и традиции римского государства. Несмотря на искреннее глубокое чувство любви и страдания возлюбленной, Тит в интересах государства подчиняется воле римского народа и порывает с Береникой, которая по законам Рима, будучи еврейкой, царицей Иудеи, не может стать женой римского императора.

В трагедии «Баязет» («Bajazet», 1672) Расин обращается к событиям, в недалеком прошлом происходившим в Константинополе. В этой трагедии любовь тесно переплетается с политикой.

В «Баязете» представлено любовное соперничество ревливой, вероломной принцессы Роксаны и кроткой, целомудренной принцессы Аталиды. Роксана пытается разлучить Аталиду и благородного принца Баязета, возлюбленного Аталиды, а потом возвести его на трон вместо султана Амурата.

Поскольку коварный план не принес успеха, Роксана отдала приказ убить принца, но не смогла пережить его смерть и покончила с собой. В трагедии Расина показаны перипетии и интриги в борьбе за любовь и власть, присущие представителям высшего общества того времени.

Сюжет еще одной трагедии «Ифигения в Авлиде» («Iphigénie en Aulide», 1674) Расин заимствовал у великого греческого трагика Еврипида.

В трагедии повествуется о том, как греческий флот, направлявшийся в Трою, по причине отсутствия ветра был вынужден стоять на якоре в гавани Авлида.

По предсказанию оракула грекам будет позволено продолжить путь, если в жертву богам будет принесена Ифигения, дочь царя Агамемнона, невеста Ахилла.

В образе готовой к самопожертвованию Ифигении, из любви к отцу и его славе выразившей готовность беспрекословно подчиниться богам и умереть, Расин в очередной раз показал женщину, обладающую высокими моральными качествами, для которой представление о нравственном долге является органичным, естественным состоянием.

В душе Агамемнона происходит борьба между отцовскими чувствами и долгом, но побеждает осознание необходимости принести в жертву свою дочь, так как в противном случае он теряет возможность оставаться во главе греческого войска и может лишиться королевского сана.

В поведении Ахилла большую роль играет не любовь к невесте, а честолюбие, уязвленная гордость и нежелание подчиниться Агамемнону.

В своей творческой трактовке сюжета Еврипида Расин создает образ соперницы Ифигении – принцессы Эрифила.

Ослепленная страстью к Ахиллу, Эрифила использует жреца Калхаса и греческую толпу для разжигания ненависти к Ифигении. Внезапно выясняется, что Калхас не понял волю богов и в жертву богам должна быть принесена Ифигения, но ее обвинительница Эрифила.

В развязке трагедии «Ифигении в Авлиде» выявляется явное сходство с финалом «Андромахи». Женщина высокой душевной чистоты находит в себе силы противостоять интригам и грубой, жестокой силе, что вносит в трагедию гуманистическую светлую ноту.

Величайшим творением Расина становится «Федра» («Phèdre»), написанная в 1677 году. В основе произведения лежит переработанный автором в соответствии с реалиями своего времени сюжет трагедии «Ипполит увенчанный», также созданной Еврипидом.

По сюжету трагедии, в трактовке Расина, Федра, жена Тезея, полюбила своего пасынка, молодого Ипполита. Поверив слухам о гибели мужа Федра, решается признаться Ипполиту в своей любви. Внезапное известие от Тезея, что он жив и возвращается домой, повергло Федру в состояние страха. Чтобы избежать наказания, она решается оклеветать Ипполита и обвиняет юношу в покушении на ее честь. Тезей в гневе казнит безвинного Ипполита. Федра впадает в отчаяние и принимает яд; перед смертью она открывает Тезею истинное положение дел. Трагедию Расина от греческого оригинала отличает своеобразная авторская трактовка характеров и поведения действующих лиц.

В трагедии Еврипида Федрой управляет богиня Артемида, которая, забавляясь, сделала так, чтобы Федра полюбила Ипполита. Федра в пьесе Расина движима страстью, определяющей состояние ее души. Расин очень тонко исследует чувства Федры, указывая на особенности ее любовного чувства, неотделимого от эгоизма, ревности, жестокости. Так, намереваясь сказать правду о невиновности сына Тезею, Федра узнает о любви Ипполита к Ариции; вспыхнувшая ревность заставляет Федру отказаться от своего намерения. Федра пребывает в тоске, в полубреду, так как понимает, что ее поведение жестоко и вероломно. При этом она по-прежнему остается рабой своей страсти.

Образ Федры принадлежит к числу величайших достижений Расина, как создателя тонких психологических литературных образов, а «Федра» справедливо признана самой совершенной трагедией великого французского поэта.

Второй период творчества

Из пьес второго периода наиболее значимым произведением является трагедия «Гофолия».

Гофолия – жестокая, деспотичная царица. Она обладает государственной мудростью и заботится об усилении могущества своей страны.

Гофолия поклоняется богу Ваалу и унижает истинную веру. Царица – убийца своих малолетних внуков, не раскаивается в совершении этого кровавого преступления, впрочем, как и в других жестоких поступках.

Гофолия открыто презирает народ и говорит о нем следующими словами: *Мне не судья народ, безумный и мятежный.*

Гофолии противопоставлен персонаж первосвященника Иодая, который, как и его жена Иосавет, предан своим принципам и готов пожертвовать ради них собственной жизнью.

Иодай тайно воспитывает в храме Иоаса, единственного внука Гофолии, которому удалось спастись. Юноша является законным наследником и поэтому Иодай собирает возвести его на престол. Иоас в описании Расина чист и безгрешен:

В невинном возрасте еще не лгут уста:

В них истина одна, открыта и чиста.

(Перевод под редакцией Е. Якобсон.)

Иодай говорит юноше о том, что всякая власть деспотична и подчиняет себе даже святыню закона. Он стремится воспитать из Иоаса истинно мудрого и справедливого монарха.

В финале трагедии Гофолия будет свергнута и на престол взойдет Иоас, воспитанный в духе добродетельности. Свергнутая Гофолия предсказывает, что ее внук станет тираном. Согласно библейскому сюжету, предсказание Гофолии полностью сбылось – Иоас во власти превратился в тирана.

Особенность этой трагедии Расина заключается в более отчетливом, чем в ранних пьесах, противопоставлении народа, как носителя справедливости, и тирании власти в лице деспотичного правителя.

Общественное содержание творчества Расина

Трагедии Расина существенно отличаются от трагедий Корнеля, так как творчество этих писателей было отражением различных общественных условий.

В произведениях Расина на суд читателя представлена все та же коллизия борьбы любовной страсти и долга, но трактуется она иначе, чем у Корнеля.

Расин писал в эпоху, когда королевская власть стала неограниченной, и пороки абсолютизма проявились со всей отчетливостью.

Расин гораздо более критично, чем его предшественник Корнель, оценивает беспредельную власть одного человека над всем обществом.

В творчестве Расина правители для удовлетворения своих страстей используют властные полномочия, – любовь царствующих особ приходит в противоречие с государственными интересами. Изображая влюбленных царей и аристократов, Расин показывает, как чувство любви сочетается с эгоизмом и властолюбием: например, любовь Пирра или Нерона – жестокая любовь деспотов.

Раскрывая характеры своих персонажей, Расин говорит о том, что страсть увлекает человека, и, если он не может противостоять своей страсти, она его испепеляет. Жертвами страсти становятся яркие героини Расина – Гермиона, Роксана, Федра.

Тонкий исследователь человеческой психологии, Расин возвеличивает такие человеческие достоинства, как благородство, нравственную чистоту, стойкость в борьбе за убеждения. Такими чертами наделены Британник, юный Иоас, героини трагедий – Андромаха, Юния, Ифигения, Аталида, которые становятся самыми поэтичными образами в произведениях Расина.

Женщины в его трагедиях всегда чище душой, искреннее и человечнее своих мужей и возлюбленных. Расин противопоставляет образ женщины, способной к самоотречению, покорности, кротости, образам деспотичных правителей и представителей их жестокого, лживого и вероломного окружения.

В основе искусства Расина лежит идея порицания деспотизма и властолюбия, основу его творчества составляет утверждение благородных идеалов.

Расин – один из величайших трагических французских поэтов, создатель незабываемых литературных персонажей.

Расин – мастер художественного слова

Несомненно, Расин относится к разряду величайших психологов французской литературы. Персонажи писателя внешне разумны и всегда готовы объяснить и обосновать свои чувства. Однако, когда они убеждаются, что их страсть не находит ответа, поведение их становится иррациональным. Расин, как и Корнель, не стремится показать характеры в развитии.

В его трагедиях изображен герой, который изначально находится на грани катастрофы, приводящей по мере развития сюжета к душевному надлому: кульминацией трагедии, как правило, является монолог главного героя, в котором раскрываются мотивы его внутреннего конфликта. Источником драматизма в трагедиях Расина служит духовный мир человека.

Расин был убежденным сторонником классицизма. Он стремился строго соблюдать принцип трех единств и другие каноны литературного направления.

Построение произведения подчинено художественной задаче раскрытия внутреннего мира героев. Опираясь на правило трех единств, Расин старается не прибегать к многослойным сюжетам. В предисловии к пьесе «Британник» он пишет, что действие должно быть простым и подвигаться к концу, основываясь только на интересах, чувствах и страстях действующих лиц.

Пьесы Расина построены просто, но вместе с тем стройно, изящно; в них, в основном, лишь несколько действующих лиц. Например, в трагедии «Береника», если не считать эпизодических персонажей, только три действующих лица: император Тит, его возлюбленная Береника и влюбленный в Беренику Антиох, выступающий как посредник между ними.

Следуя принципам классицизма, Расин показывает зрителю не сами события, а только отклик на них действующих лиц, вследствие чего драматизм выражается через диалоги и монологи героев произведений.

Великие критики – от Дидро до Стендаля – отдавали должное высоким художественным достоинствам искусства Расина. В двадцать первом веке трагедии Расина сохранили свое огромное обаяние и значительную долю актуальности.

Вопросы для самоконтроля

- 1 Какому сословию принадлежала семья Расина?
- 2 Какое образование получил великий литератор?
- 3 Какие известные представители направления классицизма входили в круг общения Расина?
- 4 Как называется трагедия первого периода творчества Расина, которая стала объектом обструкции и интриг?
- 5 Что является сильной стороной Расина в описании персонажей своих произведений?
- 6 Какая трагедия стала первым произведением Расина как самобытного мастера?
- 7 Кто главные персонажи трагедии «Андромаха»?
- 8 В чем заключается трагедия Андромахи, и какой она делает выбор?
- 9 Какое человеческое чувство исследует Расин в трагедии «Андромаха»?
- 10 Как называется единственная комедия Расина?
- 11 Кто является главным героем комедии, и каким характером его наделяет автор?
- 12 В какую историческую эпоху происходит действие трагедии «Британник»?
- 13 Становление какого римского императора Расин в литературной форме исследует в «Британнике»?

14 Кто из известных российских критиков с восхищением отзывался о персонаже Нерона в «Британнике»?

15 Какую роль народа Рима Расин подчеркивает в «Британнике»?

16 В чем главная особенность сюжета трагедии Расина «Береника»?

17 В каком городе происходит действие трагедии «Баязет»?

18 Каким образом в «Баязете» Расин показал трагедию любви и власти?

19 Какой сюжет греческого трагика Еврипида был взят Расином за основу произведения «Ифигения в Авлиде»?

20 Кого из героев произведения Расин наделил высокими моральными качествами?

21 Какой персонаж трагедии «Ифигения в Авлиде» становится жертвой собственных интриг?

22 В чем заключается душевная сила Ифигении?

23 Какой сюжет лежит в основе трагедии «Федра»?

24 В чем трагедия Федры?

25 Почему Тезей казнит Ипполита?

26 Как Федра воспринимает известие о смерти Ипполита?

27 Какое чувство определяет поведение Федры?

28 Какие трагедии Расина относятся ко второму периоду творчества литератора?

29 Какие черты характера присущи Гофолии?

30 В чем заключается трагедия Иоаса?

31 Какие достоинства человека возвеличивает Расин и какие осуждает?

32 Какую художественную задачу ставил перед собой Расин?

33 Какие особенности характерны для авторского стиля Расина?

34 Каким стихом написаны диалоги и монологи Расина?

Творческие задания

1 Выучите наизусть отрывок из трагедии Ж. Расина «Федра» (см. раздел 7).

2 Разыграйте сцену из понравившейся вам трагедии Ж. Расина.

3 Проанализируйте стилистические средства, которые использует Ж. Расин в своих произведениях (на материале одного или нескольких отрывков).

4 Посмотрите сцены из спектаклей на русском и французском языках по произведениям Ж. Расина и сравните их.

5 Прочитайте и переведите с французского языка на русский текст JEAN RACINE (см. раздел 8) и выучите наизусть названия его произведений на французском языке.

6 Опишите в десяти предложениях портрет Ж. Расина (см. раздел 9).

4 Мольер

Мольер – один из великих французских писателей XVII века.

Жан Батист Поклен (Jean Baptiste Poquelin) – настоящее имя Мольера, появился на свет 15 января 1622 года в Париже, в семье буржуа, придворного обойщика, камердинера Людовика XIII. Будущий писатель получил престижное образование в Клермонском коллеже, в котором обучались дети дворян и богатых буржуа. В молодости Мольер посещал лекции знаменитого философа, математика и астронома Пьера Гассенди.

С детских лет Поклена влекло к театрализованным представлениям. По окончании коллежа, вместе с несколькими единомышленниками будущий комедиограф создал и возглавил «Блистательный театр», в котором исполнял главные трагические роли под псевдонимом «Мольер».

Театр не имел успеха у зрителей, и владельцы вынуждены были его закрыть. Неудача не обескуражила Мольера. Вместе со своими друзьями-актерами он примкнул к бродячей труппе, покинул Париж и в течение тринадцати лет выступал в провинции.

Годы, проведенные в коллективе бродячих комедиантов, сыграли важную роль в формировании Мольера-писателя. В этот период он приобрел богатый жизненный опыт и состоялся как комический актер.

Поскольку труппа нуждалась в постоянном обновлении репертуара, Мольер сначала переделывал известные произведения, а затем стал сочинять собственные комические пьесы.

Первыми его большими комедиями в стихах были: «Сумасброд» («L'Etourdi», 1655) и «Любовная досада» («Le Dépit amoureux», 1656). Оригинальный репертуар и высокое актерское мастерство послужили росту популярности труппы Мольера.

В 1658 году комедия «Влюбленный доктор», сочиненная Мольером, была представлена в столице Франции. Пьеса так понравилась королю, что театральная труппа была оставлена в Париже.

Наступил новый период жизни Мольера. Одна за другой появляются его замечательные комедии, в которых он смело критикует нравы современного высшего общества.

Эти комедии Мольера встречали жесткий отпор и сопротивление со стороны аристократии и властимущих. Писатель пытался найти опору в Людовике XIV, который ценил Мольера и в ряде случаев оказывал ему поддержку.

Мольер был замечательным актером. По описанию, оставленному одним из его современников, «Мольер был актером с головы до ног. Одним шагом, улыбкой, взглядом, кивком головы он сообщал больше, чем величайший в свете говорун мог бы рассказать за целый час» [4, с. 137].

Напряженная деятельность главного актера, руководителя театра и драматурга рано подорвала здоровье Мольера. 17 февраля 1673 года, через несколько часов после представления комедии «Мнимый больной», в которой автор играл главную роль Аргана, Мольер почувствовал себя плохо и скончался.

Поскольку в те времена перед смертью должны были каяться за грехи своей профессии, а Мольер не принес покаяния и не отрекся от своей «нечестивой» профессии, архиепископ Парижа запретил хоронить актера.

В результате хлопот жены Мольера и вмешательства короля, великий писатель все же был предан земле, но без торжественных обрядов, ночью и за кладбищенской оградой, где обычно хоронили самоубийц. В последний путь Мольера провожали его друзья – писатели Буало, Лафонтен, Шапелль, художник Миньяр и множество простых людей, пришедших проститься со своим любимым актером и драматургом.

Творческий путь Мольера

Первый период

Комедии Мольера созданы на основе сюжетов, созданных до него пьес и новелл, которые комедиограф творчески перерабатывал и доводил до художественного совершенства.

Мольер часто использовал материал так называемой итальянской народной комедии, *commedia dell'arte*, комедии масок, весьма популярной в эпоху Возрождения.

В роли масок выступали узнаваемые персонажи из разных слоев общества – Панталоне, Доктор, Труфальдино, Бригелла, Коломбина, Арлекин и другие; пьесы *commedia dell'arte* не имели формального текста, актеры импровизировали во время спектакля.

Мольер в своих комедиях использовал творческие идеи старофранцузского фарса, в котором сцены из городской жизни изображались в комическом виде.

«Сумасброд» и «Любовная досада», первые большие комедии Мольера, созданы в традициях *commedia dell'arte*. Центральные фигуры в этих комедиях – молодые любовники, которым приходится бороться за счастье быть вместе.

Любовникам помогают слуги, самым ярким персонажем слуги является Маскариль из комедии «Сумасброд». Веселый и озорной, неистощимый на

выдумки, он умеет ловко улаживать все недоразумения, происходящие вследствие легкомыслия, порывистости или великодушия его господина, сумасброда Лелия.

Первым произведением, в котором Мольер использовал оригинальный, авторский сюжет, стала комедия в прозе «Смешные жеманницы», («Les Précieuses ridicules», 1659).

Сюжет комедии основан на реальных событиях. Мольер в комическом виде представил нравы аристократического салона Рамбуйе, подразумевая под ним культуру современного дворянства.

В центре комедийной истории – провинциальные буржуазные девицы Мадлон и Като, которые стремятся быть похожими на утонченных аристократок, посетительниц салона Рамбуйе. Будучи невежественными и наивными, они принимают дерзких, бесстыдных лакеев Маскариля и Жодле за светских и благовоспитанных молодых людей.

Мольер высмеивает поведение «аристократических жеманниц» с их псевдоутонченной и нелепой манерой выражаться, подчеркнутую вычурность, жеманство и кривляние, свойственные буржуазно-мещанскому сословию того времени.

Главным действующим лицом нескольких комедий Мольера становится неотесанный и отсталый человек, наделенный некоторыми чертами патриархальных французских буржуа той эпохи, который живет в своих предрассудках, вследствие чего нередко попадает впросак.

Комедия «Школа мужей» («L'École des maris», 1661) построена на конфликте жизненных принципов подобного персонажа по имени Сганарель и его разумного и просвещенного брата Ариста.

Сганарель содержит молодую девушку, на которой собирается жениться. Старомодный и упрямый Сганарель считает, что женщину надо держать в строгости, ее жизнь должна быть ограничена заботами о хозяйстве. Арист придерживается противоположных взглядов, говорит о необходимости доверия к женщине, и полагает, что женщина должна выходить в свет. По

замыслу Мольера Сганарель терпит крах и попадает в глупое положение, – торжествуют жизненные принципы Ариста.

Арнольф, герой комедии «Школа жен» («L'École des femmes», 1662) полон предрассудков и косности, в чем весьма схож со Сганарелем.

Не желая подвергнуться риску супружеской неверности, Арнольф выкупил девочку из бедной семьи и, чтобы быть уверенным в невинности предполагаемой будущей жены, максимально ограничил ее общение с окружающим миром.

Однако его надеждам не суждено сбыться. Вдохновленная внезапно вспыхнувшей любовью, молодая девушка находит способ обмануть своего бдительного воспитателя и соединиться с молодым человеком, которого полюбила.

Косность Арнольфа делает его полностью беспомощным перед неистощимой изобретательностью, присущей влюбленным.

Современники комедиографа отмечали, что в комедиях Мольера развивается философская концепция, свойственная мыслителям эпохи Возрождения, которые выдвигали идею всеобщего благополучия природы.

Философия Мольера основана на понимании того, что человек, следуя законам природы, должен использовать разум – естественное должно совпадать с разумным.

Человек не должен пренебрегать законами природы, но также плохо, когда он целиком поддается своим чувственным влечениям, теряет разум.

По мнению Мольера, следует придерживаться золотой середины, здравого смысла, который позволяет избегать крайностей.

Комедии Мольера основаны на критическом высмеивании того, что выходит за границы естественного и разумного, то есть за пределы здравого смысла.

Комедии второго периода

Великие комедии Мольера «Тартюф», «Дон-Жуан» и «Мизантроп» критически раскрывают картину современного общества.

Действие комедии «Тартюф или обманщик» («Le Tartuffe, ou L'Imposteur», 1664 – 1669) происходит в доме Оргона – главы семьи, всеми уважаемого богатого буржуа, который попал под обаяние Тартюфа, бессовестного пройдохи под маской благочестивого человека.

Сила лицемерия прохвоста так велика, что Оргон стал доверять Тартюфу больше, чем собственной жене. Более того, он хочет выдать за негодяя свою дочь, отдать Тартюфу дом и имущество.

Оргон настолько теряет критическое отношение к происходящему, что он истолковывает любой бесчестный поступок Тартюфа в пользу мошенника. Слепленный им Оргон причиняет страдания всем членам своей семьи – выгоняет сына, унижает жену и дочь.

Сюжет комедии выстраивается вокруг художественного описания безгранично лицемерного характера Тартюфа.

Прототипом Тартюфа послужили адепты «Общества святых даров», созданного католическим духовенством. В первом варианте комедии Мольер изображал Тартюфа духовным лицом. Под влиянием критики клерикалов Мольер вынужден был «снять со своего героя рясу», что не помешало обличению религиозного ханжества и лицемерия.

Персонажам комедии удается сорвать маску с Тартюфа, и у Оргона наступает прозрение.

В ответ Тартюф молниеносно от религиозного лицемерия переходит к лицемерию политическому и убежденно разглагольствует о своей преданности королю.

