

Высшее профессиональное образование

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Учебник



Педагогические  
специальности

# ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

УЧЕБНИК

*Допущено*  
*Учебно-методическим объединением*  
*по направлениям педагогического образования*  
*Министерства образования и науки РФ*  
*в качестве учебника для студентов высших учебных заведений,*  
*обучающихся по направлению «Филологическое образование»*

  
ACADEMA

Москва

Издательский центр «Академия»

2010

УДК 82.09(075.8)

ББК 84я73

3-356

**Авторы:**

В. Д. Алташина, И. В. Лукьянец,  
Л. Н. Полубояринова, А. А. Чамеев

**Рецензенты:**

зав. кафедрой Санкт-Петербургского университета культуры, профессор,  
доктор филологических наук *В. Я. Гречнев*;  
зав. кафедрой романо-германских языков Балтийского государственного  
технического университета («Военмех») им. маршала Д. Ф. Устинова,  
доцент, кандидат филологических наук *Н. В. Тимофеева*

**Зарубежная** литература и культура эпохи Просвещения :  
3-356 учебник для студ. учреждений высш. проф. образования /  
В. Д. Алташина, И. В. Лукьянец, Л. Н. Полубояринова, А. А. Чамеев. — М. : Издательский центр «Академия», 2010. — 240 с.

ISBN 978-5-7695-6927-2

В учебнике определяются философские и эстетические основы Просвещения как традиционалистского типа художественного сознания. Формулируются основные понятия, рассматривается специфика развития эпических, лирических и драматических жанров в европейских странах (Англия, Франция, Германия). Прослеживается их преемственность и потенциальное развитие. Художественная литература рассматривается в историко-поэтическом, сравнительно-типологическом и культурологическом аспектах.

Для студентов филологических факультетов высших профессиональных учебных заведений.

УДК 82.09(075.8)

ББК 84я73

*Оригинал-макет данного издания является собственностью  
Издательского центра «Академия», и его воспроизведение любым способом  
без согласия правообладателя запрещается*

© Алташина В. Д., Лукьянец И. В., Полубояринова Л. Н.,  
Чамеев А. А., 2010

© Образовательно-издательский центр «Академия», 2010

ISBN 978-5-7695-6927-2

© Оформление. Издательский центр «Академия», 2010

## Глава 4. Драматургия

---

### ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ КЛАССИЦИЗМ

#### Аддисон

В эпоху Просвещения английское драматургическое искусство в силу определенных социально-исторических факторов играло сравнительно скромную роль в культурной жизни страны. Относительная стабильность общественных отношений, утвердившихся в Англии после «Славной революции», не благоприятствовала рождению подлинно трагических произведений, а правительственный акт о театральной цензуре 1737 г. существенно воспрепятствовал развитию радикальных демократических традиций, нашедших воплощение в политически острой, обличительной комедиографии (Гей, Филдинг).

Вместе с тем, как ни скромны были достижения английского театра в XVIII в., именно ему — особенно на раннем этапе — суждено было сыграть важную *обновляющую роль* в развитии европейской просветительской драматургии. Как никакой другой, английский театр вынужден был считаться со вкусами нового, все более влиятельного, буржуазного зрителя. Своеобразной декларацией этих вкусов стал памфлет богослова-пуританина Джереми Кольера «Краткое обозрение безнравственности и нечестивости английской сцены» (1698). Памфлет вызвал широкий общественный резонанс и нашел поддержку у писателей-просветителей, разделявших требование автора реформировать театр, превратить его в общественно полезное учреждение. Под влиянием этой новой идеологической доктрины блестящие, но безнравственные пьесы драматургов Реставрации, ориентированные на вкусы аристократии, уже в начале XVIII в. решительно потеснили *нравоучительная комедия и буржуазная (мещанская) драма*, как нельзя более отвечавшие запросам третьесословного зрителя и в скором времени проникшие из Англии на сцены других европейских государств.

Не менее важное значение для европейского театра имел также опыт английских драматургов в области создания *просветительно-классицистской трагедии*. Одним из первых ее образцов по праву считается трагедия **Джозефа Аддисона «Катон»** (1713). Традиционным для Англии белым стихом трагедия славит республиканские доблести античного героя и отвечает основным требованиям поэти-

ки классицизма, но наполняется при этом актуальным для своего времени политическим и нравственным содержанием. В прологе трагедии, написанном Поупом, говорится, что цель ее — «... вызвать пламя чувств спартанских / И слезы римские из глаз британских».

Действие трагедии происходит во дворце правителя Утики (Северная Африка) и охватывает события последнего дня римского республиканца Марка Порция Катона, противостоящего тираническому притязаниям Цезаря. Преданный своими сторонниками — сенатором Семпронием и нумидийским военачальником Сифаксом, — Катон сохраняет, однако, поддержку нумидийского принца Юбы, влюбленного в его дочь Марсию. Убедившись в бесполезности сопротивления Цезарю, армия которого подступает к воротам Утики, Катон предпочитает покончить с собой, бросившись на собственный меч, но не покориться тирану-победителю.