Внезапное появление чиновника, посланного королем, восстанавливает справедливость. Смысл комедии определяется не этим условным финалом, а смелым разоблачением религиозного и политического лицемерия. В лицемерном Тартюфе Мольер обличает двуличность французского общества XVII века.

В пьесе «Дон-Жуан, или Каменный пир» («Don Juan, ou le Festin de pierre», 1665) Мольер дал оригинальную трактовку прославленного образа

обольстителя женщин – Дон-Жуана, введенного в литературу испанским писателем XVII века Тирсо де Молино.

Согласно сюжету, действие комедии происходит в Испании, однако Мольер раскрывает в персонаже Дона-Жуана образ типичного представителя французской дворянской молодежи XVII века.

Дон-Жуан остроумен, дерзок, отличается своеобразным благородством и храбростью. Убежденный атеист своим красноречием в спорах о религии ставит в тупик верующего слугу Сганареля.

Мольер развенчивает и осуждает Дон-Жуана, который решает соблазнить Эльвиру, тем самым разрушает счастье молодой крестьянской пары.

Дон-Жуан (по происхождению дворянин) относится к простолюдинам, как к людям второго сорта, нагло соблазняет крестьянку, не обращая внимания на присутствие ее жениха.

Дон-Жуану ничего не стоит посоветовать престарелому отцу отправиться на тот свет, лишь бы отец не досаждал ловеласу поучениями. Мольер показывает, как в угоду своим влечениям и стремлениям удовлетворить гордыню и плотские желания, Дон-Жуан переступает границы допустимого.

В финале пьесы торжествует справедливость – появляется статуя командора, которая свершает возмездие и жестоко карает безбожника.

Пьеса Мольера «Мизантроп» («Le Misanthrope», 1666) представляет собой самый совершенный образец комедии классицизма.

В основе сюжета комедии заложено художественное описание интеллектуального конфликта двух философов, наполненного глубоким внутренним содержанием.

Один из них, философ Альцест, испытывает ненависть к обществу, пропитанному лицемерием, смело нападает на него. Однако Альцест не учитывает реальностей окружающего мира, вследствие чего зачастую попадает в смешные положения. Например, он произносит перед лицемерами

тираду о вреде лицемерия; из-за бездарного сонета одного ничтожного светского франта раздражается искренним гневом. Свою возлюбленную, легкомысленную кокетку Селимену, допекает неуместными проповедями о добродетели.

Несоответствие принципов, которые защищает Альцест, окружающей реальности придает его образу донкихотские черты.

В Альцесте есть сходство с Дон Кихотом в более широком историческом аспекте – фальши и лицемерию современного общества Альцест пытается противопоставить незамысловатую простоту «добродетели старых времен».

Поэтому смешные положения, в которые попадает Альцест, не умаляют его достоинств. Альцест предстает чистым и нравственным человеком, который твердо верит в свою правоту, не желает иметь дела с развращенными людьми, идти на подкуп, на бесчестный сговор с судьей.

Он глубоко и искренне влюблен в Селимену и готов простить ей поступки, которые не могут простить ей Клитапдры и Акасты.

Мольер выражает собственные убеждения горькими словами Альцеста о преступности, зле и испорченности людей, о том, что ему ненавистны те, кто творит злые дела, и те, кто равнодушен к проявлениям зла.

Филинт, второй философ – персонаж комедии так же, как Альцест, видит испорченность и развращенность общества.

При этом Филинт не одобряет поведения Альцеста и выступает за соблюдение общественных приличий.

В отличие от Альцеста, Филинту удастся придерживаться общепринятой линии поведения, но, порой сам Филинт все же попадает в дурацкое положение, так как излишне педантично пытается соответствовать правилам светского общества.

Спор философов, главных персонажей, изображен на фоне выразительно обрисованного светского общества.

В комедии представлены образы светских женщин – умная, злоязычная, полная эгоизма кокетка Селимена получает естественное дополнение в персонаже лицемерной Арсиной.

Автор в этой комедии не дает определенного ответа на вопрос, кто прав – Альцест или Филинт?

Великий художник в пьесе «Мизантроп» указал на пороки современного общества, с грустным юмором изобразил перипетии, в которые попадает одинокий и прямолинейный человек, не желающий считаться с реалиями грубой действительности.

Комедии третьего периода

Для третьего периода творчества Мольера характерно разнообразие жанров, в которых выступает писатель.

Мольер сочиняет произведения для придворных представлений. Пишет фарсы, создает высокую классическую комедию «Ученые женщины», развивает особый тип комедии-балета.

Мольер создает прозаический фарс «Лекарь поневоле» («Le Medecin malgré lui», 1666).

Используя традиции народного фарса, Мольер написал комедию, которая возвела произведение народного творчества на вершину совершенства.

Ссора пьяницы и балагура крестьянина Сганареля со своей женой в лучших традициях фарса переплетается в комедии с историей влюбленных, которые ведут борьбу за свою любовь против тупого и упрямого отца.

Веселый, сметливый и остроумный Сганарель принадлежит к числу самых живых народных типов французской литературы. Победа молодых людей, отстаивших право на счастье, торжество над деспотизмом отца придают комедии-фарсу «Лекарь поневоле» жизнеутверждающий оптимистический характер.

Другой комедией этого периода, связанной с народной традицией, стала пьеса в стиле *commedia dell'arte* «Проделки Скапена» («*Les Fourberies de Scapin*», 1670).

В центре сюжета комедии молодые влюбленные и помогающие им слуги. Самый яркий персонаж, на котором держится вся интрига – слуга Скапен. Скапен оказывается гораздо умнее осмотрительных отцов семейств и их нерешительных сыновей.

Скапен не просто плут, но шутник и проказник. Он бесстрашно совершает свои подвиги в веселой атмосфере потасовок.

Мольер создает комедии, которые раскрывают взаимоотношения различных слоев общества – буржуазии и дворянства.

Комедия «Джордж Данден, или Одураченный муж» («*George Dandin, ou Le Mari confondu*», 1668) рассказывает об аристократах, господине и госпоже Сотанвиль, которые ради денег выдали свою дочь за разбогатевшего крестьянина. Чванливые дворяне щедро пользуются богатством Жоржа Дандена, тем временем унижают его, требуют почтительности и покорности. Мольер в этой пьесе показал, что уверенность в своем превосходстве над представителями непривилегированных сословий составляла характерную черту дворянства того времени.

Мольер не сочувствует Жоржу Дандену – грубому мужлану, купившему жену за деньги. В образе Дандена сфокусирован типичный для французской литературы образ мужа-собственника, мужа-рогоносца.

Жена Дандена, Анжелика, вызывает сочувствие зрителя, так как ее выдали замуж, не спросив согласия, следовательно, она вынуждена бороться за свое право на счастье.

Написанная в том же году комедия «Скупой» («*L'Avare*», 1668) стала остро социальным произведением. Мольер в этой комедии направил силу художественного слова на раскрытие характера скупца.

Гарпагон, главный персонаж комедии, классический тип скупца, как Тартюф, – типичного лицемера. Скупость является ключевым свойством

натуры Гарпагона, главной целью его жизни стало увеличение и сохранение своих сокровищ. Гарпагону чужды простые человеческие чувства.

Влюбленность Гарпагона лишь отчетливее выявляет особенности его характера. Гарпагон равнодушен к своей семье, своим детям. Сын Гарпагона, молодой человек, который хочет жить собственной жизнью, восстает против отца.

Особое место среди произведений этого периода занимает комедия «Ученые женщины» («Les Femmes savantes», 1672).

Комедия была задумана как литературно-полемическое произведение, направленное против прециозных литераторов, противников Мольера и Буало.

Произведение «Ученые женщины» имеет глубинный подтекст. В карикатурных образах салонного остроумца Триссотена и ученого педанта Вадюса, Мольер высмеивает людей, которые выдают за науку модную забаву.

Одновременно Мольер критикует псевдоученых женщин, поклонниц Триссотена и Вадюса, полностью погруженных в область пустых отвлеченных словопрений и идеалистических абстракций.

Мольер с чувством симпатии раскрывает образы разумных людей: молодого Клитандра, с иронией высказывающегося о теориях салонных философов, а также рассудительного Ариста.

Немаловажно, что с ними солидарна обладающая здравым смыслом служанка Мартина, женщина из народа.

Для увеселения двора Мольер сконструировал оригинальный жанр комедии-балета, в котором органически сочетались драматическое действие и пластические танцы. Прообразом такого жанра стала ранняя комедия «Докучные» («Les Facheux», 1661), в которой драматург показал целую галерею комических типов придворных.

Среди комедий-балетов встречаются произведения, имеющие галантно-аристократические и фантастические сюжеты – «Мелисерта» («Mélécerte»,

1666), «Комическая пастораль» («Pastorale comique», 1666), «Блистательные любовники» («Les Amants magnifiques», 1670), «Психея» («Psyché», 1671). Все эти комедии-балеты весьма изящны, в них есть отдельные живые сцены, но в основном они остаются условными и бледными произведениями.

Неизмеримо более содержательными становятся комедии-балеты, в которых Мольер сумел органично совместить декоративную балетную постановку и реалистическое комедийное содержание: «Сицилиец, или Любовь-живописец» («Le Sicilien, ou L'Amour-peintre», 1667), «Господин де Пурсоньяк» («Monsieur de Purceaugnac», 1669).

Пьесы Мольера «Мещанин во дворянстве» («Bourgeois gentilhomme», 1670) и «Мнимый больной» («Le Malade imaginaire», 1673) становятся литературными шедеврами.

В комедии «Мещанин во дворянстве» тщеславный, невежественный и наивный буржуа Журден стремится позиционировать себя дворянином, старается одеваться по последней моде и нанимает себе учителей, которые должны обучить его наукам и светским манерам. При этом, в желании Журдена учиться есть нечто трогательное. Например, Журден приходит в искренний восторг, когда узнает от учителей, что он всю жизнь говорил прозой.

Шарлатаны-учителя бесстыдно используют простодушие Журдена, откровенно дурачат и обманывают его.

В комедии автор насмехается над представителями необразованной французской буржуазии, которые с восхищением смотрят на дворянство и мечтают походить на аристократию.

Мольер в сатирическом свете показывает бессовестного дворянина графа Доранта, обиравшего простофилю Журдена, богача, в силу невежества и глупости ставшего жертвой ловких пройдох.

Буржуа Арган, главный герой комедии «Мнимый больной» – эгоист и себялюбец.

Он подвержен сомнениям, боязлив, страшится смерти и постоянно ищет сочувствия и поддержки.

Слабостями Аргана ловко пользуется его жена Белина, цель которой – завладеть состоянием мужа.

Для этого она подбивает Аргана отдать в монастырь его дочь от первого брака.

В комедии «Мнимый больной» Мольер создал яркие образы врачей-шарлатанов, которые умело раздувают свой ложный авторитет, чтобы подавлять доверчивых больных своим дутым величием.

Несмотря на условную балетную форму, «Мнимый больной» представляет собой одну из самых глубоких комедий Мольера.

Художественные принципы Мольера

Мольер-художник в своих произведениях широко опирается на лучшие образцы народного творчества позднего средневековья – фарсы и фаблю. Кроме того, комедиограф нередко использует наследие литературы Возрождения.

Художественные произведения, созданные Мольером, сделали его величайшим представителем классицизма. Соблюдая каноны классицизма, Мольер сумел сконцентрировать действие, строго развить его, сосредоточить внимание зрителя на содержательном диалоге, раскрывающем характеры действующих лиц.

Творчество Мольера неизмеримо шире наследия других художников классицизма, комедии Мольера гораздо глубже показывают жизнь.

Художественные принципы Мольера являются самыми прогрессивными в литературе XVII века.

Два главных типа комедий Мольера – это так называемые «комедии характеров» и «комедии нравов».

«Комедии характеров», в которых раскрываются типичные характеры людей, – лицемер, скупой, мизантроп, построены на принципах классицизма.

Характер Тартюфа создан на основе использования метода обобщения: Мольер, не отвлекаясь на второстепенные черты, с самого начала изображает своего персонажа только как законченного лицемера.

Лицемерие Тартюфа подчеркнуто гиперболизированно – он представляет собой воплощение лицемерия в «чистом виде».

С помощью подобного метода создан и характер Гарпагона. Имена этих персонажей стали нарицательными, обозначающими скупость, ханжество и другие пороки.

Другой тип комедий Мольера составляют «комедии нравов»: «Мещанин во дворянстве», «Мнимый больной». В данных пьесах большое внимание уделяется характеристике современного общества. Персонажи в комедиях нравов более индивидуальны. Несмотря на то, что Журден, Жорж Данден, Арган – собирательные типы, в этих персонажах автор раскрывает глубоко индивидуальные черты.

В свойственной художникам XVII века манере Мольер выстраивает свои комедии очень отчетливо и ясно.

Действующие лица его комедий условно относятся к нескольким группам. Как правило, в центре сюжета комедии показан персонаж с определенной причудой, которую он воспринимает всерьез.

Например, Арган искренне считает, что он тяжело болен, страдает от этого и лечится всеми прописанными ему средствами.

Он не видит в своем положении ничего смешного, в отличие от зрителя, который, наблюдая положение героя со стороны, видит его заблуждения и поэтому чувствует свое превосходство.

Персонажей такого типа, как правило, дурачат жулики и пройдохи, среди которых чаще всего встречаются псевдоученые педанты и откровенные шарлатаны.

Зачастую главного героя обманывают и надувают молодые влюбленные (например, Арнольфа в «Школе жен», Жоржа Дандена, Гарпагона).

Персонажи влюбленных встречаются почти во всех пьесах Мольера, но им отводятся сравнительно второстепенные роли; их образы раскрыты гораздо бледнее, нежели образы других персонажей.

Мольер сходится с Монтенем в его высказывании о том, что правы мужики и мудрецы, то есть, с одной стороны, необразованные люди, и, сохранившие здравую точку зрения, обладающие знанием мыслители – с другой.

Простые люди обладают наивным и непосредственным здравым смыслом, обретающим философскую мудрость.

Таким образом, критические высказывания мудреца имеют много общего с остроумными замечаниями служанки.

Не случайно в комедиях Мольера большое внимание уделяется персонажам простых, необразованных людей – Горжибюсу («Смешные жеманницы»), Кризалю («Ученые женщины»), мадам Журден.

Особая роль принадлежит служанкам, воплощающим остроумие, шутливость, насмешливость, то есть узнаваемые черты, свойственные истинным француженкам.

Замечательную особенность комедии Мольера составляет богатый мыслями, остроумный диалог.

Не случайно блеск диалога, «огнестрельную перепалку речей», П. Вяземский считал самой привлекательной чертой французской классической комедии.

Мольер фактически стал основателем великого явления – французского комического театра. В наши дни лучший национальный театр «Французская комедия» носит название «Дома Мольера».

В России Мольер всегда был известен и любим. Творчество выдающегося комедиографа высоко ценили классики русской литературы: А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Островский, Л. Толстой.

Пьесы Мольера входят в репертуар ведущих российских и зарубежных театров.

Вопросы для самоконтроля

- 1 Какое настоящее имя Мольера?
- 2 Когда и в какой сословной семье родился Мольер?
- 3 Кем был отец Мольера, и как он был связан с королевским двором?
- 4 Какое образование получил будущий мастер классицизма?
- 5 Как назывался первый театр Мольера?
- 6 Как назывались его первые большие пьесы в стихах?
- 7 Какая комедия была написана в 1658 году и представлена королю в Париже?
- 8 Какое значение имеет комедия «Влюбленный доктор» в судьбе театра Мольера?
- 9 Как принимала пьесы Мольера аристократическая публика?
- 10 Кем был Мольер в своем театре?
- 11 В каком году и при каких обстоятельствах умер великий комедиограф?
- 12 Почему возникли сложности с погребением великого актера и литератора?
- 13 Какие узнаваемые персонажи используются в пьесах *commedia dell'arte*?
- 14 В каком произведении Мольер впервые использует оригинальный авторский сюжет?
- 15 Какой сюжет лежит в основе комедии «Смешные жеманницы»?
- 16 Почему комедию «Смешные жеманницы» можно назвать исторически достоверной?
- 17 Какие особенности поведения французской аристократии высмеивает Мольер в «Смешных жеманницах»?
- 18 Кто является персонажами комедии «Смешные жеманницы»?
- 19 Главным персонажем какой комедии стал Станарель?

20 Какие черты характера Сганареля, присущие невежественным, патриархальным буржуавысмеивает Мольер?

21 Что ждет главного персонажа в финале комедии?

22 В чем сходство Арнольфа и Сганареля?

23 Почему Арнольф терпит крах, несмотря на все ухищрения?

24 Какие три великие комедии были созданы Мольером во втором периоде творчества?

25 В каком году была представлена зрителю комедия «Тартюф»?

26 Кем является Тартюф, и в чем проявляется сущность его характера?

27 Какие поступки совершает Оргон под влиянием Тартюфа?

28 Смог ли Оргон справиться со своей зависимостью от Тартюфа?

29 Какую основную мысль автор проводит в комедии «Тартюф»?

30 Какой типаж представил на суд зрителя Мольер в образе Тартюфа?

31 Какой сюжет лежит в основе сюжета произведения «Дон-Жуан, или Каменный пир»?

32 Представители какого сословия подразумеваются автором при описании Дон-Жуана?

33 Какие черты характера Дон-Жуана симпатичны Мольеру, а какие вызывают неприятие?

34 В каком году выходит на сцену пьеса Мольера «Мизантроп»?

35 В чем сходство и различие жизненных позиций Альцеста и Филинта?

36 Почему пьеса получила название «Мизантроп»?

37 Какая комедия-фарс третьего периода творчества Мольера была написана в 1666 году?

38 Какие новые формы литературы и искусства использовал Мольер в третьем периоде творчества?

39 В чем заключается социальное содержание комедии «Джордж Данден, или Одураченный муж»?

40 Классический тип какого характера представляет Гарпагон?

41 Какой социально-исторический подтекст заключен в сюжете комедии «Ученые женщины»?

42 Каких представителей французского общества высмеивает Мольер в комедии «Мещанин во дворянстве»?

43 Какие человеческие предрассудки, описанные Мольером в комедии «Мнимый больной», не потеряли актуальности в наше время?

44 Какие произведения Мольера можно отнести к разрядам «комедия нравов» и «комедия характеров»?

45 Какой национальный театр Франции получил название Дом Мольера?

Творческие задания

1 Выучите наизусть и разыграйте любую сцену из понравившейся вам комедии Мольера.

2 Подготовьте доклад о влиянии творчества Мольера на творчество А. С. Пушкина.

3 Проанализируйте особенности женской речи в комедии «Смешные жеманницы» (см. раздел 7).

4 Посмотрите французский художественный фильм «Мольер» 2007 года и напишите критический отзыв (не менее 25 предложений).

5 Опишите в десяти предложениях портрет Мольера (см. раздел 9).

6 Прочитайте и переведите текст LA FONDATION DE LA COMEDIE FRANÇAISE (см. раздел 8). Выпишите и выучите наизусть прецизионную лексику.

5 Лафонтен

Знаменитый поэт и баснописец Жан Лафонтен (Jean de La Fontaine) был другом и единомышленником Буало, Расина, Мольера.

Жизнь Лафонтена

Лафонтен родился в провинции Шампань в 1621 году в чиновничьей буржуазной семье. Лафонтен унаследовал должность своего отца, начал карьеру чиновника, но казенная служба поэта не интересовала. Лафонтен покинул службу и переехал в Париж.

В столице поэт, пользуясь поддержкой нескольких просвещенных аристократов, оценивших его талант, прожил жизнь светского человека, литератора.

Лафонтен скончался в 1695 году.

Творчество Лафонтена

В своем творчестве Лафонтен опирался на литературные традиции времен эпохи Возрождения, которые получили своеобразное развитие в литературе XVII века.

Первым известным произведением писателя становятся «Сказки и новеллы в стихах» («Les Contes et nouvelles en vers»).

«Джокондо», самое раннее произведение из этого цикла, было написано Лафонтеном в 1664 году.

Сюжеты своих сказок Лафонтен заимствовал из произведений писателей времен античности и эпохи Возрождения: Ариосто, Маккиавели, Боккаччо, Рабле, Маргариты Наваррской, Бонавентура Деперье.

Поэт писал свои сказки или вольным, или классическим десятисложным стихом.

Большинство сказок Лафонтена эротического и фривольного содержания; в роли персонажей любовных похождения показаны короли и аристократы, буржуа и ремесленники, деревенские девушки, знатные дамы.

Самый распространенный эротический женский персонаж Лафонтена – монахиня.

С прелестным простодушием Лафонтен художественным словом рисует пикантные эпизоды, игривые ситуации, забавные положения. Изображая и воспевая чувственные наслаждения и радости любви, поэт смеется над лживыми проявлениями религиозного аскетизма и ханжеской морали.

Проникнутые вольнодумством «Сказки и новеллы в стихах» определили особое место этих произведений во французской литературе XVII века.

В 1669 году Лафонтен закончил роман в прозе со стихотворными вставками под названием «Любовь Психеи и Амура» («Les Amours de Psyché et de Cupidon»).

В основу романа автор положил литературный сюжет новеллы римского писателя Апулея «Золотой осел».

Раскрывая древнюю историю любви Психеи и Амура, Лафонтен использует мифологический сюжет с целью показать психологию современного общества.

Басни Лафонтена

Первые шесть книг басен (Fables) Лафонтена были изданы в 1668 году. Следующие пять книг выходят в 1678 – 1679 годах. В 1694 году вышла последняя, двенадцатая книга.

Басни Лафонтена, близкие по стилю к произведениям классицизма, стали высшим литературным достижением поэта.

Сюжеты своих басен Лафонтен заимствовал у различных авторов, например, греческого баснописца Эзопа, римского – Федре, индусского – Бидпая и ряда других.

В известные сюжеты Лафонтен вкладывал новое содержание, стремился раскрыть особенности французского национального склада ума, выразить собственные мысли и взгляды.

В баснях Лафонтена прослеживается определенная мораль, которая опирается на практический здравый смысл. Лучшие басни Лафонтена представляют собой своеобразные маленькие комедии, в которых через литературное описание животных раскрываются распространенные пороки людей.

Наиболее удачными признаны сатирические басни Лафонтена. Не случайно Белинский говорил, что «Сатира – поэзия басни». По мнению критика, именно в сатире басня обретает жизненность и конкретность.

Басни «Лев и его двор», «Похороны львицы», «Больной лев и лисица» и другие в аллегорической форме показывают французского монарха и представителей королевского двора.

Зачастую Лафонтен противопоставляет мудрость льва, царя зверей, и глупость его ближайшего окружения. Критическое отображение придворной знати перерастает в баснях Лафонтена в более широкую критику социального неравенства и несправедливости.

В басне «Звери, больные чумой» хищники оправдываются, и в доказательство своей непричастности объявляют хищником ни в чем не повинного осла.

Похожий смысл Лафонтен закладывает в басню «Волк и ягненок»: «суждение сильного всегда считается хорошим».

Лафонтен сатирическим пером обличал пороки различных сословий абсолютистского общества.

В басне «Мул, чванящийся своим происхождением» высмеивается чванство дворян.

Ханжество и эгоизм монахов, равнодушных к народным бедствиям, черствость и корыстолюбие попов баснописец обличает в произведениях «Священник и покойник», «Крыса, удалившаяся от света».

Сатира Лафонтена изобличает судейских чинуш, наживающихся на тяжбах («Шершни и пчелы», «Устрица и двое прохожих» и т. д.).

В своих баснях судейскому крючкотворству Лафонтен противопоставляет житейский здравый смысл.

Лафонтен высмеивает ученых-педантов, оторванных от жизни и погруженных в схоластику («Врачи», «Астролог, который упал в колодець»).

Свое презрение к стяжательству, духу алчности и накопления, присущему буржуазии, литератор высказывает в баснях «Зарытое богатство», «Два человека и клад» и т.д.

В басне «Лягушка и вол» изображен тип буржуа, который стремится показать себя дворянином. Подобные типы грубых и недалеких буржуа, встречаются и в некоторых других произведениях, например, в басне «Любитель сада и его сеньор».

Лафонтен питает уважение и симпатию к представителям простого народа, так как видит в труде простых людей основу жизни общества. В басне «Купец, дворянин, пастух и королевский сын» Лафонтен возвысил пастуха, который, в противовес никчемным господам, – дворянину, принцу и купцу, обладал всеми необходимыми для жизни навыками и умениями.

В басне «Король и пастух» король назначает судьей простолюдина – обыкновенного пастуха, который разумно и с достоинством исполняет судейскую должность.

Лафонтен развивает в своих баснях материалистическую эпикурейскую философию, при этом он считает, что природу надо дополнить разумом, чувственное – разумным.

Как видим, философские взгляды Лафонтена были весьма близки к позиции Мольера, его великого современника и друга.

Замечательный юмор Лафонтена и сам тон его басен являются отражением французского национального характера. Лафонтен-баснописец является типичным представителем классицизма, с которым его творчество сближает, прежде всего, ясная и отчетливая форма произведений.

Свободный и гибкий стих Лафонтена часто отливается в точную пословицу или афоризм, ярко выражает остроумную мысль, фиксирует

меткое жизненное наблюдение – нравы, характеры и поведение современников.

Язык Лафонтена насыщен живыми народными оборотами. Литературное наследие Лафонтена широко вошло в национальную языковую картину мира. Сюжеты, образы, выражения великого мастера прочно вошли в живую повседневную речь и письменный обиход французов.

Вопросы для самоконтроля

- 1 Где и в каком году родился Лафонтен?
- 2 К какому сословию принадлежала семья Лафонтена?
- 3 Какую должность занимал Лафонтен до переезда в Париж?
- 4 В каком году было написано самое раннее произведение литературного цикла «Сказки и новеллы в стихах»?
- 5 Сюжеты каких исторических периодов использованы в «Сказках и новеллах в стихах»?
- 6 Какова основная тональность содержания «Сказок и новелл в стихах»?
- 7 Над чем смеется Лафонтен, воспевая в «Сказках и новеллах в стихах» простые житейские радости плотской любви и чувственных наслаждений?
- 8 В основу какого романа Лафонтена положен сюжет новеллы римского писателя Апулея «Золотой осел»?
- 9 Сколько было книг в сборнике басен Лафонтена?
- 10 Сюжеты каких известных авторов заимствовал Лафонтен для своих басен?
- 11 Какая мораль лежит в основе его басен?
- 12 В каких баснях Лафонтена в аллегорической форме представлен король и его окружение?
- 13 Какую мысль высказывает автор в басне «Волк и ягненок»?
- 14 Какие басни высмеивают порочных представителей духовенства?

15 В каких баснях Лафонтен выставляет в неприглядном свете продажных судебных чиновников?

16 В каких баснях Лафонтен выражает презрение к алчности и стяжательству?

17 Какая басня высмеивает недалеких буржуа, которые стремятся подражать аристократам?

18 Когда скончался великий французский баснописец?

Творческие задания

1 Разработайте тематическую презентацию по басням Лафонтена.

2 Выучите наизусть и разыграйте понравившуюся вам басню Лафонтена на русском или на французском языке.

3 Проведите сравнительный анализ басен Лафонтена и И. Д. Крылова.

4 Проанализируйте актуальность моралей басен Лафонтена.

5 Опишите одну из иллюстраций к басням Лафонтена (см. раздел 9).

6 Опишите в десяти предложениях портрет Лафонтена (см. раздел 9).

6 Буало

Никола Буало Депрео (Nicolas Boileau Despreaux, 1636–1711) по праву считается выдающимся критиком и самым авторитетным теоретиком классицизма.

Буало родился в семье чиновника-буржуа. Однако он не пошел по стопам отца и обрел свое призвание в литературе. Буало рано начал писать стихи, дружил с величайшими литераторами-современниками, среди которых были Мольер, Расин и Лафонтен.

Буало покровительствовал Людовик XIV, что давало поэту возможность приблизиться ко двору. Признанный критик классицизма, как и

другие представители этого литературного направления, видел в абсолютной монархии оплот национального единства и развития Франции.

Перу Буало принадлежат сатирические произведения, в которых он раскрывал пороки современного общества и поэмы, воспевающие красоту природы и мирный, уединенный труд.

В поэме-иронии «Налой» («Le Lutrin», 1674 – 1688) Буало рассказывает о забавной потасовке, которая происходит между церковными служащими – псаломщиком и казначеем. Произведение «Налой» стало одним из острых антиклерикальных поэм французской литературы.

Самым значимым художественным произведением, созданным Буало, становится поэма «Поэтическое искусство» («L'Art poétique»), написанная в 1674 году.

Литературным прообразом данного произведения послужило «Послание к Пизонам» римского поэта Горация, содержащее свод эстетических правил и получившее название «Поэтическое искусство».

Свою поэму Буало создает в виде четырех песен. Первая песня повествует про общие принципы поэзии, говорит об основах стихосложения, композиции, стиля, излагает краткую историю предшествующей французской литературы.

Во второй песне Буало характеризует основные жанры поэзии – идиллию, элегию, оду, сонет, эпиграмму, сатиру, рондо, балладу, мадригал.

Третья песня рассказывает о жанре трагедии, комедии и эпической поэме.

В четвертой песне Буало дает поэтам моральные поучения.

В своем литературном труде «Поэтическое искусство» Буало творчески обобщает высказывания нескольких поколений теоретиков классицизма, выстраивает их в стройную и законченную систему, основные принципы которой изложены критиком в живой, афористичной форме.

Эстетическая концепция классицизма Буало весьма сложна и противоречива.

«Поэтическое искусство» представлено в виде свода строгих, безоговорочных правил, следовать которым предлагается всем поэтам.

Буало пытается различные литературные жанры подчинить определенной литературной иерархии – эпическую поэму он ставит выше всех других жанров, далее следует трагедия и прочие жанры.

Буало был рационалистом, и, по его убеждению, основой поэзии являются разум, мысль. По мнению Буало, только разум обладает способностью открывать истину, тогда как истина составляет основу красоты.

«Прекрасна только истина, и заключена истина в природе», – говорит Буало. Природа, по мнению критика, является воплощением гармонии и закономерности, а не беспорядочности и хаоса.

Идеалистическое понимание эстетики Буало заключалось в утверждении, что искусство не должно служить описанием вечно изменчивой реальной жизни, но должно существовать в сфере красоты и гармонии, служить воплощением вечных принципов прекрасного.

Буало утверждает, что знатоком искусства и человеком безукоризненного вкуса может быть только просвещенный аристократ, поэтому писателю необходимо изучать жизнь королевского двора. При этом, Буало призывает художника не замыкаться в рамках светской жизни. «Нужно познать город», – говорит он. Автор призывает изучать жизнь буржуазии, то есть большую часть французского общества, которая не входила в привилегированное сословие.

Такой подход серьезно расширял кругозор литературного искусства, позволял выводить художественное произведение за рамки сословной аристократической исключительности.

Буало выступал против творчества жеманных и изысканных прециозных писателей, боролся за литературу ясной мысли и строгой формы. Но не только прециозное искусство вызывало неприятие признанного теоретика классицизма. Буало решительно отвергал «бурлеск»,

культивировавший грубый комизм, что подтверждается его словами: «Чуждайтесь низкого, оно всегда уродство».

Труд «Поэтическое искусство» оказал большое влияние на современников Буало и во многом определил дальнейшее направление развития французской литературы.

«Поэтическое искусство» практически до начала XIX века оставалось наиболее авторитетным теоретическим документом европейской литературы.

Вопросы для самоконтроля

- 1 Какое имя получил Буало при рождении?
- 2 Каково сословное происхождение Буало?
- 3 В каком году была закончена ироническая поэма «Налой»?
- 4 Почему поэму «Налой» называют антиклерикальной?
- 5 Какое произведение стало самым значимым в творчестве Буало?
- 6 Из каких частей составлено произведение «Поэтическое искусство»?
- 7 О чем повествуют первая и вторая песни «Поэтического искусства»?
- 8 Что автор вкладывает в содержание третьей и четвертой песен «Поэтического искусства»?
- 9 Какова литературная иерархия Буало, представленная в «Поэтическом искусстве»?
- 10 Каково идеалистическое понимание эстетики Буало?
- 11 Представитель какого сословия, по убеждению Буало, может стать знатоком искусства?
- 12 Какое мнение высказывал Буало в отношении представителей прециозного искусства?
- 13 Какое значение имело творческое наследие Буало для французского классицизма?

Творческие задания

- 1 Опишите в десяти предложениях портрет Никола Буало (см. раздел 9).
- 2 Прочитайте отрывок из поэмы Буало «Поэтическое искусство» и сформулируйте основную идею отрывка (см. раздел 7).
- 3 Приведите примеры стилистических средств, используемых в отрывке «Поэтического искусства».

7 Тексты для чтения и анализа

ПЬЕР КОРНЕЛЬ

Трагедия «Сид»

Действие происходит в Севилье

Действующие лица:

Дон Фернандо, первый король кастильский

Донья Уррака, инфанта кастильская

Дон Дьего, отец дон Родриго

Дон Гомес, граф Гормас, отец Химены

Дон Родриго, возлюбленный Химены

Дон Санчо, влюбленный в Химену

Дон Ариас, Дон Алонсо, Кастильские дворяне

Химена, дочь дон Гомеса

Леонор, воспитательница инфанты

Эльвира, воспитательница Химены

Паж

Инфанты

Дон Родриго (действие шестое, монолог)

До глуби сердца поражен
Смертельною стрелой, неожиданной и лукавой,
На горестную месть поставлен в битве правой,
Неправой участью тесним со всех сторон,
Я медлю, недвижим, и смутен дух, невластный
Снести удар ужасный.
Я к счастью был так близок наконец, –
О, злых судеб измены! –
И в этот миг мой оскорблен отец,
И оскорбившим был отец Химены.

Я предан внутренней войне;
Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:
Вступиться: за отца, отречься от любимой!
Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.
Но что б я ни избрал – сменить любовь на горе
Иль прозябать в позоре, –
И там и здесь терзаньям нет конца.
О, злых судеб измены!
Забывать ли мне о казни наглеца?
Казнить ли мне отца моей Химены?

Отец, невеста, честь, любовь,
Возвышенная власть, любезная держава!
Умрут все радости или погибнет слава.
Здесь – я не вправе жить, там – я несчастен вновь.
Надежда грозная души благородной,
Но также и влюбленной,
Меч, мне к блаженству преградивший путь;

Суровый враг измены,
Ты призван ли мне честь мою вернуть?
Ты призван ли меня лишить Химены?
Пусть лучше я не буду жив.
Не меньше, чем отцу, обязан я любимой:
Отмстив, я гнев ее стяжаю негасимый;
Ее презрение стяжаю, не отмстив.
Надежду милую отвергнуть ради мести?
Навек лишиться чести?
Напрасно мне спасенья вожделеть:
Везде судьбы измены.
Смелей, душа! Раз надо умереть,
То примем смерть, не оскорбив Химены.

Но умереть с таким стыдом!
Чтобы открылась мне бесславная могила
И чтоб Испания за гробом осудила
Не защитившего свой оскорбленный дом!
Покорствовать любви, которую, я знаю,
Я все равно теряю!
Ужели же я мог бы предпочесть
Постыдный путь измены?
Смелей, рука! Спасем хотя бы честь,
Раз все равно нам не вернуть Химены.

Я был в рассудке помрачен:
Отцу обязан я первее, чем любимой;
Умру ли я в бою, умру ль тоской томимый,
Я с кровью чистою умру, как был рожден.
Мое и без того чрезмерно небреженье.

Бежим исполнить мщенье;
И, колебаньям положив конец,
Не совершим измены:
Не все ль равно, раз оскорблен отец,
Что оскорбившим был отец Химены!

Monologue de Don Rodrigue dans le Cid de Corneille (Acte I, scène 6)
Don Rodrigue

Percé jusques au fond du cœur
D'une atteinte imprévue aussi bien que mortelle,
Misérable vengeur d'une juste querelle,
Et malheureux objet d'une injuste rigueur,
Je demeure immobile, et mon âme abattue
Cède au coup qui me tue.
Si près de voir mon feu récompensé,
Ô Dieu, l'étrange peine !
En cet affront mon père est l'offensé,
Et l'offenseur le père de Chimène !
Que je sens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse :
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse :
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infâme,
Des deux côtés mon mal est infini.
Ô Dieu, l'étrange peine !
Faut-il laisser un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?

Père, maîtresse, honneur, amour,
Noble et dure contrainte, aimable tyrannie,

Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie.
L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour.
Cher et cruel espoir d'une âme généreuse,
Mais ensemble amoureuse,
Digne ennemi de mon plus grand bonheur,
Fer qui causes ma peine,
M'es-tu donné pour venger mon honneur ?
M'es-tu donné pour perdre ma Chimène ?

Il vaut mieux courir au trépas.
Je dois à ma maîtresse aussi bien qu'à mon père :
J'attire en me vengeant sa haine et sa colère ;
J'attire ses mépris en ne me vengeant pas.
À mon plus doux espoir l'un me rend infidèle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir ;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon âme ; et puisqu'il faut mourir,
Mourons du moins sans offenser Chimène.

Mourir sans tirer ma raison !
Rechercher un trépas si mortel à ma gloire !
Endurer que l'Espagne impute à ma mémoire
D'avoir mal soutenu l'honneur de ma maison !
Respecter un amour dont mon âme égarée
Voit la perte assurée !
N'écoutons plus ce penser suborneur,
Qui ne sert qu'à ma peine.
Allons, mon bras, sauvons du moins l'honneur,
Puisqu'après tout il faut perdre Chimène.

Oui, mon esprit s'était déçu.
Je dois tout à mon père avant qu'à ma maîtresse :
Que je meure au combat, ou meure de tristesse,
Je rendrai mon sang pur comme je l'ai reçu.
Je m'accuse déjà de trop de négligence :
Courons à la vengeance ;
Et tout honteux d'avoir tant balancé,
Ne soyons plus en peine,
Puisqu'aujourd'hui mon père est l'offensé,
Si l'offenseur est père de Chimène.

ЖАН РАСИН

Трагедия «Федра»

Действие происходит в пелопоннесском городе Трезене

Действующие лица:

Тесей, сын Эгея, царь афинский

Федра, его жена, дочь Миноса и Пасифаи

Ипполит, сын Тесея и Антиопы, царицы амазонок

Арикия, царевна из афинского царского рода

Терамен, наставник Ипполита

Энона, кормилица и наперсница Федры

Исмена, наперсница Арикии

Панона, прислужница Федры

Стража

Действие третье, явление третье

Федра

О, небеса!.. Сейчас придет сюда

Мой муж, с ним – сын его. И моего стыда,

Паденья моего ужасного свидетель

Увидит, как жена, живая добродетель,
На мужа изольет тот нежных чувств поток,
Которым пасынок надменно пренебрег!
Ты думаешь, что из сыновнего почтения
Не скажет он отцу об этом преступленье?
Что даст он мачехе бесчестить царский трон?
Что скрыть, как я ему мерзка, сумеет он?
Да если бы и так! Ведь мне самой известно
Мое предательство. Нет, я не так бесчестна,
Как те искусницы, что, ловко скрыв свой грех,
Глядят с невинностью бестрепетной на всех.
Позор моей любви, позор моей измены
Меня преследует. Мне мнится, эти стены
Должны заговорить, когда войдет Тесей,
И остеречь его: "Не верь жене своей!"
Смерть! Вот прибежище от всех моих несчастий.
И страшно ль умереть, когда душа во власти
Таких ужасных мук? Нет, смерть мне не страшна...
Не запятнала б лишь мне имени она...
О, сыновья мои! Ужель я ваше детство
Сгублю, свой черный стыд оставив вам в наследство?
Кровь Зевса в них течет. Ужели суждено,
Чтоб материнский грех, как грязное пятно,
Отметил их навек? Ужель они однажды
Услышат, от какой неутолимой жажды
Погибла я? И грех, что совершила мать,
Детей заставит взор стыдливо потуплять?..

SCENE III – PHEDRE, OENONE

PHEDRE

N'allons point plus avant. Demeurons, chère OEnone.
Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne.
Mes yeux sont éblouis du jour que je revois,
Et mes genoux tremblants se dérober sous moi.
Hélas!

OENONE

Dieux tout-puissants! que nos pleurs vous apaisent.

PHEDRE

Que ces vains ornements, que ces voiles me pèsent!
Quelle importune main, en formant tous ces noeuds,
A pris soin sur mon front d'assembler mes cheveux?
Tout m'afflige et me nuit, et conspire à me nuire.

OENONE

Comme on voit tous ses vœux l'un l'autre se détruire!
Vous-même, condamnant vos injustes desseins,
Tantôt à vous parer vous excitiez nos mains;
Vous-même, rappelant votre force première,
Vous vouliez vous montrer et revoir la lumière.
Vous la voyez, madame, et prête à vous cacher,
Vous haïssez le jour que vous veniez chercher?

PHEDRE

Noble et brillant auteur d'une triste famille,
Toi, dont ma mère osait se vanter d'être fille,
Qui peut-être rougis du trouble où tu me vois,
Soleil, je te viens voir pour la dernière fois.

OENONE

Quoi! vous ne perdrez point cette cruelle envie?
Vous verrai-je toujours, renonçant à la vie,
Faire de votre mort les funestes apprêts?

PHEDRE

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,

Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?

OENONE

Quoi, Madame?

PHEDRE

Insensée, où suis-je? et qu'ai-je dit?

Où laissé-je égarer mes vœux et mon esprit?

Je l'ai perdu: les Dieux m'en ont ravi l'usage.

OEnone, la rougeur me couvre le visage:

Je te laisse trop voir mes honteuses douleurs,

Et mes yeux, malgré moi, se remplissent de pleurs.

Monologue de Phèdre

Ah, cruel! tu m'as trop entendue!

Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.

Et bien! connais donc Phèdre et toute sa fureur:

J'aime! ne pense pas qu'au moment que je t'aime,

Innocente à mes yeux, je m'approuve moi-même,

Ni que du fol amour qui trouble ma raison

Ma lâche complaisance ait nourri poison;

Objet infortuné des vengeances célestes

Je m'adore encore plus que tu ne me détestes.

Les Dieux m'en sont témoins, ces Dieux qui dans mon flanc

Ont allumé le feu fatal à tous mon sang;

Ces Dieux qui se sont fait une gloire cruelle

De séduire le cœur d'une faible mortelle.

Jean Racine

ЖАН БАТИСТ МОЛЬЕР

Комедия «Мнимый больной»

Действие происходит в Париже

Действующие лица:

Арган, мнимый больной

Белина, вторая жена Аргана

Анжелика, дочь Аргана, влюбленная в Клеанта

Луизон, маленькая дочка Аргана, сестра Анжелики

Беральд, брат Аргана

Клеант, молодой человек, влюбленный в Анжелику

Г-н Диафуарус, врач

Тома Диафуарус, его сын, влюбленный в Анжелику

Г-н Пургон, врач, лечащий Аргана

Г-н Флеран, аптекарь

Г-н де Бонфуа, нотариус

Туанетта, служанка

Действие первое, явление шестое

Белина, Арган

Арган. Ах, жена моя, подойдите ко мне!

Белина. Что с вами, мой бедный муж?

Арган. Подите сюда, помогите мне.

Белина. Что с вами, голубчик?

Арган. Ангелочек мой!

Белина. Мой дружок!

Арган. Меня сейчас так рассердили!

Белина. Ах, бедный муженек! Как же это случилось, мой друг?

Арган. Ваша негодная Туанетта стала так дерзка!

Белина. Не волнуйтесь!

Арган. Она взбесила меня, ангелочек.

Белина. Успокойтесь, ненаглядный мой.

Арган. Она битый час говорила мне наперекор.

Белина. Успокойтесь, успокойтесь!

Арган. Она имела наглость мне сказать, что я совсем здоров!

Белина. Какая дерзость!

Арган. Ведь вы-то знаете, душенька моя, как обстоит дело.

Белина. Да, мой бесценный, она ошибается.

Арган. Радость моя, эта мерзавка сведет меня в могилу!

Белина. Ну-ну! Ну-ну!

Арган. Это из-за нее у меня разливается желчь.

Белина. А вы не сердитесь так.

Арган. Я давно прошу вас ее прогнать!

Белина. Однако, мой миленький, все слуги и служанки имеют свои недостатки. Часто приходится терпеть их дурные свойства ради хороших. Туанетта ловка, услужлива, проворна, а главное – она нам предана, а вы знаете, как надо теперь быть осторожным с людьми, которых нанимаешь. Эй, Туанетта!

ЖАН БАТИСТ МОЛЬЕР

Комедия «Смешные жеманницы»

Действие происходит в Париже

Действующие лица:

Горжибюс, почтенный горожанин

Мадлон, его дочь, жеманница

Като, его племянница, жеманница

Лагранж, отвергнутый поклонник

Дюкруази, отвергнутый поклонник

Маротта, служанка жеманниц

Альманзор, слуга жеманниц

Маскариль, слуга Лагранжа

Жодле, слуга Дюкруази

Два носильщика с портшезом

Мадлон. Помилуйте, отец! Как могли мы любезно отнестись к неучтивцам, которые с нами так невежливо обошлись?

Като. Ах, дядюшка! Неужели хоть сколько-нибудь рассудительная девушка может примириться с их дурными манерами?

Горжибюс. А чем же они вам не угодили?

Мадлон. Хороша тонкость обращения! Начинать прямо с законного брака!

Горжибюс. С чего же прикажешь начать? С незаконного сожителства? Разве их поведение не лестно как для вас обеих, так и для меня? Что же может быть приятнее? Уж если они предлагают священные узы, стало быть, у них намерения честные.

Мадлон. Фи, отец! Что вы говорите? Это такое мещанство! Мне стыдно за вас, – вам необходимо хоть немного поучиться хорошему тону.

Горжибюс. Не желаю я подлаживаться под ваш тон. Сказано тебе: брак есть установление священное, и кто сразу же предлагает руку и сердце, тот, стало быть, человек порядочный. *Мадлон.* О боже! Если бы все думали, как вы, романы кончались бы на первой же странице. Вот было бы восхитительно, если бы Кир сразу женился на Мандане, а Аронс без дальних размышлений обвенчался с Клелией!

Горжибюс. Это еще что за вздор?

Мадлон. Полноте, отец, вот и кузина скажет вам то же, что и я: в брак надобно вступать лишь после многих приключений. Если поклонник желает понравиться, он должен уметь изъяснять возвышенные чувства, быть нежным, кротким, страстным – одним словом, добиваясь руки своей возлюбленной, он должен соблюдать известный этикет. Хороший тон предписывает поклоннику встретиться с возлюбленной где-нибудь в церкви, на прогулке или на каком-нибудь народном празднестве, если только волею судеб друг или родственник не введет его к ней в дом, откуда ему надлежит выйти задумчивым и томным. Некоторое время он таит свою страсть от возлюбленной, однако ж продолжает ее посещать и при всяком удобном случае наводит разговор на любовные темы, предоставляя обществу

возможность упражняться в остроумии. Но вот наступает час объяснения в любви; обычно это происходит в укромной аллее сада, вдали от общества. Признание вызывает у нас вспышку негодования, о чем говорит румянец на наших ланитах, и на короткое время наш гнев отлучает от нас возлюбленного. Затем он все же изыскивает средства умиловить нас, прихотить нас понемногу к страстным излияниям и, наконец, вырвать столь тягостное для нас признание. Вот тут–то и начинаются приключения: козни соперников, препятствующих нашей прочной сердечной привязанности, тиранство родителей, ложные тревоги ревности, упреки, взрывы отчаяния и, в конце концов, похищение со всеми последствиями. Таковы законы хорошего тона, таковы правила ухаживания, следовать которым обязан светский любезник. Но пристало ли чуть не с первой встречи вступать в брачный союз, сочетать любовь с заключением брачного договора, роман начинать с конца? Повторяю вам, отец: это самое отвратительное торгашество. Мне делается дурно при одной мысли об этом.

Горжибюс. Что за дьявольский жаргон? Вот уж поистине высокий стиль!

Като. И точно, дядюшка: сестрица здраво о вещах судит. Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ровно ничего не смыслят? Я готова об заклад побиться, что эти неучтивцы никогда не видали карты Страны Нежности, что селения Любовные Послания, Любезные Услуги, Галантные Изъяснения и Стихотворные Красоты – это для них неведомые края. Ужели вы не замечаете, что самое обличье этих господ говорит об их необразованности и что вид у них крайне непривлекательный? Явиться на любовное свидание в чулках и панталонах одного цвета, без парика, в шляпе без перьев, в кафтане без лент! Ну и прелестники! Хорошо щегольство! Хорошо красноречие! Это невыносимо, это нестерпимо! Еще я заметила, что брыжи у них от плохой мастерицы, а панталоны на целую четверть уже, чем принято.

Горжибюс. Неужто у них и впрямь рассудок помутился? Стрекочут, стрекочут – в толк не возьму, что они болтают.

ЖАН ДЕ ЛАФОНТЕН

Басни

«Волк и журавль»

Что волки жадны, всякий знает:
Волк, евши, никогда
Костей не разбирает.
Зато на одного из них пришла беда:
Он костью чуть не подавился.
Не может Волк ни охнуть, ни вздохнуть;
Пришло хоть ноги протянуть!
По счастью, близко тут Журавль случился.
Вот кой-как, знаками, стал Волк его манить
И просит горю пособить.
Журавль свой нос по шею
Засунул Волку в пасть и с трудностью большою
Кость вытащил и стал за труд просить.
«Ты шутишь! – зверь вскричал коварный, –
Тебе за труд? Ах ты, неблагодарный!
А это ничего, что свой ты долгий нос
И с глупой головой из горла цел унес!
Поди ж, приятель, убирайся,
Да берегись: вперед ты мне не попадайся».

«Волк и конь»

Весною раннею, когда
Сбежала вешняя вода
И поле травкой опушилось,
У Волка старого явилось
Желанье завтрак приобрести

(Ведь в мире каждый хочет есть),
И, выйдя в поле,
Он там, на воле,
Увидел чудного коня.
«О! Завтрак царский для меня!
Во мне забилося уж сердечко,
Одно лишь жаль, что это не овечка;
Ну, все ж попробую!»
И вот
Он на себя роль доктора берет!
«Послушай, Конь! Ты, брат, наверно болен?
Я это вижу по всему!
Но я, как Иппократ, спасти больного волен:
Болезни все доступны моему уму!
В мои способности овечка даже верит!» –
«Ах, да! — промолвил Волку Конь. –
В моем копыте веред
Меня измучил, как огонь!»
Волк, не жалея ценной шубы,
К копыту подошел... копыто осмотрел,
А Конь тем временем так дал копытом в зубы,
Что «Иппократ» на сажень отлетел.
«Ну, – с грустью подумал волк, – за дело Волку мука!»
У всякого своя наука!
Того, что знает дровяник,
Не сделает мясник.

«Больной олень»

В стране, где множество оленей быстрых жило,
Один Олень однажды занемог.

И вот к нему друзей отвсяду привалило:
Кто повидаться с ним, кто дать совет, как мог,
Кто душу потянуть докучным утешеньем.
«Эх, господа! Меня оставьте умирать, –
Тут слабо зашептал Олень им. –
Поверьте, вовремя сумеет оборвать
Мне жизни нитку Парка злая:
Меня томите только вы, рыдая».
Как бы не так! Больному исполать!
По правилам всю эту процедуру
Исполнили друзья и возвратились вспять.
Но даром унести свою оттуда шкуру
Не захотел никто (был благо болен сам),
И честь воздали так его лугам, лесам,
Что бедному одну оставили опушку.
Пришло хоть с голоду ложись да помирай!..
Так люди отдают за ястреба кукушку...
К тебе взываю я, к тебе из края в край,
О, род людской! Тебе сказать хочу я,
Что тело ближнему и дух его врачую,
Но награждая сам себя,
Едва ль ты действуешь любя:
Ты ищешь лишь себе поживы да забавы...
Но... тщетен мой призыв... О, времена! О, нравы!..

Скупой, потерявший свое богатство

Хотел бы я спросить Скупца,
Который страстно и сердечно
Одни лишь деньги копит вечно
С начала жизни до конца,

Ничем буквально не согретый:
Какая польза в жизни этой?
Да никакой!.. Я знал Скупого...
Он жизни ждал себе второй,
Чтоб насладиться снова
Своей несметною казной.
Но в том-то, видите ль, и дело,
Что (слух прошел со всех сторон)
Не он,
А им казна его владела!
Гулял ли он, иль приходил домой,
Сидел ли скромно за едой,
Иль шел ко сну, людьми забытый,
Он мыслью занят был одной
О месте том, где деньги были скрыты.
Туда так часто он ходил,
Что кто-то как-то проследил
И обокрал казну Скупого!..
Скупец, конечно, зарыдал,
Захныкал, застонал,
Произнести не в силах слова...
"Чего ты плачешь, милый друг?"
Его спросил один прохожий.
"Ах, у меня... Великий Боже!..
Украли с деньгами сундук!.."
"Да где ж лежал сундук с деньгами?"
"Вот тут! Вот в этой яме!"
"И поделом! Теперь ведь не война
На свете!
Твоя казна

Могла б лежать и в кабинете!"
"Но кто ж украсть ее посмел,
Когда я сам к деньгам не прикасался?"
"Ну, при таком порядке дел
Один конец тебе остался:
На яму камень навали
И от нее вдали
Воображай, что там лежит твое богатство!"
И я замечу без злорадства,
Что тот лишь деньгами владел,
Кто их расходовать умел.

«Безумец и мудрец»

Безумец раз бросал каменья в Мудреца,
Преследуя его; Мудрец ему на это:
«Мой друг! Ты в поте своего лица
Трудился; вот тебе за то монета:
Труд по заслугам должен быть вознагражден.
Взгляни, вот человек проходит, он
Богат безмерно,
И щедро за твои дары воздаст, наверно».
К прохожему Глупец направился, спеша
Нанести ему удар, в надежде барыша;
Но воздаяния дождался он иного:
Прохожий слуг созвал, и те спешат скорей
Избить Глупца и прочь прогнать едва живого.
Таких безумцев видим мы вблизи царей:
Чтоб господина позабавить,
Они на смех поднять готовы вас всегда.
Не стоит трогать их, чтоб замолчать заставить.

Притом же, если вы не в силе, то тогда,
Как вы ни гневайтесь, вам это не поможет;
Направьте их к тому, кто отплатить им может.

LE LION ET LE RAT

Il faut, autant qu'on peut, obliger tout le monde :
On a souvent besoin d'un plus petit que soi.
De cette vérité deux Fables feront foi,
Tant la chose en preuves abonde.
Entre les pattes d'un Lion,
Un Rat sortit de terre assez à l'étourdie :
Le Roi des animaux, en cette occasion,
Montra ce qu'il était, et lui donna la vie.
Ce bienfait ne fut pas perdu.
Quelqu'un aurait-il jamais cru
Qu'un Lion d'un Rat eût affaire ?
Cependant il advint qu'au sortir des forêts
Le Lion fut pris dans des rets,
Dont ses rugissements ne le purent défaire.
Sire Rat accourut, et fit tant par ses dents
Qu'une maille rongée emporta tout l'ouvrage.
Patience et longueur de temps
Font plus que force ni que rage.

LA CIGALE ET LA FOURMI

La Cigale, ayant chanté
Tout L'Été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la Bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau.

Elle alla crier famine
Chez la Fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter
Quelque grains pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle.
“ Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'Août, foi d'animal,
Intérêt et principal. ”
La Fourmi n'est pas prêteuse :
C'est là son moindre défaut.
“ Que faisiez-vous au temps chaud ?
Dit-elle à cette emprunteuse.
- Nuit et jour à tout venant
Je chantais, ne vous déplaise.
- Vous chantiez ? j'en suis fort aise :
Eh bien! dansez maintenant. ”

LE CORBEAU ET LE RENARD

Maître Corbeau, sur un arbre perché,
Tenait en son bec un fromage.
Maître Renard, par l'odeur alléché,
Lui tint à peu près ce langage :
“ Et bonjour, Monsieur du Corbeau.
Que vous êtes joli ! que vous me semblez beau !
Sans mentir, si votre ramage
Se rapporte à votre plumage,
Vous êtes le Phénix des hôtes de ces Bois. ”
A ces mots le corbeau ne se sent pas de joie :
Et pour montrer sa belle voix,
Il ouvre un large bec, laisse tomber sa proie.

Le Renard s'en saisit, et dit : “ Mon bon Monsieur,
Apprenez que tout flatteur
Vit aux dépens de celui qui j'écoute.
cette leçon vaut bien un fromage sans doute. ”
Le corbeau honteux et confus
Jura, mais un peu tard, qu'on ne l'y prendrait plus.

LA GRENOUILLE QUI SE VEUT FAIRE AUSSI GROSSE QUE LE BOEUF

Une Grenouille vit un Boeuf
Qui lui sembla de belle taille.
Elle qui n'était pas grosse en tout comme un oeuf,
Envieuse s'étend, et s'enfle, et se travaille
Pour égaler l'animal en grosseur,
Disant : “ Regardez bien, ma soeur,
Est-ce assez ? dites-moi : n'y suis-je point encore ?
- Nenni. - M'y voici donc ? - Point du tout. - M'y voilà ?
- Vous n'en approchez point. ” La chétive pécore
S'enfla si bien qu'elle creva.
Le monde est plein de gens qui ne sont pas plus sages :
Tout Bourgeois veut bâtir comme les grands Seigneurs,
Tout petit Prince a des Ambassadeurs,
Tout Marquis veut avoir des Pages.

LE LOUP ET LE CHIEN

Un Loup n'avait que les os et la peau ;
Tant les Chiens faisaient bonne garde.
Ce Loup rencontre un Dogue aussi puissant que beau,
Gras, poli, qui s'était fourvoyé par mégarde.
L'attaquer, le mettre en quartiers,

Sire Loup l'eût fait volontiers.
Mais il fallait livrer bataille ;
Et le Mâtin était de taille
A se défendre hardiment.
Le Loup donc l'aborde humblement,
Entre en propos, et lui fait compliment
Sur son embonpoint qu'il admire.
Il ne tiendra qu'à vous, beau Sire,
D'être aussi gras que moi, lui repartit le Chien.
là quittez les bois, vous ferez bien :
Vos pareils y sont misérables,
Cancres, haines, et pauvres diables,
Dont la condition et de mourir de faim.
Car quoi ? Bien d'assuré ; point de hanche lippée
Tout à la pointe de l'épée.
Suivez-moi ; vous aurez un bien meilleur destin. ”
Le Loup reprit : “ Que me faudra-t-il faire?
- Presque rien, dit le Chien ; donner la chasse aux gens
Portant bâtons, et mendiants;
Flatter ceux du logis, à son Maître complaire ;
Moyennant quoi votre salaire
Sera force reliefs de toutes les façons :
Os de poulets, os de pigeons ;
Sans parler de mainte caresse.
Le Loup déjà se forge une félicité
Qui le fait pleurer de tendresse.
Chemin faisant il vit le col du Chien pelé :
“ Qu'est-ce là ? lui dit-il. - Rien. - Quoi? rien? - Peu
- Mais encore ? - Le collier dont je suis attaché
De ce que vous voyez est peut-être la cause.

- Attaché ?dit le Loup ; vous ne courez donc pas
Où vous voulez ? - Pas toujours, mais qu'importe ?
- Il importe si bien, que de tous vos repas
Je ne veux en aucune sorte,
Et ne voudrais pas même à ce prix un trésor. ”
Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encore.

LE RAT DE VILLE ET LE RAT DES CHAMPS

Autrefois le Rat de ville
Invita le Rat des champs,
D'une façon fort civile,
A des reliefs d'ortolans.
Sur un tapis de Turquie
Le couvert se trouva mis :
Je laisse à penser la vie
Que firent ces deux amis.
Le régal fut fort honnête,
Bien ne manquait au festin ;
Mais quelqu'un troubla la fête,
Pendant qu'ils étaient en train.
A la porte de la Salle
Ils entendirent du bruit;
Le Rat de ville détale,
Son camarade le suit.
Le bruit cesse, on se retire :
Rats en campagne aussitôt;
Et le citadin de dire :
Achevons tout notre rôl.
- C'est assez, dit le Rustique;
Demain vous viendrez chez moi ;

Ce n'est pas que je me pique
De tous vos festins de Roi.
Mais rien ne vient m'interrompre ;
Je mange tout à loisir.
Adieu donc ; fi du plaisir
Que la crainte peut corrompre. ”

LE LOUP ET L'AGNEAU

La raison du plus fort est toujours la meilleure ;
Nous l'allons montrer tout à l'heure.
Un Agneau se désaltérait
Dans le courant d'une onde pure.
Un Loup survient à jeun qui cherchait aventure,
Et que la faim en ces lieux attirait.
Qui te rend si hardi de troubler mon breuvage?
Dit cet animal plein de rage ;
Tu seras châtié de ta témérité.
ô - Sire, répond l'Agneau, que votre Majesté
Ne se mette pas en colère ;
Mais plutôt qu'elle considère
Que je me vas désaltérant
Dans le courant,
A Plus de vingt pas au-dessous d'Elle,
Et que par conséquent en aucune façon,
Je ne puis troubler sa boisson.
- Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,
Et je sais que de moi tu médis l'an passé.
- Comment l'aurais-je fait, si je n'étais pas né ?
Reprit l'Agneau ; je tette encore ma mère.
. - Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

- Je n'en ai point. - C'est donc quelqu'un des tiens :
Car vous ne m'épargnez guère,
Vous, vos Bergers, et vos Chiens.
On me l'a dit : il faut que je me venge.
Là-dessus au fond des forêts
Le Loup l'emporte, et puis le mange
Sans autre forme de procès.

LE RENARD ET LA CIGOGNE

Compère le Renard se mit un jour en frais,
Et retint à dîner commère la Cigogne.
Le régal fut petit, et sans beaucoup d'apprêts :
Le Galant pour toute besogne
Avait un brouet clair (il vivait chichement).
Ce brouet fut par lui servi sur une assiette.
La Cigogne au long bec n'en put attraper miette ;
Et le Drôle eut lapé le tout en un moment.
Pour se venger de cette tromperie,
A quelque temps de là, la cigogne le prie :
Volontiers, lui dit-il, car avec mes amis
Je ne fais point cérémonie.
A l'heure dite il courut au logis
De la Cigogne son hôtesse ;
Loua très fort sa politesse,
Trouva le dîner cuit à point.
Bon appétit surtout ;
Renards n'en manquent point.
Il se réjouissait à l'odeur de la viande
Mise en menus morceaux, et qu'il croyait friande.
On servit pour l'embarrasser

En un vase à long col et d'étroite embouchure.
Le bec de la Cigogne y pouvait bien passer,
Mais le museau du Sire était d'autre mesure.
Il lui fallut à jeun retourner au logis,
Honteux comme un Renard qu'une Poule aurait pris,
Serrant la queue, et portant bas l'oreille.
Trompeurs, c'est pour vous que j'écris :
Attendez-vous à la pareille.

БУАЛО НИКОЛА

«Поэтическое искусство»

Отрывок

Природа в творчестве причудлива своим
И в сердце каждого горит другим огнем;
Вдруг в жесте, в пустяке она себя являет,
Но не всегда ее не всякий распознает.
Меняет время все: иной с годами нрав,
И люди разных лет различных ждут забав.
У юноши кипят безмерные желанья;
Изменчив он в мечтах, не терпит ожиданья;
Советы злят его, порок к себе влечет,
И в наслажденьях он границ не признает.
Он в зрелом возрасте становится умнее:
Средь знати трется он средь тех, кто посильнее.
Ударов и невзгод пытаюсь избежать,
Он любит средь интриг о будущем гадать.
А в скудной старости одной он полн мечтою:
Сокровища копить неверною рукою;
Спокойствие познав, он больше не спешит
И хвалит прошлый век, а нынешний бранит;

Ворчит на новшества и юность порицает
За чувства пылкие, которых он не знает.
Так выбирайте же заботливо язык:
Не может говорить, как юноша, старик.
Двор изучите вы и город изучите:
Здесь много образцов, их пристально ищите.
И, может быть, Мольер, изображая их,
Сумел бы победить всех авторов других,
Когда б уродцев он не рисовал порою,
Стремясь быть признанным вульгарною толпою.
Он в шутовство ушел; Теренцию взамен
Учителем его стал просто Табарен.
И сквозь мешок, куда Скапен залез постыдно,
Того, кем «Мизантроп» был создан, мне не видно.
Пусть вздохам и слезам Комедия чужда
И мук трагических не знает никогда,
Но все ж не дело ей на площади публичной
Тупую чернь смешить остротою циничной.
Пусть тонко и смешно острит ее поэт,
К развязке пусть легко он приведет сюжет.
Пусть с разумом всегда идет интрига в ногу,
Без глупых лишних сцен, прямую взяв дорогу.
Порой возвыситься здесь должен стиль простой;
Пусть украшает речь изящных шуток рой.
Искусно увязав все действия и части,
Здесь тонко показать нам надо силу страсти.
Но пусть же здравый смысл над шуткою царит.
Пусть от природы вас ничто не отдалит.
Примером будет вам Теренция картина:
Седой отец бранит влюбившегося сына;

Тот, выслушав урок и тотчас позабыв,
К любовнице спешит, беспечен и игрив.
Нет, это – не портрет, а жизнь, В такой картине
Живет природы дух – в седом отце и сыне.
Я автора люблю, что правдою одной
Желает нас пленить, – мне мил поэт такой, –
И зрители его за правду уважают.
А мнимым острякам, что щедро проливают
В зал грязь острот плохих с водою пополам,
Дорогу в балаган я укажу, к шутам.
Пусть на Pont-Neuf они, спор и возню затеяв,
Безвкусным шутовством чаруют всех лакеев.

8 Тексты для чтения и перевода

LE XVII^e SIÈCLE

LA TRANSFORMATION DE LA SOCIÉTÉ

De toutes les périodes de notre histoire, le XVII^e siècle est celle que la légende a le plus défigurée. On en fait communément le « siècle de Louis XIV », le « siècle de l'Ordre » ; on montre le Roi-Soleil apportant à la France éblouie autorité, stabilité, prospérité, gloire militaire, gloire littéraire ; on conclut : « Spectacle unique : le Grand Roi faisant le Grand Siècle! ».

La réalité est bien différente de cette image d'Épinal.

Certes, le XVII^e siècle est grand; mais sa grandeur ne tient pas dans la personnalité d'un roi d'intelligence moyenne, de moralité médiocre, qui reçoit une France forte et laisse une France épuisée; elle ne tient pas davantage dans ce qu'on appelle le triomphe de l'ordre, car l'ordre établi par le despotisme est tout en surface et couvre des conflits profonds; si le XVII^e siècle est grand c'est que, loin

d'être la chose figée qui paraît quelque temps à la cour de Versailles, il est siècle de vie ardente et de lutte passionnée.

Au lendemain de la Fronde, Louis XIV et ses conseillers poussent à l'extrême la politique de Richelieu. Bossuet, interprète du monarque, ne craint pas d'écrire que « le Prince ne doit compter à personne de ce qu'il ordonne » et il ose ajouter : « O rois, vous êtes des dieux ! ». Prenant au sérieux cette doctrine, le Grand Roi considère que son bon plaisir est la loi unique et suprême : ses ministres à Paris, ses intendants dans les provinces ne sont responsables que devant lui ; non seulement les Etats Généraux ne sont plus jamais convoqués ; non seulement le Parlement se voit retirer tout pouvoir politique ; mais la liberté civile est abolie ; tout Français peut, sans être jugé, sur le seul envoi d'une lettre de cachet, être envoyé à la Bastille.

Ainsi à l'humanisme qui proclame la souveraineté de la raison et les droits de la libre discussion, la monarchie répond par l'organisation du despotisme total et la quasi-déification d'un homme. Dès l'instant qu'est posé ce principe d'un pouvoir de droit divin, il est logique que le roi règne non seulement sur les corps, mais sur la pensée de ses sujets.

En conséquence, Louis XIV donne ordre de « faire arrêter tous ceux qui, sans permission, s'ingèrent de faire ou de vendre des gazettes et de débiter des nouvelles par écrit » ; défense est faite de rien écrire qui soit contraire au « bien du service », au « repos des sujets du Roi » ou à la « réputation des personnes » constituées en dignité.

Même despotisme lorsqu'il s'agit de la religion. Le roi intervient brutalement dans le domaine spirituel.

Les jansénistes, coupables d'enseigner les rudes idées de saint Augustin et de prêcher une morale austère, sont cruellement persécutés ; à la fin, les religieuses sont chassées de Port-Royal, les cadavres mêmes sont déterrés. Enfin, poussant jusqu'au bout la logique du despotisme, Louis XIV décide d'établir en France l'unité religieuse et, en 1685, reniant la politique d'Henri IV, reniant les promesses de Richelieu et de Louis XIII, il révoque l'Edit de Nantes.

Il s'agit pour les partisans de « l'ordre » d'écraser définitivement l'œuvre maudite du XVI^e siècle. Aussi agissent-ils avec une farouche énergie. Après une action violente pour obtenir des conversions par tous les moyens, le roi ordonne, par Edit, la destruction des temples protestants, l'exil pour les ministres, la fermeture de toutes les écoles, l'envoi aux galères de tout réformé qui tentera de quitter la France.

Abolition de toute liberté politique, abolition de toute liberté de conscience, défense à quiconque de rien publier sans l'autorisation du Pouvoir : on peut croire, que l'humanisme est frappé à mort. Et pourtant, c'est lui qui l'emporte !

D'un bout à l'autre du siècle, les forces d'émancipation sont en plein essor et se rient des forces d'autorité.

La science, en effet, est en vif élan. Sans doute, en astronomie, Descartes hésite encore à se prononcer pour le système de Galilée : mais il le tient pour solidement fondé. C'est en s'engageant dans la voie ouverte par Kepler, Copernic, Galilée, que les grands astronomes français ou vivant en France, Cassini, Gassendi, Huygens, Römer, Picard, multiplient les découvertes. Déjà, les lunettes perfectionnées atteignent les nébuleuses. En 1686, un vulgarisateur élégant, Fontenelle, rédige, à l'usage d'un public mondain, ses *Entretiens sur la pluralité des mondes*.

La science mathématique fait un bond avec les travaux de Descartes, de Pascal, de Fermât, la physique moderne prend corps avec les découvertes de Descartes et de Pascal, les progrès futurs de la technique s'annoncent quand Denis Papin adapte un piston à sa fameuse marmite et lance, en 1707, un bateau à vapeur.

Enfin, fait essentiel, l'esprit profond de l'humanisme prend conscience de lui-même. En 1637, dans le *Discours de la Méthode*, Descartes pose hardiment la grande règle : ne jamais recevoir aucune chose pour vraie à moins qu'on ne la connaisse évidemment être telle.

Du coup se trouve formulé le principe le plus « révolutionnaire » que l'humanité ait connu, celui qui, soumettant toute chose à l'examen souverain de la raison, appelle à toutes les destructions et à toutes les nouveautés.

En vain Descartes atténue les effets immédiats de son précepte en se déclarant respectueux des dogmes religieux, de l'ordre établi.

En édifiant une métaphysique toute imprégnée du vieil esprit scolastique : il dépose au sein même du régime un ferment irrésistible de discussion. Par lui, ce siècle, qui voudrait être de l'ordre définitif et immuable, est, dans sa vie réelle et profonde, le siècle de la raison libre et novatrice.

De Charron, disciple de Montaigne, à Bayle et Saint-Evremond, précurseurs de Voltaire, il y a un large courant de pensée rationaliste qui baigne tous les grands problèmes. La vie mondaine, qui ne cesse de se développer, pousse à une laïcisation des mœurs. La mode, lancée par les Précieuses, triomphe des protestations de l'Eglise.

Toute une partie de la vie, la plus brillante, échappe à l'influence chrétienne pour se ranger sous la gaie sagesse de Rabelais et de Montaigne.

L'art se ressent de ce rationalisme et de ce paganisme diffus qui entraînent le siècle. La colonnade de Louvre, le château de Versailles, demandent le secret de la puissance et de la majesté à l'harmonie raisonnable des lignes simples, et le parc de Le Nôtre plaît à l'esprit autant qu'aux yeux.

La peinture est libre et diverse, puisqu'un même temps est celui de Philippe de Champaigne et de Jacques Callot, de Poussin et des frères Le Nain. Mais, si l'on s'en tient aux « chefs » successifs, Poussin, Le Brun, Watteau, on est en présence d'un art qui frappe par son caractère profane, intellectuel et mondain. Poussin vit dans l'Antiquité, il est le maître des compositions équilibrées, de la peinture intelligente ; Le Brun célèbre, avec une raison un peu froide et une emphase fatigante, les splendeurs de la monarchie ; Watteau est le poète savant et charmant de l'amour mondain. Les œuvres religieuses abondent, mais l'accent chrétien fait défaut. La peinture, en ses œuvres maîtresses, fait penser à Descartes, à Tite-Live, à la cour, aux salons. La sculpture peuple les parcs de dieux, de nymphes, de naïades, de figures allégoriques.

La littérature, elle aussi, est avant tout cartésienne et païenne. Les romantiques railleront plus tard ses plans savants, son style noble, son respect des

règles ; et cette prétention d'une « Académie », et des bureaux à diriger le génie. Et il est vrai que, par rapport aux libres richesses du XVI siècle, le « classicisme », nous semble parfois un peu guindé. Mais, sous ses allures ordonnées, il est audace et révolution.

La légende, il est vrai, nous le montre bien-pensant et chrétien. Mais qu'y a-t-il de plus « laïque » que le théâtre du XVII siècle ? Corneille, peignant le *Cid*, le dépouille froidement de tous ses attributs chrétiens : ni Rodrigue, ni Chimène, au plus fort de leur angoisse, ne font allusion à la foi qui devrait les soutenir et les guider. Polyeucte, avec ses élans et ses stances, fera vibrer le XIX siècle, mais, au XVII, il touche peu, et Corneille, sans insister, se met à peindre ses fameux Romains. Racine se fait une loi d'éviter les sujets chrétiens ; même lorsqu'il écrit pour les demoiselles de Saint-Cyr, c'est à l'histoire du peuple juif, non au christianisme, qu'il emprunte la matière de ses pièces. Molière, en fait de croyants, ne nous montre que le ridicule Arnolphe, le stupide Orgon, le grotesque Sganarelle. Rien de moins chrétien que les fables de La Fontaine. Ce « laïcisme » ou paganisme est voulu. Boileau écrit :

De la foi des chrétiens les mystères terribles

D'ornements égayés ne sont pas susceptibles.

Ainsi sont bannis de la littérature héros chrétiens, légendes chrétiennes, miracles chrétiens, tout ce qui, pendant des siècles, a charmé ou bercé la France. A la place de l'inspiration chrétienne un principe nouveau : la raison.

Là est la révolution :

Aime, donc la raison ! Que toujours vos écrits

Empruntent d'elle seule et leur lustre et leur prix!

Ce précepte, d'autant plus hardi qu'il s'adresse aux poètes, c'est-à-dire à ceux qui, d'ordinaire, représentent l'imagination, la sensibilité, le rêve, est suivi par les classiques avant même d'être formulé. Tous s'appliquent à faire des ouvrages « raisonnables », non pas seulement vrais, mais d'une vérité abstraite et générale. Il s'agit de peindre non le citoyen grec ou le sujet français, non l'adorateur d'Apollon ou l'adorateur du Christ, mais « l'homme » tel qu'il demeure

sous les régimes qui passent et les religions qui changent. Le poète démêle, peint, dégage, explique. Le plaisir qu'on prend à la tragédie est la joie intellectuelle de la vérité saisie. Audacieusement, Boileau affirme qu'il ne peut y en avoir d'autres : «L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas».

Par cette conception cartésienne de la jouissance esthétique, le « siècle de Louis XIV » est le siècle de la raison. Il est aussi celui de la morale humaine. En vain les jansénistes répètent qu'il ne peut y avoir de vertu hors la foi : tous ces héros de théâtre et de roman qui ne parlent pas de charité chrétienne, mais d'honneur, de devoir, de générosité, de noblesse, de dévouement à la patrie, font pénétrer dans les esprits l'idée d'une morale commune qui ne vient ni de l'Olympe ni du Sinaï, mais qui est la morale de l'homme.

C'est pourquoi ce siècle, si chrétien à la surface, l'est si peu dans ses profondeurs. On assiste aux offices, on honore la religion des lèvres. Mais l'esprit cartésien se glisse partout.

Bossuet dénonce « l'indifférence des religions qui est la folie du siècle où nous vivons ».

La duchesse d'Orléans écrit en 1699 : « On ne trouve plus un jeune homme qui ne veuille être athée ».

Le XVII^e siècle va plus loin encore ; il dégage l'esprit profond de l'humanisme en formulant l'idée de progrès. De la fameuse querelle qui met aux prises les Anciens et les Modernes, le modernisme sort triomphant. Fontenelle dénonce « le préjugé de l'antiquité » ; il déclare hardiment que « les derniers venus sur la terre » ont toutes chances d'être les meilleurs ; il définit, mieux que Descartes, l'esprit de la science moderne en demandant qu'elle s'abstienne «totalement » de métaphysique, qu'elle aille toujours de l'avant, en montrant que les « systèmes » reçoivent de l'expérience des démentis incessants, en déclarant que la recherche vit moins de « décisions » que de « timidités » et de « doutes ».

Ainsi, dans l'ordre intellectuel, l'humanisme sort triomphant de la grande épreuve du XVII^e siècle. En vain l'absolutisme recourt à la censure, à la Bastille, aux dragons, aux galères ; tous les efforts de la contre-révolution se brisent sur la

résistance des grandes idées lancées par le XVI^e siècle ; la marche en avant continue.

D'après A. Bayet, Histoire de France

LA REFORME DE LA LANGUE

Les premiers humanistes qui essayèrent, au début de la Renaissance, d'utiliser la langue vulgaire pour exprimer de hautes pensées, se sentirent fort embarrassés. Le français manquait de mots. Il fallait donc l'enrichir. Puisque l'élaboration de notre langue avait laissé perdre tout ce qui représentait la haute culture latine, il fallait bien aller le rechercher, maintenant que l'on voulait s'approprier cette culture. Tout le monde s'y mit et sans discernement, on prétendit faire entrer dans le français des mots de toute origine, en même temps que les grammairiens essayaient d'imposer la syntaxe latine. Ce soudain grossissement eut pour premier effet de rendre la langue plus trouble : l'allure si nette, si dégagée du vieux français se ralentit, s'embarrasse, les phrases s'enchevêtrent, se nouent ou filent. Vers la fin du XVI^e siècle cependant, le vrai génie de la langue, secondé par la lassitude générale, clarifie un peu ce style mêlé. Mais il reste beaucoup à faire : épurer, fixer, organiser. Ce sera l'œuvre de Malherbe. Ami de toutes les disciplines, il exerçait dans les lettres une action semblable à celle que Richelieu voulait exercer dans l'Etat. De même qu'il mit de l'ordre dans les pensées et de la discipline dans l'invention, Malherbe réforma la langue. Il fut grammairien autant que poète. Il le fut passionnément.

Il voulait nettoyer la langue française, la débarrasser de tous les termes que n'avait pas retenus l'usage, parmi ceux dont le siècle précédent l'avait arbitrairement encombré : termes pédants qui sentaient leur origine grecque ou latine, termes italiens, termes gascons... Mais cet usage qui devait faire loi, où le prenait-il ? – Parmi les crocheteurs du Port-au-Foin, répondait-il. C'était affirmer nettement qu'il se référait au langage de ses contemporains. A vrai dire il admettait aussi qu'il fallait épurer le langage du peuple de Paris, y mettre « la façon » ; mais

nul, pas même le roi, n'eût pu faire français ce qui n'était pas déjà du français de Paris.

En même temps que l'usage, il voulait qu'on suivît la raison. Or, si l'on parle pour se faire entendre, c'est raison qu'on élimine de sa parole tout ce qui fait obstacle à la parfaite intelligence de la pensée. Il avait horreur des longues phrases enchevêtrées, ou de celles où se joue capricieusement la fantaisie de l'auteur ; il voulait des constructions claires, ordonnées, régulières, des mots précis et propres ; il tendait à donner à la phrase une netteté géométrique.

Il épura la poésie comme il épura la langue. Il choisit certaines formes, quelques rythmes parmi les rythmes et les formes innombrables que la Pléiade avait essayés. Il les révisa minutieusement, fixant l'emplacement des repos, prescrivant la justesse et la richesse de la rime, défendant toute licence et toute faiblesse, hiatus, manque de césure, chevilles ou autres. Il voulait un rythme impeccable, une forme pleine et parfaite, et qu'on ne plaignît pas sa peine. Il disait « qu'après avoir fait un poème de cent vers ou un discours de trois feuilles il fallait se reposer dix ans tout entiers ».

Il a fait rendre au vers français, qui s'amollissait, de plus âpres mais de plus fiers accents. Voilà la leçon excellente qu'il donna : une leçon de travail et de patience ; ce n'est pas assez dire, une leçon de grand art. Car si d'autres avaient eu plus de génie, personne avant lui n'avait mieux vu que la poésie est un art et que la forme d'art ne s'improvise pas. Il enseigna l'importance de la technique et de la facture serrée qui seules peuvent faire les chefs-d'œuvre. Il rendit possibles les grands classiques.

Vers l'époque précisément où mourut Malherbe, plusieurs écrivains et amateurs de lettres avaient pris l'habitude de se réunir fréquemment pour s'entretenir de littérature. Le bruit de ces doctes entretiens vint jusqu'à Richelieu. Soucieux d'exercer son contrôle sur toutes les forces nationales – et la littérature en est une, – il offrit à la société de lui donner sa protection et une existence officielle. Pareil honneur ne pouvait se refuser. On accepta, et la nouvelle société, constituée au nombre de quarante membres sous le nom *d'Académie Française* (1635),

décida après quelques tâtonnements de se consacrer à l'établissement d'un dictionnaire de la langue.

Elle conduisit ce travail selon la méthode de Malherbe ; elle éclaircit, épura le vocabulaire et la syntaxe ; la grande règle demeurait l'usage. Toutefois il faut remarquer que ce mot est pris dans un sens plus restreint : l'usage du peuple, que Malherbe acceptait, est exclu ; seul l'usage des « honnêtesgens » fait loi. Et les derniers liens qui rattachaient la littérature au peuple se trouvèrent ainsi coupés.

Le *Dictionnaire des quarante* parut à la fin du XVII^e siècle, en 1694. Il ne contenait que la langue de la société polie, les termes d'usage universel, qui sont les signes nécessaires à l'expression des idées générales. A l'exception des termes de chasse, de blason et de guerre qui marquent le caractère aristocratique de cette société, les termes techniques y font absolument défaut. La langue y a subi un appauvrissement évident. Les artistes, un Fénelon, un La Bruyère, le déploraient ; par contre, les esprits nets et fins se réjouissaient.

De quoi s'est-elle dépouillée en effet ? De ses mots concrets, couleurs, pittoresques, savoureux ; elle a gardé les mots rationnels, abstraits et pour ainsi dire algébriques, tout ce qui sert à définir la pensée sans la figurer. La langue que l'Académie, poussant à bout l'œuvre de Malherbe, a achevé de faire, en ces dernières années du XVII^e siècle, est la langue de l'intelligence pure : c'est celle qui servira bientôt à Voltaire.

Un fait considérable se produisit à la fin du règne de Henri IV : la classe aristocratique s'organise en société mondaine : alors se définissent les rapports, les habitudes, les formes de vie et d'esprit qui caractérisent le « monde » ; alors s'établit pour deux siècles la souveraineté sociale et littéraire de cette minorité fermée, élite sans doute, mais aussi coterie dans la nation.

La nouveauté était de réunir fréquemment les mêmes hommes, les mêmes femmes, dans une égalité momentanée et dans une liberté parfaite, non point pour la cérémonie, mais pour le plaisir, non point pour un plaisir extérieur et précis, danse, souper, spectacle, mais pour le simple plaisir qui se pouvait tirer de la réunion des esprits, s'excitant mutuellement par le contact et s'efforçant de

produire ce qu'ils avaient de meilleur. Par là la vie mondaine prit un caractère profondément intellectuel ; les salons furent comme des marchés d'idées, où les échanges ne languissaient pas, et la fonction propre de l'homme du monde fut la conversation. Il en fut ainsi jusqu'à la Révolution.

La marquise de Rambouillet eut donc le premier salon qu'on eût vu en France. Dans la *Chambre bleue* d'Asthénique (anagramme de Catherine) et dans son réduit se rassemblaient autour d'elle et de sa fille Julie, Mlle de Scudéry, romancière féconde qui a dépeint cette société : l'ingénieux Voiture, qui en a été l'âme ; des princes, des abbés, des magistrats, des écrivains admis non à titre d'écrivains, mais à titre de gens d'esprit. Plus tard apparaîtront Saint-Evremond, Mme de La Fayette, la toute jeune et riante marquise de Sévigné. Le vieux Malherbe chante Mme de Rambouillet ; Corneille lui est présenté ; mais les réunions n'ont rien d'une Académie. Les gens du monde y dominent et donnent le ton : c'est, dit un contemporain, « le grand monde purifié », « la pierre de touche de l'honnête homme ».

La marquise, retirée chez elle dès 1648, ne meurt qu'en 1665, mais le beau temps de son salon, c'est de 1624 à 1648. L'exemple qu'elle a donné est imité de toutes parts : dans tout le beau Paris d'alors, autour du Louvre et du Palais-Cardinal, au Marais et dans la Place Royale, les palais des princes et des seigneurs, les hôtels même de la riche bourgeoisie ouvrent leurs portes. Ruelles littéraires, ruelles mondaines, ruelles à la fois mondaines et pédantes se multiplient dans la première moitié du siècle, et la contagion se répand en province. Partout les femmes donnent le ton, exigent au nom de la galanterie et de la politesse qu'on les respecte, et substituent peu à peu des plaisirs et des goûts intellectuels aux instincts et aux plaisirs brutaux. Mais dans leur désir de bien reproduire leur modèle, elles passèrent souvent la mesure. Les « précieuses » devinrent « ridicules », surtout en province, et Molière, en bafouant les extravagances de ses deux « pacques provinciales », acheva de discréditer le mouvement précieux.

Avant tout, le langage des réunions précieuses devait être décent. C'était le moyen le plus sûr d'assurer la décence des mœurs. Mais rapidement on voulut le

rendre exquis. On prétendit l'épurer, retrancher tous les mots qui avaient rapport aux choses ignobles – ou simplement vulgaires, ou simplement matérielles – que l'on faisait profession de dédaigner. Seuls reçurent droit de cité les mots qui avaient trait aux sentiments ou aux opérations de l'esprit. Cette fausse délicatesse appauvrit considérablement la langue littéraire, – et la détache irrémédiablement de la langue parlée par le peuple.

Les précieux voulurent aller plus loin. Raffinant sur le vocabulaire qu'ils conservaient, ils se constituèrent une sorte de langage conventionnel dont eux seuls avaient la clef. Cette clef, c'est l'esprit. Les métaphores du langage précieux ne sont pas des « images » au sens exact du mot, des réveils de sensations, mais des façons spirituelles de donner à deviner des idées. Elles ne mettent en jeu que l'esprit : ce sont, à vrai dire, non des visions mais des *rébus*. Telles sont les expressions : « avoir un œuf caché sous la cendre », pour dire avoir de l'esprit et n'en avoir pas la clef ; « il me semble, monsieur, que vous avez des quittances d'amour », pour dire des cheveux gris. Cette subtilité affectée, que Molière railla si vigoureusement, était fortifiée par le goût italien alors à la mode ; mais elle encourageait vraiment trop la fantaisie individuelle, et par là elle était contraire à l'esprit général du siècle : aussi elle ne dura point.

D'après G Lanson et P. Tuffeau, Manuel illustré d'histoire de la littérature française

LA LANGUE CLASSIQUE

Vocabulaire. – Le XVII^e siècle, dont les puristes actuels invoquent la tradition, a rompu violemment, en matière de lexique, avec la tradition précédente ; il s'affirme essentiellement moderniste. Emondant la végétation surabondante de la période antérieure, il proscriit diverses catégories de mots. D'abord les mots vieux, qui rendent pour nous si savoureux les conteurs et prosateurs du XVI^e siècle : de ce chef, une coupure est pratiquée entre les deux époques. Les uns étaient des ternies féodaux qui n'avaient plus leur raison d'être. Beaucoup étaient des mots trop courts, remplacés par des dérivés ou synonymes plus consistants ; dans cette catégorie rentrent des verbes, devenus plus ou moins défectifs comme *choir*, *issir*,

qui donnait l'impression du suffixe inchoatif à divers temps et personnes (*issons, issez, issais*), *férir* qui, prononcé *frir*, s'accrochait à *frire*, *ouïr* dont le futur *orraï* se confondait avec *aurai, quérir*, qui, contracté en *qu'ri*, donnait lieu à diverses homonymies.

Les mots bas, les mots ruraux (termes dialectaux compris) ont été impitoyablement mis à l'index, surtout sous l'influence des salons. L'influence féminine contribua aussi à faire écarter les mots techniques sur ce point, un revirement se produisit au XVIIIe siècle ; Fontenelle se chargea, un des premiers, d'initier les « beauxesprits » et les marquises aux sciences, dont le vocabulaire général se vulgarisait peu à peu.

Ce que la langue perdait d'un côté, elle le regagna sur d'autres points par des emprunts.

L'immigration italienne se poursuit, quoiqu'au ralenti, avec un renouveau, au XVIIIe siècle, pour les termes musicaux: ces emprunts accusent généralement une prononciation toscane, comme *Polichinelle* (XVII siècle, It. *Pulcinello*), *sonate* (proprement: 'sonnée', *sonate*) pour la première fois, des termes musicaux sont adoptés tels quels, sans adaptation, comme *solo*, ce qui produit un déplacement d'accent tonique. Les emprunts espagnols, moins nombreux, qui avaient commencé au XVI siècle, atteignent leur maximum sous le règne de Louis XIII: la plupart sont d'origine livresque (*cédille, matamore* [*malla Moro*: 'tue Maure'], *romance, saynète*); d'autres représentent, ainsi que certains mots portugais, des termes exotiques (denrées, animaux) provenant des colonies d'outre-mer (*cacao, chocolat, maïs, tomate*).

La *Guerre de Trente Ans* marque une reprise de contact avec l'Allemagne, qui s'est affirmée sur le terrain militaire dès les Guerres de Religion : voici, entre autres, *boulevard*, l'un des plus anciens (XV s. ; de *bollwerk*, 'ouvrage fortifié'), *bivouac, blocus*, forme dialectale (repris plus tard sous la forme allemande *blockhaus*), *reître* (proprement : 'cavalier'), *sabre*. Avec le XVIIIe siècle commencent les termes scientifiques, d'abord d'ordre minéralogique (*cobalt, feldspath, gneiss, quartz*).

Plus important l'apport anglais qui commence sous Louis XIV avec des termes de marine, *dock* (le premier dock fut construit à Brest en 1679), *drague*, *paquebot* (proprement : 'bateau qui transporte des paquets'), *yacht*, employé pour la première fois par Colbert, – et des termes commerciaux. Au XVIII^e siècle, tout un vocabulaire politique, que la Révolution adoptera avec les institutions correspondantes, passe la Manche : *budget* (d'abord 'sac du trésorier' en anglais : déformation de l'ancien français *bougette*), *club*, *congrès*, *jury*, *session*, *vote*, et parlement au sens d'assemblée législative (les parlements français étaient des cours de justice). Les modes anglaises amènent le *grog* (sobriquet d'un amiral qui fit étendre d'eau le rhum des marins), *pudding*, *punch*, *redingote* (*riding coat*: 'habit pour aller à cheval'), *sandwich* (nom d'un lord).

Les emprunts au latin et au grec se poursuivent sur le terrain littéraire, philosophique et scientifique. Les vocabulaires techniques ont été obligés de puiser largement à cette source pour se créer une terminologie et une nomenclature, à mesure que le français se substituait au latin dans ce domaine. Chez les écrivains, le développement de la critique et de l'analyse suscitait de nouveaux besoins d'expression, que le français aurait pu satisfaire si l'on avait fait appel à toutes ses ressources, mais auxquels les intellectuels de l'époque, nourris de latin plus encore que de grec, trouvaient naturel de répondre en s'adressant aux langues anciennes.

L'époque classique, qui recherchait l'expression juste et exacte de la pensée, s'est méfiée de la métaphore, des figures de langage, et surtout des créations individuelles non justifiées. Elle porta son effort sur la délimitation des sens et la spécialisation des termes. Amorcé par Malherbe, continué par Vaugelas, Ménage, les auteurs des grands dictionnaires et l'Académie, ce travail est poursuivi au XVIII^e siècle, notamment par les synonymistes (abbé Girard, Condillac, etc.), en harmonie avec les doctrines cartésiennes rationalistes. Ici encore le point de vue était trop étroit et partiellement erroné : d'après la logique, des distinctions artificielles ont été établies, tandis qu'on négligeait de faire entrer en ligne de compte les différences sociales d'emploi et les valeurs affectives ; mais cet effort a

eu pour résultat de donner à la langue une précision incomparable et d'inspirer aux écrivains le souci de l'expression exacte.

D'après A. Dauzat, Histoire de la langue française

LA FONDATION DE LA COMEDIE FRANÇAISE

On a longtemps discuté et l'on discute encore sur la date à laquelle il conviendrait de faire remonter la fondation de la Comédie Française. Les uns la fixeraient volontiers au jour où Molière et sa troupe de comédiens errants, de retour à Paris, donnèrent leur première représentation au Louvre, dans la salle des Gardes (24 octobre 1658). Ils y jouèrent *Nicomède et le Docteur amoureux* devant le jeune Louis XIV entouré de quelques personnages de sa cour et des comédiens de l'hôtel de Bourgogne, appelés là, sans doute, comme experts.

D'autres historiographes, plus raisonnables et dont l'opinion a prévalu, ont soutenu que la Comédie ne fut réellement fondée qu'après la mort de Molière le 21 octobre 1680, par la lettre de cachet signée : *Louis*, contresignée : *Colbert* « Sa Majesté, ayant estimé à propos de réunir les deux troupes de comédiens établis à l'hôtel de Bourgogne et dans la rue de Guénégaud à Paris, pour n'en faire à l'avenir qu'une seule, afin de rendre les représentations des comédies plus parfaites, a ordonné et ordonne qu'à l'avenir les dites deux troupes de comédiens français seront réunies pour ne faire qu'une seule et même troupe, et sera composée des acteurs et actrices dont la liste sera arrêtée par Sa Majesté. »

Quelles étaient ces troupes ? L'une était née d'une première fusion entre deux sociétés de comédiens : les comédiens de Molière, les comédiens du Marais.

Molière mort, ses acteurs avaient dû quitter le Palais-Royal pour s'installer dans une salle nouvellement construite rue Mazarine. Ils avaient été brutalement expulsés de leur théâtre par Louis XIV, pour faire place à Lulli et à son Opéra (1673). La société qui s'était aussitôt jointe à eux était celle du Marais.

Le grand acteur Mondory avait rendu célèbre ce théâtre. Entreprenant et lettré, il avait substitué aux farces des œuvres de meilleur goût. Dans un de ses voyages à Rouen il découvrit Corneille, joua ses premières comédies et eut la

gloire de créer le *Cid* en 1636. Les successeurs de Mondory montèrent des sortes de fêtes, des pièces « à machines » dont la *Toison d'or* de Corneille, mais la vogue à ce moment était au théâtre de l'Hôtel de Bourgogne et à celui du Palais-Royal. Les recettes se faisaient plus maigres au Marais, et on comprend qu'en 1673, les acteurs aient quitté sans regret un théâtre où ils gagnaient péniblement leur vie.

L'Hôtel de Bourgogne était le plus ancien théâtre de Paris. Il avait été élevé par les soins et aux frais de la société des Confrères de la Passion, qui fut comme la première société d'amateurs de théâtre. En possession du privilège de représenter les drames sacrés sur les places publiques ou les parvis des cathédrales, les confrères s'étaient aperçus bien vite, par les rires énormes qui accueillaient quelques incidents comiques que si quelques milliers de personnes assemblées se laissaient émouvoir jusqu'aux larmes par le drame lui-même, elles saisissaient aussi avec avidité toutes les occasions de se divertir. L'indication ne fut pas perdue. C'est sans doute ainsi que naquit un genre nouveau, la « farce » ou « sotie », jouée après le drame. Par malheur, « nos pères tout grossiers », n'avaient de goût que pour le comique le plus bas ; les auteurs et les interprètes cherchaient donc à obtenir leurs effets dans les obscénités du geste et de la parole.

Le Parlement se fâcha. Par un arrêt de 1548 il retira aux Confrères de la Passion le privilège qu'ils avaient depuis plus d'un siècle de représenter les drames sacrés ; mais en leur laissant, peut-être par inadvertance, le privilège de donner des spectacles à Paris, il se trouva que les magistrats créèrent, à leur insu, à côté d'un Théâtre sacré un Théâtre profane.

Les Confrères furent tout d'abord fort embarrassés. Appartenant au monde de la petite bourgeoisie, du petit commerce, ils n'étaient pas comédiens, et ne souciaient pas de se compromettre en embrassant une carrière peu honorable. Or, des troupes de farceurs s'étaient constituées, puis des troupes de comédiens ; des auteurs dramatiques avaient paru. Les Confrères, en gens habitués au négoce, eurent l'idée d'une ingénieuse opération. Forts de leur privilège, ils bâtirent le théâtre dit de l'Hôtel de Bourgogne et le louèrent.

Leurs premiers locataires furent des compagnies de farceurs italiens et de farceurs français. C'est là qu'au début du XVII^e siècle jouèrent des comiques populaires, puissants, pleins d'inventions burlesques, puis des comédiens jouèrent les tragédies élémentaires et désordonnées de Hardy. Enfin, Corneille vint, suivi par Racine, qui y donnèrent leurs chefs-d'œuvre. Hôtel de Bourgogne ! C'est là qu'en moins de quarante ans la tragédie française a couru toute sa carrière ; là aussi qu'après le départ des comédiens français pour le théâtre Guénégaud, les comédiens italiens s'installèrent, de 1680 à 1697, puis de 1716 à 1719, et jouèrent Marivaux et Le Sage.

Comme trois rivières se rencontrent pour former un fleuve, c'est la jonction de ces trois théâtres (Palais-Royal, Marais, Hôtel de Bourgogne), qui donna naissance à la Comédie Française.

Certes, la troupe de Molière, grâce au nom de son illustre patron et parce qu'elle était la dépositaire du trésor de ses œuvres, fit peut-être à la masse commune l'apport le plus considérable ; mais le Marais et l'Hôtel de Bourgogne y versèrent les chefs-d'œuvre de Corneille et de Racine. Si plus tard, cependant, un nom prédomina, si la Comédie devint la Maison de Molière, c'est que les comédiens aimèrent à se persuader que ce théâtre fameux avait été fondé par un des leurs et parce que les auteurs, avec plus de raison peut-être, en revendiquèrent l'honneur pour leur plus célèbre confrère. Molière, écrivain dramatique et acteur, symbolise admirablement les deux forces qui, par leur union, ont contribué à fonder la Comédie, à la faire vivre et prospérer, à la rendre glorieuse.

D'après E. Fabre, La Comédie Française

PIERRE CORNEILLE

(1606– 1684)

A cette époque vivait dans une vieille rue de Rouen un avocat assez piteux, issu d'une famille de petite robe, à demi muet de timidité. Il n'a jamais plaidé ; il préféra s'acheter, peut-être à crédit, une charge d'avocat général à la Table de marbre du Palais. Ce dut être un très noble caractère. Il a aimé une jeune femme

qui ne l'a pas aimé, et il est resté son ami ; lui et son frère Thomas n'ont jamais cessé de se chérir.

Comme tout le monde parlait de théâtre, Pierre Corneille se mit à écrire des pièces, et l'acteur Mondory, de passage à Rouen, en ayant emporté une à Paris pour la présenter au public, elle ouvrit au jeune homme la voie du succès, et il la suivit. C'était *Mélite*. Corneille ne devait jamais renoncer dans ses comédies au réalisme de sentiments et de mœurs moyennes qui faisait le mérite de *Mélite*. Néanmoins lorsqu'il arriva dans la capitale, voyant le théâtre hésiter entre plusieurs directions, il était prêt à les suivre toutes. Peu après, il acceptait de se plier aux règles victorieuses. L'ont-elles gêné ? Sans doute. Plusieurs fois il a paru sur le point de faire jaillir dans tous les sens son imagination, brûlante d'un feu de volcan. On se plaît souvent à imaginer un Corneille sans carcan. Son entrain est si vif, sa diversité bat de telles ailes qu'il aurait pu inventer on ne peut savoir quoi... On voit dans son œuvre de l'ambition, de la vengeance, de l'honneur, de l'amour, de l'histoire et du romanesque : était-il impossible que quelque chose d'autre encore y apparût ? combien de genres existants l'ont sollicité ? Et il leur a toujours répondu, que ce fût la pièce à intrigue complexe comme *Héraclius*, le drame romanesque comme *Don Sanche d'Aragon*, la pièce à spectacle comme *Andromède*; ou, dans la première partie de sa carrière, la tragi-comédie et la comédie.

Le *Cid* a éclaté sur la scène de 1636 comme une proclamation de victoire. Que Corneille, en imaginant sa Chimène déchirée entre son père et son fiancé, ait pensé avec sympathie à la reine de France, ancienne infante d'Espagne, déchirée elle aussi par la guerre entre son père et son mari, c'est possible, et cela pourrait même expliquer l'animosité de Richelieu qui poursuivait de sa haine Anne d'Autriche. En tout cas, le combat contre les Maures, c'est exactement la reprise glorieuse de *Corbie* tombée pour un moment au pouvoir de l'armée espagnole qui avait cru ouverte la route de Paris. En applaudissant le récit de Rodrigue, les spectateurs acclamèrent les vainqueurs de leur bataille de la Marne.

Une autre lutte, une lutte intérieure intense, fait l'originalité de la pièce dont le sujet était emprunté à Guilhem de Castro ; Chimène lutte en elle-même contre elle-même et contre tout, Rodrigue pareillement de son côté. Ils s'aiment

Avec passion et le monde entier a beau se dresser entre eux, ils échangent leurs cœurs. Aussi leurs dialogues d'amour s'envolent-ils avec une jeunesse folle, le pathétique proprement dramatique se mue en duo musical. Pièce inouïe de l'amour plus fort que la mort, où tout est coups d'archet, cuivres lointains. De quoi l'auteur du Cid n'aurait-il pas été capable, s'il n'avait pas eu son génie bridé ? Néanmoins il a trouvé moyen de s'arranger avec les règles et de construire un système de tragédie dans lequel l'envol lyrique du Cid n'est plus qu'un souvenir, mais qui bande cependant avec une force secrète de lyrisme profond les ressorts proprement dramatiques.

Par la solidité des intrigues, par la secousse des péripéties, par les chaînes de raisonnement, par les dialogues éclatants, Corneille est le créateur de la tragédie française.

Il a rompu dès la Querelle du Cid avec toute imitation et, si l'on compare cette attitude avec celle de ses prédécesseurs, c'est prodigieux. La Querelle dans laquelle Richelieu ne s'est pas conduit à son avantage, dans laquelle Chapelain a fait de son mieux, a guéri Corneille d'emprunter ses sujets. Il a désormais tout tiré de lui-même, l'histoire n'a fait que lui suggérer des idées de pièces, il ne lui a demandé qu'une garantie lui permettant de répondre à quiconque l'accusait d'invraisemblance : « Possible, mais c'est vrai, voyez Tite-Live, voyez Sénèque ». Il faut reconnaître que presque toute l'histoire romaine y a passé. Il faut reconnaître également que les Romains de Corneille sont plus que romains, ils sont Romains de propagande, Romains cornéliens. Mais après tout, l'histoire ne tient pas beaucoup plus de place dans ses tragédies que l'actualité. Car il y a une actualité chez lui, par exemple la guerre avec l'Espagne dans le Cid, ou la conspiration de la noblesse, entraînée par des femmes, dans Cinna. Cette actualité comme cette histoire, le dramaturge les a dominées par sa psychologie.

Grâce à sa psychologie, Corneille, du jour où il eut choisi de s'engager dans la tragédie régulière parce qu'elle triomphait, est allé jusqu'au bout de la force et de la beauté que ce choix permettait. Il fallait à la tragédie régulière des situations pathétiques, des caractères fidèles à eux-mêmes et une action logique, en sorte que la pièce étreinte, serrée, corsetée, n'eût qu'une issue : se développer en profondeur. Corneille a créé le théâtre du combat intérieur, de la lutte de l'âme qui joue le tout pour le tout. C'est l'homme intérieur qui engendre les situations ; mais le dramaturge les porte au maximum de difficulté en donnant pour point de départ à ses pièces l'apparition du destin ; un destin inhumain impose à Rodrigue de se battre avec le père de sa fiancée et à sa fiancée de demander sa mort, à Auguste d'avoir à châtier des amis. Le destin s'abat, la tragédie est nouée, elle ne se dénouera qu'en s'accomplissant dans la volonté du héros. Corneille a donc inventé le héros capable d'affronter le destin et par là de doter la tragédie de son armature, de sa solidité, de sa vertu.

La dramaturgie cornélienne est fondée sur des volontés furieusement acharnées à s'affirmer, la plupart du temps dans le bien et le beau, quelquefois dans le mal au besoin dans la cruauté et dans le crime. Le jeune Horace offense l'humanité, il a fallu corriger son excès par la sagesse de Curiace. La Cléopâtre de *Redogune* obéit-elle à un devoir ? Elle donne le spectacle d'une démence desurhumanité. Elle élève la volonté de vengeance. La plus rusée et la plus cruelle à la même hauteur que l'empereur Auguste sa volonté de générosité. « Tous ses crimes, a écrit Corneille lui-même, sont accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions on admire la source dont elles partent ». En fin de compte, il n'y a dans le théâtre de Corneille que des actions hors de l'ordre commun exceptionnelles, souvent anormales, quelquefois criminelles, toujours en défi à la vie commune, à la pensée commune. Il faut croire que la Fronde était dans l'air.

La tragédie cornélienne vit dans l'éternel, parce que son créateur a élevé ses situations et ses personnages d'un ou de plusieurs degrés par rapport à la moyenne

des hommes et des choses. Tout cela se situe au-dessus de nous, comme sur un tréteau idéal. C'est à la fois réalité et symbole.

D'après H. Clouard, Petite histoire de la littérature française

JEAN RACINE

(1639– 1699)

Richelieu achevait l'unité de la France. Corneille avait donné le *Cid*, et Descartes le *Discours de la Méthode*. L'année où parut la tragédie d'*Horace*, vagissait dans les langes un enfant qui devait être le poète d'*Andromaque* et d'*Athalie*.

Jean Racine, né à la Ferté-Milon, de Jean Racine, procureur au bailliage, et de Jeanne Sconin, fut tenu sur les fonts le 22 décembre 1639. Jean Racine avait treize mois quand mourut sa mère en couches, et trois ans quand la mort de son père le laissa aux soins de Marie des Moulins, son aïeule, qui, devenue veuve en 1649, se retira à Port-Royal. Jean avait seize ans quand, attiré par sa grand'mère et par ses tantes qui vivaient à Port-Royal, il fut admis par Nicole et Lancelot à l'école des Granges.

Racine avait dix-neuf ans quand il sortit de Port-Royal poursuivre le cours de philosophie du collège d'Harcourt. A peu de temps de là, il s'établit près de son oncle Vilart, où il respira l'air du siècle. L'oncle Vitart aimait les galanteries et les madrigaux ; il prêtait de l'argent à son neveu, « dont les moyens étoient fort médiocres ». Racine faisait de petits vers, allait au cabaret deux ou trois fois le jour et était en chemin de devenir un bel esprit. C'est en vivant de la sorte qu'il composa une ode sur le mariage du roi : *La Nymphé de la Seine*. Vitart la porta à Chapelain, qui tenait la clef de la cassette royale. Chapelain objecta qu'on ne devait pas mettre des tritons dans une rivière. Racine ôta les tritons et reçut une gratification.

Un roi de vingt-deux ans, ignorant, fier, obstiné, prenait en main cette royauté rendue enfin toute-puissante par le travail séculaire des grands ouvriers de la maison de France. Louis XIV aimait les femmes et le pouvoir ; plus tard il

aimerait les jardins, les bâtiments, les promenades en carrosse dans les camps. Dès son mariage, il s'amusa et amusa la noblesse à des ballets et à des carrousels, et commença d'offrir aux poètes de théâtre le modèle d'une cour galante et pompeuse.

Dès 1663, Racine allait à la cour et assistait au lever du roi. Le jeune poète, avec son esprit flexible, sa sensibilité récente, avait le don de plaire. Il savait converser sur toutes sortes de sujets et ne parlait pas de ses ouvrages. Il était beau, sa physionomie était fine, pourtant heureuse et toute ouverte. Il avait le nez pointu, acéré, le nez des railleurs, la bouche ironique et voluptueuse, et de beaux yeux attendris, prompts aux larmes. Il hantait La Fontaine. Il s'était lié avec Boileau, qui faisait des remarques sur ses ouvrages, et avec Molière, qui donnait *la Thébàide* sur son théâtre du Palais-Royal. Les recettes étaient maigres. Pourtant cette première pièce, en laquelle le jeune Racine, tout en suivant Euripide, imitait le ton de Rotrou et de Corneille, était déjà d'un poète excellent et d'un faiseur de caractères. A cette époque, « ces quatre excellents hommes » s'assemblaient deux ou trois fois la semaine dans le logis de Despréaux, rue du Colombier. On se réunissait pareillement avec Chapelain, Furetière et quelques gens de cour au cabaret du *Mouton Blanc*. On y raillait bien des choses et jusqu'à la perruque de Chapelain.

Ce beau temps dura peu. Racine avait donné son *Alexandre* au théâtre de Molière, mais les comédiens du Palais-Royal ne jouèrent pas la pièce au gré de l'auteur : il la porta, sans les avertir, à la troupe de l'hôtel de Bourgogne, qui l'apprit à la hâte, et on vit à Paris deux *Alexandre* à la fois. Molière avait lieu d'être mécontent ; il le fut.

L'*Alexandre* avait fait de Racine un poète connu de la cour et de la ville. Une meute d'ennemis, grossie des ennemis de Boileau et des amis de Corneille, commença d'aboyer : ils devaient le harceler jusqu'à la mort. Le poète était de ceux qu'on blesse aisément, mais il leur répondit en toute occasion avec ces façons souveraines d'un homme qui sait tout dire. Il connut trop bien l'art dangereux de les irriter. Il raillait avec finesse et piquait adroitement.

Andromaque fut représentée pour la première fois à l'hôtel de Bourgogne, en novembre 1667. Mme de Sévigné, qui n'aimait pas Racine, pleura. Le poète recueillit comme une perle inestimable une larme tombée des beaux yeux d'Henriette d'Angleterre. Le public fut attentif à cette tragédie. « Cuisinier, cocher, pale frenier, laquais et jusqu'à la porteuse d'eau, il n'y eut personne qui ne voulût discourir l'Andromaque. »

Britannicus parut deux ans après (1669). Il n'y eut point de presse au par terre le jour de la première représentation, parce que, dans le même moment, on décapitait un homme en place de Grève. Le vieux Corneille était seul dans une loge. Ceux de son parti vinrent l'y rejoindre, et Corneille parla avec chaleur contre la pièce. Racine crut devoir, dans une préface, se justifier contre les attaques « d'un vieux poète malintentionné ». Les inimitiés s'accrurent. Le public resta froid. En vain Boileau loua les vers sentencieux de la nouvelle tragédie. Il se passa plusieurs années avant que *Britannicus*, mieux accueilli, fit honneur à Racine.

En 1670 Racine travaillait à *Bérénice*. Le sujet de cette tragédie avait été choisi par la jeune duchesse d'Orléans, qui l'avait donné en même temps à Corneille et à Racine. Elle s'occupait des choses de l'esprit ; elle avait décoré d'une de ses larmes royales la première représentation *Andromaque* ; elle aimait la muse de Racine, jeune comme elle et fraîche comme ses plus anciens souvenirs.

Henriette voulait que la poésie consacraît la mémoire, délicatement voilée, du temps où elle avait porté à Fontainebleau « la joie et les plaisirs » de ces bains dont elle revenait à cheval, accompagnée du roi, de ces promenades de nuit en calèche, autour du canal, au bruit des violons. Le roi avait alors commencé de l'aimer.

Il lui plaisait de faire revivre dans un ouvrage de théâtre ces beaux sentiments et ces aventures innocentes. Ou du moins elle voulait que ce roi, que bien jeune elle avait dû épouser et qui plus tard avait touché son cœur, fût souvent représenté par les poètes sous un aspect amoureux et héroïque ; et ce fut peut-être par un sentiment gracieux, en pensant à Marie Mancini, son amie, qu'elle choisit *Bérénice* pour l'héroïne du poème. Car cette nièce de Mazarin, que Louis XIV

sacrifia aux intérêts de l'Etat fait songer bien mieux qu'Henriette d'Angleterre à la reine de Palestine que Titus aimait et qu'il renvoya malgré lui et malgré elle.

La duchesse d'Orléans ne vit point les deux tragédies quelle avait inspirées. Quand Bérénice parut à l'hôtel de Bourgogne, le 21 novembre 1670, Henriette avait passé « comme l'herbe des champs » ; elle était morte depuis six mois. La tragédie de Corneille, *Titeet Bérénice*, fut représentée la semaine suivante sur le théâtre de Molière. Elle fut mal jouée et tomba. La belle élégie de Racine fut mieux accueillie.

Bajazet parut en janvier 1672, à l'hôtel de Bourgogne, en « habitturc ». Pendant une des représentations, Corneille dit à Segrais : « Je me garderois bien de le dire à d'autres que vous, parce qu'on diroit que j'en parlerois par jalousie ; mais prenez-y garde, il n'y a pas un seul personnage dans le *Bajazet* qui ait les sentiments qu'il doit avoir et que l'on a à Constantinople ». Tous les ennemis de Racine redirent que les Turcs de Racine n'étaient pas de vrais Turcs. Ils touchèrent, tels qu'ils étaient, et *Bajazet* se soutint au théâtre. Certes, Corneille n'était pas jaloux, mais il voyait sans faveur ces ouvrages nouveaux qui occupaient tout l'hôtel de Bourgogne, y attiraient la foule des spectateurs et le forçaient de porter ses tragédies au Marais, où on les jouait mal et où le public ne venait pas. Nous avons vu que Racine supportait impatiemment le sourcil froncé de ce grand vieillard. Il en parlait sans doute un peu trop légèrement. Mais à quinze ans de là, après cette nuit d'octobre qui emporta Corneille, Racine fit à l'Académie l'éloge de cet homme illustre, avec une hauteur d'admiration qui n'a jamais été surpassée.

Louis XIV, qui avait assisté à la conquête de la Franche-Comté, donna pour son retour des fêtes à Versailles, dans l'été de 1674. Ce fut sur un théâtre dressé pour ces fêtes, sur l'avenue de l'Orangerie, qu'*Iphigénie* fut donnée pour la première fois. La scène représentait une longue allée de verdure ornée de grottes rustiques et de fontaines avec des vasques de marbre et des tritons d'or. La cour applaudit. A six mois de là, *Iphigénie* se montra à la ville, qui fut du même goût que la cour, et bien des larmes furent versées. Racine était à l'époque la plus

brillante de sa vie. Ses ennemis semblaient vaincus ; il avait pour lui le public, Coudé, le roi ; il avait pour lui Boileau et la raison.

Mais, pendant qu'il s'occupait à faire paraître sa *Phèdre* au théâtre, on préparait en haut lieu la ruine du poète. Le complot se tramait à l'hôtel de Bouillon. La duchesse de Bouillon se piquait de faire et de défaire les poètes. Le duc de Nevers, son frère, était un bel esprit ; il rimait de petits vers de grand seigneur que Mme de Sévigné jugeait les meilleurs du monde. La sœur et le frère étaient du parti de Segrais et de Benserade. Ils regardaient Boileau comme un ennemi ; ils goûtaient peu Racine et résolurent de le faire tomber. Mme des Houlières, leur vieille Muse, leur avait donné un poète pour le remplacer : Pradon. Ce Pradon était un petit génie, naturellement envieux, qui, dans la préface d'un *Tamerlan*, avait pris soin d'informer le public qu'il fallait voir en lui un dangereux rival de Racine.

C'était l'homme qu'il fallait : on lui commanda une *Phèdre* ; il se hâta, on l'aida, en quelques semaines on fut prêt. La *Phèdre* de Pradon fut donnée, le 3 janvier, par la troupe de Guénégaud, deux jours après la première représentation de la *Phèdre* de Racine à l'hôtel de Bourgogne. La nièce de Mazarin, Marie Mancini habile à l'intrigue, avait retenu les loges pour les six premières représentations des deux pièces. Cette manœuvre coûta quinze mille livres à la duchesse, mais elle fit perdre à Racine d'utiles spectateurs et rendit la lutte d'abord douteuse. La guerre continua par des sonnets. On en fit un, après souper, à l'hôtel de Bouillon ; les amis de Racine le retournèrent, sur les mêmes rimes, contre le duc de Nevers, avec une ingénieuse cruauté qui servit fort bien le poète. Le duc répondit, encore sur les mêmes rimes, par des menaces de coups de bâton. Le bruit courut même que Boileau avait été bâtonné, dans la rue, par des laquais. Alors le prince de Condé se fâcha, il déclara que Racine et Boileau étaient de ses amis et « qu'il vengerait les offenses qu'on s'aviserait de leur faire ». L'hôtel Bouillon rentra dans le silence. La *Phèdre* de Racine resta sur la scène, et celle de Pradon ne put s'y tenir.

Pourtant, les ennemis du poète l'emportaient. Racine renonçait au théâtre. Il avait toujours été sensible, irritable, prompt à se contrister. La moindre critique lui avait toujours causé plus de chagrin que toutes les louanges ne lui avaient fait de

plaisir. Il était las ; il ressentait cette amertume, ce grand mal de cœur, ce dégoût des choses qui vient aux meilleurs, à ceux qui travaillèrent avec le plus d'amour.

Douze années après qu'il eut renoncé au théâtre. Racine composa la tragédie d'*Esther* pour Mme de Maintenon, fondatrice de la maison de Saint-Cyr, où elle élevait des filles nobles « rassemblées de tous les endroits du royaume ». Mme de Maintenon voulait « divertir ses petites filles et le roi ». Elle demanda à Racine une pièce avec des vers qu'on pût mettre en musique. Il fallait que le sujet fût pieux : on avait fait réciter Andronaque aux petites et elles avaient joué leurs rôles avec trop d'ardeur. Racine apporta son *Esther*. Le sujet était ingénieusement choisi. Représenter *Esther* conduite par la Providence au lit d'un roi qu'elle engage dans les intérêts de la sagesse et de la vérité, la faire paraître entourée des filles de Sion, qu'elle met son étude et ses soins à former, c'était présenter aux regards de Mme de Maintenon un miroir d'une assez flatteuse magie. La première représentation d'*Esther* fut donnée à Saint-Cyr, le mercredi 26 janvier 1689. On avait choisi, pour en faire un théâtre, le grand vestibule des dortoirs. La salle était éclairée par des lustres de cristal ; les décors avaient été peints par Borin, décorateur des spectacles de la cour. Les musiciens du roi accompagnaient les chœurs. Racine, qui disait bien les vers et qui lisait avec grâce le vieux Plutarque au roi, avait instruit ces innocentes actrices.

Tout plut dans *Esther* : le sujet, les vers, la musique, les actrices et surtout Mme de Vilette, dont le visage trop touchant, le jeu trop aimable, inquiétèrent la directrice de Saint-Cyr. La cour accorda à ces représentations tout le prix que Louis XIV et Mme Maintenon y donnaient. Ce fut la grande chose de l'année. Les ministres quittaient leurs affaires les plus pressées pour aller entendre les demoiselles de Saint-Cyr.

Racine fit une nouvelle tragédie pour Saint-Cyr : *Athalie*. Mais les fêtes d'*Esther* et cet éclat mondain jeté sur des pensionnaires élevées dans la piété avaient blessé les directeurs spirituels de Mme de Maintenon. Les ennemis de Racine criaient au scandale. Leroi vieillissant devenait plus attentif aux conseils des dévots. Les jeunes filles récitèrent *Athalie* deux ou trois fois à Versailles dans

la chambre de Mme de Maintenon, avec les habits de Saint-Cyr ornés à peine de quelques rubans et de quelques perles, devant le roi, les princes du sang et quelques personnes considérables. Et ce fut tout. La pièce ainsi étouffée fut raillée par les ennemis du poète, et le public ne la connut pas.

Jean Racine vécut au moment précis où le génie français atteignait sa plénitude, où la langue, entièrement formée, gardait encore toute sa jeunesse, à l'âge d'or. Il fit des poètes anciens son étude et sacsdélices et se rattacha étroitement à cette tradition grecque et latine, toute de raison et de beauté, qui créa les formes de la poésie, ode, épopée, tragédie, comédie. La tendresse, la sensualité du poète, ses ardeurs, ses curiosités, ses faiblesses même le disposaient à connaître les passions qui sont la matière de la tragédie et à exprimer la terreur et la pitié.

Ainsi son temps, son éducation, sa nature conspiraient à faire de lui le plus parfait des poètes français et le plus grand par la continuité de sa grandeur.

D'après Anatole France, Racine, « Le Génie Latin »

MOLIERE

(1622– 1673)

Il fut auteur, acteur, chef de troupe, comme l'avaient été Plaute et Shakespeare. Fils de bourgeois, Jean-Baptiste Poquelin, pour satisfaire sa passion du théâtre et porter glorieusement le nom de Molière, a tout bravé, jusqu'à la prison pour dettes. Son père, valet de chambre du roi et son décorateur, ne l'aida point, et le jeune homme a erré avec quelques comédiens pendant douze années à travers les provinces du Midi, dans les mêmes conditions à peu près que celles décrites par Scarron.

Il n'a pas existé d'écrivains, au siècle du Roi-Soleil, qui aient eu autant que celui-là besoin d'endurance et de courage. Le prince de Conti, avant de tomber dans la dévotion, l'a soutenu à ses débuts ; puis ce fut le tour du roi, qui lui donna un théâtre à Paris. Malgré cette protection royale, la carrière de Molière a été une incessante bataille contre des ennemis puissants, en même temps que contre une existence qui lui imposait des charges très lourdes.

La comédie dominait le théâtre du moment ; mais avec Molière elle a débordé sur tous les genres. Il en a fait le miroir de l'époque : gentilshommes, bourgeois, gens du peuple, médecins et hommes de lettres, tous les métiers comme toutes les classes. Des marquis sont morts de ses ironies et Napoléon n'a pas osé les ressusciter quand il a rétabli les titres de noblesse. Quant aux ridicules d'esprit et de caractère, lesquels manquent? Précieux, beaux esprits, esprits forts, femmes savantes, sont là. Mais en vérité, ce sont les humains de tous les temps qui sont là, jaloux, hypocrites, grotesques de la vanité sociale, mondains prétentieux, petits nobles ruinés et devenus chevaliers d'industrie, honnêtes gens aussi, sans oublier les couples amoureux. Enfin la société et la vie humaine tout entières embrassées.

Avec cela, autre chose d'extrêmement rare, mais qu'on admire déjà chez Corneille : Molière a été ce qu'on peut oser appeler une bête de théâtre, un démon des planches. Il y fait naître de la vie. Ses pièces, en effet, ne sont pas des copies de la réalité, mais des créations qui la surmontent et prolongent. C'est la réalité et c'est plus qu'elle. Le génie dramatique porte là son plus beau signe. On voit l'humanité et la vie refaites, amenées à leur essentiel avec un relief que nous ignorions, par le miracle d'une exagération qui simplifie, d'une plénitude qui dépasse et achève. Qui n'a jamais rencontré l'Harpagon de *l'Avare*, l'Alceste du *Misanthrope* ? Mais Molière les a plantés sur la scène où ils s'imposent en incarnant intensifiées l'avarice et la misanthropie de la réalité quotidienne. Et comme son métier était de faire rire et qu'il l'avait dans la peau, il s'arrange pour que ces caractères agrandis basculent dans un déséquilibre du normal à l'anormal en déchaînant le rire. Ainsi chacun de ces personnages se hausse à un niveau où il s'isole pour représenter typiquement tous ceux qui dans le monde lui ressemblent à distance.

Au milieu de cette complexité de création, dans sa vie intérieure et profonde comme dans sa vie publique, Molière a été grand. Sous les coups du malheur il aurait pu déraiper et quitter sa voie. Amoureux, trop possédé de l'amour, captif d'une coquette qu'il avait eu le tort d'épouser, il a subi l'épreuve de la jalousie, il a dû passer par d'atroces moments. Or il était ou cardiaque ou poitrinaire ou

neurasthénique ; car il a souffert dans son corps comme dans son esprit et dans son cœur. On peut dire qu'il a souffert de trop d'humanité blessée en lui.

Eh bien, ce n'est pas à sa destinée personnelle que Molière doit d'avoir glissée parfois jusqu'aux approches du drame, dans l'Avare, dans Tartuffe, et dans la pièce où Don Juan n'échappe pas au Commandeur. Assurément, il était né et avait vécu triste dans le courant des jours que sa femme et la maladie n'ont pu qu'assombrir. Mais il a gardé jusqu'au bout et a manifesté chaque fois qu'il l'a voulu son pouvoir d'action comique. C'est le combat mené pour ses convictions qui a parfois dramatisé son rire et fait s'émouvoir Musset de

Cette mâle gaîté si triste et si profonde

Que lorsqu'on sort d'en rire on devrait en pleurer.

Molière a combattu, en effet, courageusement, durement, avec des colères rentrées, pour une conception de la vie naturelle, libre et vraie : « Qu'on nous débarrasse de ces gens qui empêchent de vivre ! » C'est ce qu'il n'a cessé de dire aunez, des hypocrites du langage et des manières, ainsi que des imposteurs de la science et de la religion.

Il a été jusqu'à maudire les contraintes morales et religieuses, au nom de la nature et de la liberté que Gassendi, dont il avait reçu les leçons privées de concert avec son ami Chapelle, lui avait appris à vénérer. Ce n'est pas le déchaînement des dévots contre lui qui aurait pu l'en détourner. Je veux bien que son Don Juan représente l'impiété en grand seigneur méchant homme : mais qui dans la pièce invoque morale et religion ? C'est cet imbécile de Sganarelle, c'est ce bas Sganarelle. On a l'impression qu'ils sont renvoyés tous deux dos à dos. Il est incontestable que l'œuvre de Molière exprime une pensée indépendante de toute doctrine et de tout dogme ; elle semble bien vouloir ne connaître que la nature humaine détachée des idées religieuses. Des contemporains l'ont dit « libertin jusqu'aux moelles ». Seulement Molière n'a pas fait étalage de son libertinage ; il s'est d'ailleurs laissé trop deviner comme ami de son Philinte pour n'être pas resté sincèrement libéral. Mais enfin l'Eglise l'a considéré à juste titre comme un adversaire ; ce n'est pas de rien qu'elle s'est vengée en lui refusant une sépulture

convenable. Est-ce le comédien ? non, c'est l'auteur comique qu'elle a traité à peu de chose près comme un chien.

Louis XIV ayant demandé à Boileau quel était l'écrivain le plus remarquable de son règne et Boileau lui ayant répondu : « Sire, c'est Molière », ne s'étonna guère. « Je ne le croyais pas, dit-il, mais vous vous y connaissez mieux que moi ». Boileau savait que Molière cristallisait toute une tradition française sans cesser d'être humain, supérieurement humain. Des acteurs français du XIX siècle, recevant un jour à dîner le grand acteur anglais Kemble, comparaient avec lui les plus célèbres auteurs dramatiques anglais et français. Auquel accorder le premier rang ? Corneille, Shakespeare se le disputaient et Corneille commençait à céder devant Shakespeare lorsqu'un des nôtres s'écria : « Et Molière ? » Kemble répondit : « Oh, pour Molière, c'est autre chose, Molière n'est pas un Français.

- Comment ! Que dites-vous là ? C'est un Anglais peut-être ?
- Non, Molière n'est pas non plus un Anglais.
- C'est fort heureux, mais enfin qu'est-il donc ?
- C'est un homme, conclut l'acteur anglais ; il appartient à l'univers, il appartient à l'éternité ».

D'après H. Clouard, Petite histoire de la littérature française,

JEAN DE LA FONTAINE

(1021–1695)

Jean de La Fontaine naquit à Château-Thierry en 1621. Des « quatre amis », c'est le plus âgé : il a un an de plus que Molière, quinze de plus que Boileau, dix-huit de plus que Racine. Ce fut aussi le moins précoce : Molière avait produit la plupart de ses chefs-d'œuvre, Boileau ses *Satires*, Racine *Andromaque*, que le premier recueil des *Fables* n'avait point encore paru.

Le recueil des Fables de La Fontaine représente le travail de trente ans. Il contient deux cent quarante fables, réparties en douze livres, qui parurent en trois fois :

1. En 1668, sous le titre modeste : Fables d'Esopé mises en vers par M. de La Fontaine.
2. En 1678 et 1679, les cinq livres suivants. Les chefs-d'œuvre abondent dans cette partie.
3. En 1694, le livre XII. Ce livre est le plus faible.

Le premier livre renferme surtout des fables didactiques à la manière d'Esopé : ce sont des récits assez brefs, suivis d'un distique ou d'un quatrain moral. Le souffle y est un peu court. Mais, dès le deuxième livre, La Fontaine met résolument à profit l'indétermination du genre et laisse jouer sa fantaisie en toute liberté. Cet élargissement de sa manière est pleinement sensible dans le second recueil : les sujets y sont, de l'avis même de La Fontaine, plus amplement, et plus diversement traités.

Il n'y a pas de livre plus varié que les Fables. Tous les genres s'y touchent et s'y mêlent : le conte familial (*Le Meunier, son fils et l'âne*), le récit tragique (*Les Animaux malades de la peste*), le réalisme (*La Vieille et les deux servantes*) et le lyrisme (*Songe d'un habitant du Mogol*), le récit plaisant (*La Laitière et le pot au lait*) et l'élégie (*Les Deux Pigeons*). Très souvent le ton change à l'intérieur d'une même fable : voir par exemple *Le Paysan du Danube*, description réaliste au début, qui se continue et s'achève par un morceau d'éloquence superbe. Ce libre génie, – le plus indépendant du siècle, – pensait en matière littéraire comme ses contemporains. Il ne reconnaît comme eux que deux modèles : la Nature et les Anciens.

Le succès des *Fâcheux* de Molière (1661) le remplit de joie. Il écrit à un ami :

*Nous avons changé de méthode;
Jodelet n'est plus à la mode;
Et maintenant il ne faut pas
Quitter la nature d'un pas.*

Or la nature n'a jamais eu de meilleurs interprètes que les Grecs et les Romains. Il faut donc les imiter, mais sans renoncer à son originalité propre.

C'est ce que l'on vit bien dans les Fables. Il n'invente rien. Il prend de toutes mains, d'Esopé, de Phèdre, de Pilpay, de Marot, de Rabelais, de tous les fabulistes de profession ou d'occasion, qu'il a pu connaître. Il fond deux fables ensemble, ou bien développe, abrège, corrige. Et il coule dans son récit son enjouement naturel. Il est désireux non seulement d'instruire, mais de plaire : l'œuvre d'art doit non seulement intéresser l'intelligence, mais agréer au sentiment.

La Fontaine a donc pris des sujets traditionnels. Il les a renouvelés en y versant toute la richesse de sa nature, de ses émotions, de ses expériences. On s'est demandé souvent par quel effort de génie il a su donner tant d'ampleur à un genre si mince: c'est tout simplement qu'il s'y est mis tout entier. Il n'a pas versifié les sujets d'Esopé et de Phèdre : mais dans ces thèmes maigres et sans caractère il a versé ses visions personnelles, qui les gonflent et les réifient. Les deux vieux fabulistes lui présentent, par exemple, un fait incolore, abstrait : *Le Coche et la Mouche*. En le lisant, il revoit la vallée de Torfou, et sur la pente dénudée, le carrosse de Poitiers qui gravit péniblement... Toutes ces sensations réveillées s'ordonnent aussitôt en un tableau merveilleux, d'une couleur sobre et intense, qui sera le début de sa fable. C'est en lui, non en ses auteurs, qu'il a trouvé le pittoresque et la poésie du sujet.

Souvent même l'individualité du poète se montre plus à découvert. Sans rien de romantique, de fougueux, de tapageur, elle s'épanche partout avec une grâce charmante, sous la forme tantôt d'une ironie légère, tantôt d'une sensibilité discrète.

On se demande parfois où est la poésie lyrique dans le XVII^e siècle classique: elle est là, dans ces Fables, qui offrent précisément et la dose et la forme du lyrisme que l'esprit d'alors était capable de goûter. C'est une combinaison unique d'évocation impersonnelle et d'émotion personnelle. La Fontaine infuse le lyrisme dans les éléments narratifs ou dramatiques ; il l'impose ainsi à un public positif, peu rêveur et peu sentimental.

Ce lyrisme affleure partout, sous des formes diverses ; il alimente véritablement l'inspiration du poète. Mais le poète applique cette inspiration à un

genre où dominant essentiellement les éléments impersonnels : la vérité d'observation, le sens dramatique. Il veut écrire :

Une ample comédie à cent actes divers

Et dont la scène est l'univers.

Sous les déguisements symboliques qu'imposait le genre adopté, La Fontaine a fait tenir un tableau de la vie humaine et aussi de la société française. Il possède à la fois l'intuition psychologique, le sens du réel : il a peint des hommes de toute condition, rois, seigneurs, bourgeois, curées, savants, paysans (personne au XVII^e siècle ne les a mieux connus), – et de tout caractère, orgueilleux, poltrons, curieux, intéressés, vaniteux, hypocrites, – chacun clans l'attitude et avec le langage qui lui conviennent et qui l'expriment. Il connaît l'homme comme Molière, la société comme Saint-Simon.

En vertu des sujets traditionnels de l'apologue, la scène est presque toujours transportée aux champs : c'est l'occasion de dessiner de fins paysages, à petits traits rapides qui suggèrent plus encore qu'ils ne disent : car personne n'a mieux possédé que La Fontaine l'art du raccourci. Ses paysages n'ont rien de conventionnel ; ce sont les paysages mêmes de chez nous. Voici nos fermes, avec leur basse-cour, leur clos planté d'oseille, de laitue et de serpolet, leur mare dont le moindre vent fait rider la surface, « La Fontaine, disait Sainte-Beuve, est le poète de la vieille France, comme le gardien fidèle de son vieux et charmant langage ».

Ces éléments d'observation pure sont agencés avec un sens dramatique qui n'est jamais en défaut. Chaque fable est composée comme un drame, avec son exposition, ses péripéties, son dénouement ; chaque personnage est caractérisé dramatiquement par ses actes et son langage.

Pour mieux rendre la diversité des conditions et des caractères, La Fontaine, comme Molière, refuse de s'enfermer dans le langage académique et l'usage mondain : il lui faut des mots de toute couleur et toute dignité. Il en prend au peuple, aux provinces, mots d'argot et de terroir, savoureux et mordants : il en va chercher dans la technique des métiers, dans les conteurs du XVI^e siècle, chez son favori Rabelais ; il en fabrique même. Il mêle tous ces termes pittoresques dans le

courant limpide de son style, et les plus vertes expressions, les plus triviales n'étonnent ni ne détonnent chez lui, tant elles sont à leur place, et justes, naturelles, nécessaires.

Cette richesse et cette propriété, il les a mises dans sa versification. Il a le sens délicat de l'harmonie des mots et de l'ondulation du rythme ; son vers chante. Et le rythme, l'harmonie, le mètre même sont toujours en relation étroite avec la pensée. Nous avons vu combien cette pensée était changeante ; le vers se fait changeant comme elle, bref quand elle est légère, long quand elle est grave. Chaque fable a ainsi sa physionomie propre ; elle déroule ses rythmes particuliers, insaisissables, instables, sans périodicité définie ou autre loi apparente qu'une exacte conformité au mouvement de la pensée.

D'après G. Lanson et P. Tuffrau, Manuel illustré d'histoire de la littérature française

NICOLAS POUSSIN

(1594– 1665)

Dans l'histoire de la peinture française, la place de Nicolas Poussin est immense.

Il appartient à cette France qui s'enorgueillit de posséder un Pierre Corneille, un Descartes, un Richelieu, à cette France sortie du chaos

Grâce à l'énergie d'un pouvoir autoritaire et constructeur, à cette France qui en tous les domaines affirme son génie, réalise un effort de redressement intellectuel et moral, constitue les assises de sa grandeur.

Nourri aux sources vives de l'antiquité, bénéficiant de l'apport italien et flamand, Poussin demeure le plus français des artistes français.

Il n'a point la prétentieuse et artificieuse raideur des maîtres du XVI^e siècle, disciples de l'antiquité, il n'a point la sécheresse, le dogmatisme de ses successeurs.

Poussin montre un sens rare de l'équilibre, il domine son époque. De ses vastes études, de son labeur tenace, de ses recherches incessantes est née une œuvre où s'épanouissent toutes les qualités françaises, une œuvre située dans son temps et en dehors de son temps.

Contrairement à ses prédécesseurs du XVI^e siècle, Poussin n'imité jamais l'antiquité classique dont il révère avec enthousiasme les vestiges parvenus jusqu'à lui.

Cet artiste, qui a longuement interrogé les plus belles statues gréco-romaines, qui les a dessinées avec une précision scrupuleuse, qui leur a demandé tant de leçons et tant d'exemples, qui les a semées avec passion, retire de cette étude un enrichissement, non un asservissement.

Il ne transpose jamais les données sculpturales dans le domaine pictural, ainsi que le faisaient un grand nombre de ces confrères italiens et français. Il se libère de tout pastiche, de toute imitation. Il conserve ce qui peut lui être utile, il rejette ce qui entraverait son génie épris de liberté et de mouvement.

Après avoir dessiné une infinité de marbres, de bas-reliefs, de vases antiques, après avoir parcouru Rome en tous sens, avoir été impressionné par son éternelle majesté, après avoir lu et relu les écrivains latins, un maître français retrouve la beauté classique, il en recrée l'idéal. Il s'élève jusqu'à elle en demeurant lui-même, sans effort apparent, sans contrainte.

L'Inspiration du Poète met en scène Apollon. Ce n'est pas le reflet de quelque marbre gréco-romain, le produit d'une science pédantesque et morte, c'est un dieu vivant parmi des personnages également vivants. C'est une vision de noblesse, d'équilibre, située dans un cadre de nature, baignée par une lumière magnifique, rehaussée de couleurs puissantes, orchestrées avec maîtrise. Un sculpteur s'en inspirerait pour une œuvre de marbre ou de pierre, un peintre y reconnaît l'un des sommets de son art. A gauche, une figure féminine, amplement drapée, ayant devant elle un Amour qui tient une couronne de lauriers et un livre. Il convient de remarquer la chute des draperies, copiées sur le modèle, non d'après une statue. Rien qui sente la pratique, l'école, l'atelier. A droite, le poète couronné

par un Amour volant. Le fond est constitué par un paysage merveilleux, évocation de classicisme français en son élégante et paisible délicatesse. Trois arbres accompagnent les lignes verticales dominantes du tableau. Un air léger semble circuler autour des acteurs de cette scène, une lumière blonde, dorée, enveloppe, comme chez les Vénitiens, la composition entière.

L'Inspiration du Poète est contemporaine en France des œuvres de Pierre Corneille qui, entre 1640 et 1643, fait jouer *Horace*, *Cintia et Polyeucte*. Elle participe à un climat intellectuel et artistique qui engageait la France vers une hégémonie européenne justifiée.

Avec *Vénus et Adonis* (Musée du Prado, Madrid), Poussin rejoint la beauté païenne, non pas comme Rubens dans l'exubérance des chairs grasses, dans l'allégresse d'un Olympe flamand, mais dans l'heureuse mesure de l'esprit français rival de l'esprit hellène.

La Vénus de Poussin au délicat visage n'est pas une Vénus rubénique, elle n'est pas une Vénus italienne, elle est simplement une fille ravissante que le peintre a encore embellie, idéalisée. Son corps svelte peint à miracle, un peu allongé, fait songer aux déesses de Goujon et de Cellini. Néanmoins, jamais en France, le corps féminin n'avait inspiré un tel poème de fraîcheur, de jeunesse, de séduction. Quelques Amours folâtraient autour du couple amoureux. La nature que Poussin aimait tendrement, la nature dont il s'enchantait toujours, la nature source de ses méditations et de ses joies, apparaît ici pour former le cadre de cette œuvre, en augmenter le prix. Cette toile est toute vie et toute sensibilité.

D'après A. Leroy, Evolution de la peinture française

9 Портреты, картины, иллюстрации



Рисунок 1 – Портрет Франсуа де Малерба, художник Робер Лефевр

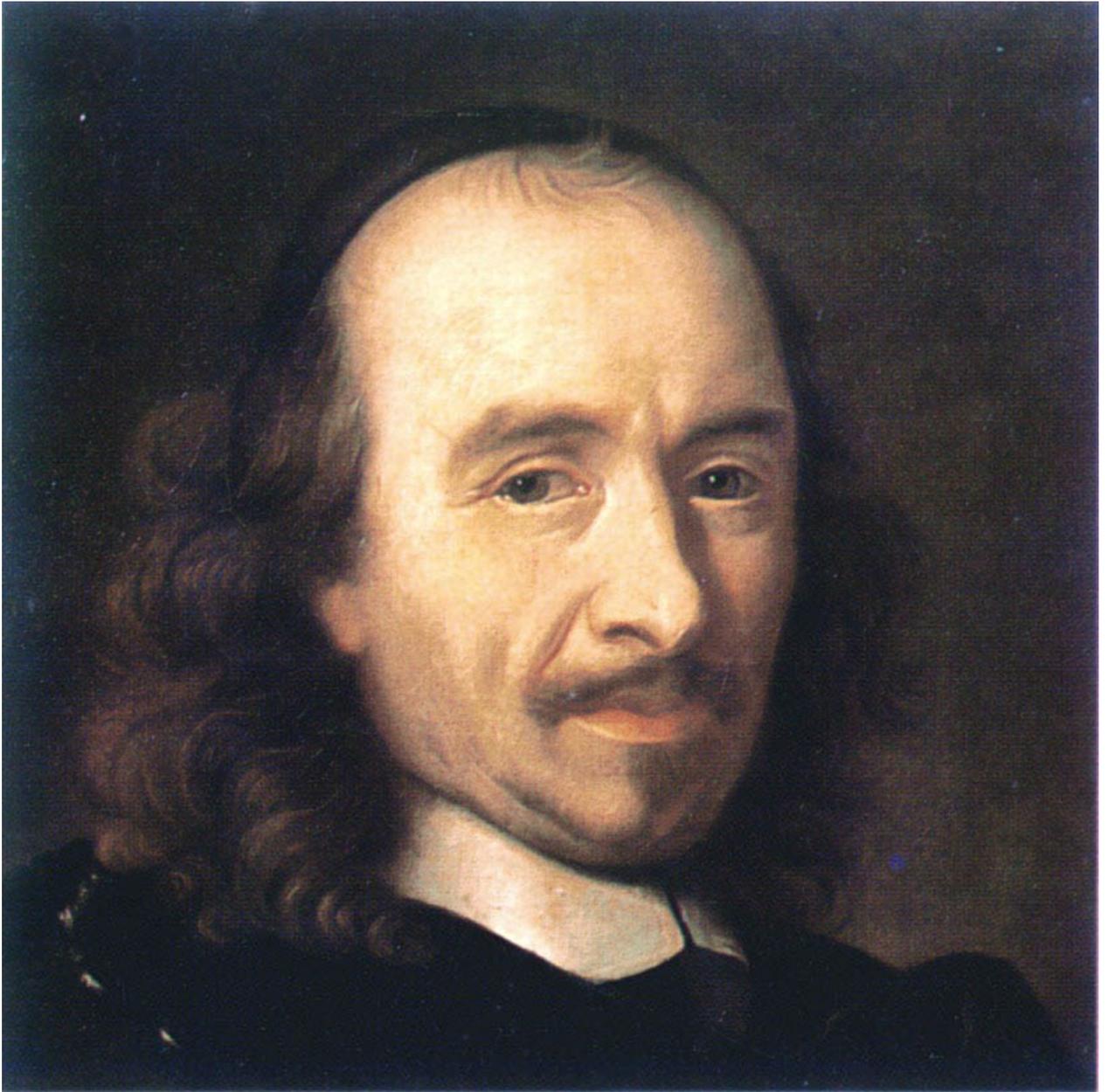


Рисунок 2 – Портрет Пьера Корнеля, художник Шарль Лебрен



Рисунок 3 – Портрет Жана Расина, художник Жан-Батист Сантерр



Рисунок 4 – «Тревога Афалии на коронацию Иоаса», художник Соломон Александр Харт



Рисунок 5 – «Федра и Ипполит», художник Пьер-Нарцисс Герен



Рисунок 6 – Портрет Мольера в роли Юлия Цезаря, художник Николя Миньяр



Рисунок 7 – Портрет Жана Лафонтена, художник Гиацинт Риго.



Рисунок 8 – Гюстав Доре, иллюстрация к басне Лафонтена «Ворона и Лисица»



Рисунок 9 – Гюстав Доре, иллюстрация к басне Лафонтена «Лев и Мышь»

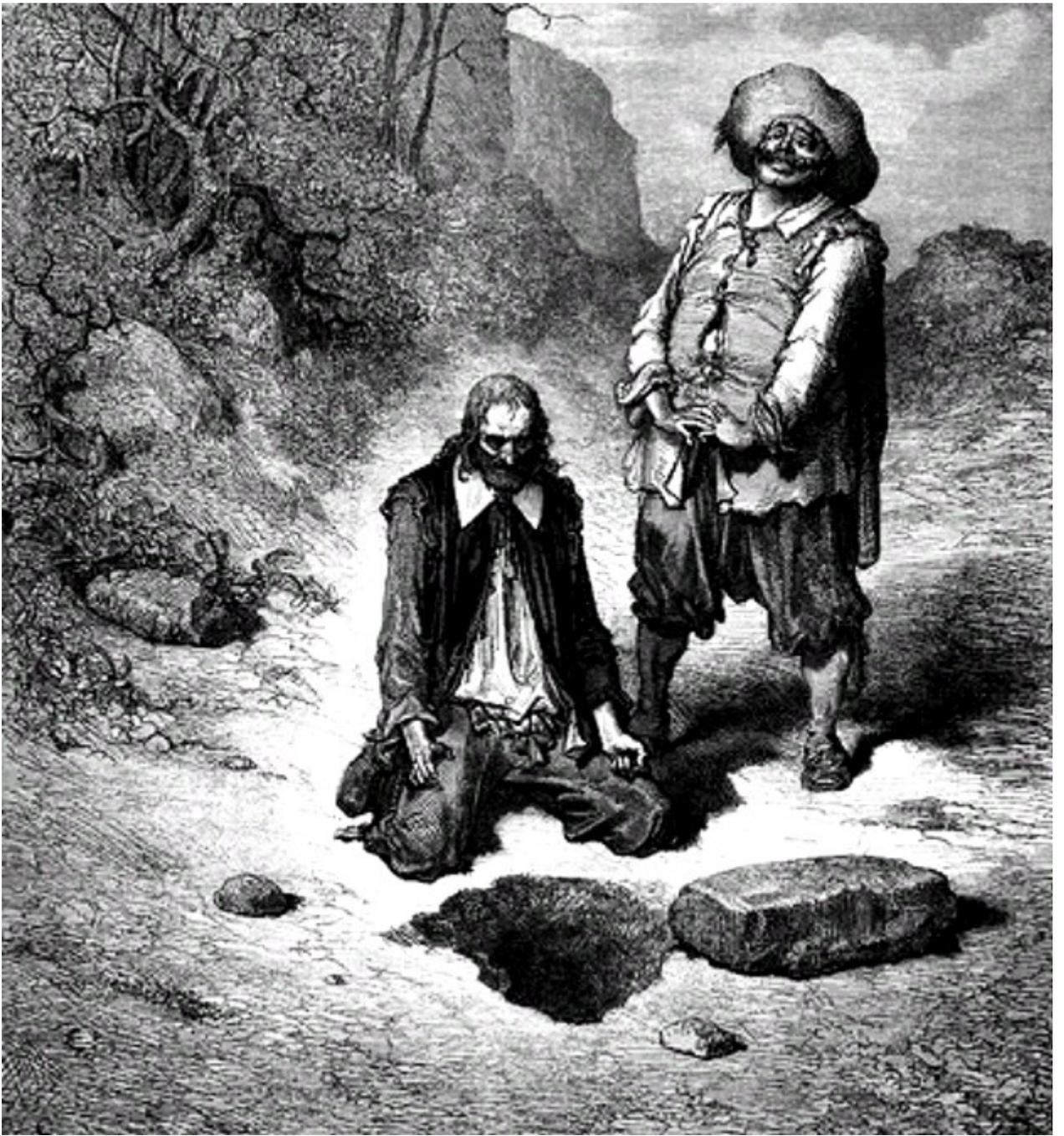


Рисунок 10 – Гюстав Доре, иллюстрация к басне Лафонтена «Скупой, потерявший свое богатство»



Рисунок 11 – Портрет Никола Буало Депрео, художник Гиацинт Риго

Список использованных источников

- 1 Заботкина, О.С. Франция. Пособие по страноведению для студентов пед. ин-тов (На франц. яз.). Изд. 3-е. Л., Просвещение, 1977. – 350 с.
- 2 Путилина, Л.В. Литература страны изучаемого языка (Б.1.В.ДВ.5.1): рабочая программа / Л.В. Путилина; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург, 2020. – 11 с.
Оренбург, ОГУ, 2020. – 11 с.
- 3 Путилина, Л.В. Литература Франции: методические указания /Л.В. Путилина; Оренбургский гос. ун-т. – Оренбург: ОГУ, 2016. – 39 с.
- 4 Черневич, М.Н. История французской литературы / М.Н. Черневич, А.Л. Штейн, М.А. Яхонтова. – М.: Изд-во «Просвещение», 1965. – 635 с.