Катон в изображении Аддисона — образец героя-гражданина, превыше всего радеющего о свободе Рима. Он стойчески переносит весть о павшем в сражении любимом сыне и не проливает над его телом ни слезинки, но плачет о гибели Рима. Обращаясь к близким, герой говорит:

Пусть

Потеря личная вас не тревожит.  
О Риме плачьте! Мира властелин,  
Империи глава, героев мать.  
Богов услада, деспотов смиритель,  
Народам в дар свободу приносивший —  
Не существует более наш Рим.  
О Родина! Свобода! Добродетель!

(Акт IV, сц. 4)

Трагедия Аддисона имела огромный успех у зрителей независимо от их политических убеждений. Не только виги, которых поддерживал автор, но и тори мнили себя подлинными ревнителями гражданских свобод и восторженно рукоплескали «Катону». И у тех и у других не могла не вызвать сочувствия параллель между Древним Римом и Британской империей, напрашивавшаяся сама собой. Оказались близки современникам и те проблемы, которые обсуждались в трагедии, — проблемы войны и мира, свободы и тирании, республики и монархии, колониальной политики и ее целей. Показателен, в частности, спор двух нумидийцев — Сифакса и Юбы — в первом акте пьесы. Сифакс пытается убедить принца отказаться от союза с Катонем, ибо этот альянс грозит Нумидии утратой свободы: народы Африки содрогаются при одном упоминании Рима. Юба же, возражая ему, говорит о высокой миссии римлян, несущих цивилизацию, законы и порядок варварским народам. В уста героя автор вкладывает оправдание колониальной политики, оправдание,

чрезвычайно характерное для имперских притязаний Британии того времени.

Трагедия Аддисона лишена динамики, насыщена пышной декламацией и несколько претенциозной морализацией. Тем не менее у современников она считалась едва ли не образцовым произведением, в течение века выдержала в Англии 234 постановки, была переведена на итальянский, французский, немецкий языки и обошла все европейские сцены. По стопам Аддисона пошли и другие сторонники классицистской трагедии. В Англии последней попыткой в этом жанре стала пьеса знаменитого критика и эссеиста Сэмюэла Джонсона «Ирена» (1741). В Германии сюжет Аддисона был обработан Готшедом в его «Умиравшем Катоне» (1731). Во Франции популярности «Катона» способствовало суждение Вольтера об Аддисоне как о первом англичанине, создавшем «правильную трагедию», и об образе Катона как об «одном из совершеннейших драматических характеров».

## КОМЕДИЯ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

### Комедия в Англии

Наряду с серьезной и трогательной *нравоучительной комедией*, получившей широкое распространение на сценах английских театров под влиянием пьес Стила и Сиббера, другим чрезвычайно

популярным жанром в Англии XVIII в. была *музыкальная комедия*, иначе именуемая «*балладной оперой*», с обильным вкраплением песенок, баллад, музыкальных и танцевальных номеров. Самым блестящим образцом этого жанра, навсегда вошедшим в историю театрального искусства, стала «*Опера нищего*» (1728) **Джона Гея** (1685—1732). Тему пьесы подсказал автору Свифт, упомянувший однажды, что было бы забавно написать «Ньюгейтскую пастораль», действующими лицами которой были бы воры и проститутки.

Действие «Оперы нищего» разворачивается в лондонских притонах и Ньюгейтской тюрьме. Главные герои комедии — бандит и многоженец Макхит и его тесть, скупщик краденого Пичем, который, узнав про тайный брак своей дочери Полли с Макхитом, использует свои связи с полицией, чтобы спровадить зятя на виселицу. В финале, однако, «автор» (Нищий) демонстративно избавляет героя от казни и возвращает его многочисленным женам. «Рыцарь большой дороги» Макхит, несмотря на все его преступления, в избрании Гея выглядит человеком, не лишенным своеобразного благородства, тогда как «респектабельный» Пичем предстает законченным негодяем и подлецом. Зрители без труда угадывали параллель между этим персонажем и вигским премьер-министром Робертом Уолполом, известным казнокрадом и мздоимцем. На весь зал звучали хлесткие, как удар бича, слова песенки Пичема: «Вельможный министр полагает, / Что он не бесчестней меня».

Преступный мир прямо сопоставляется в «Опере нищего» с правящими кругами, с их бесчестностью, взяточничеством и лихоимством. Сатирический смысл комедии подчеркивается заключительными словами Нищего: «На протяжении всей пьесы вы могли наблюдать такое сходство в поведении сильных и слабых мира сего, что трудно решить, кто кому подражает в модных пороках — знатные джентльмены джентльменам с большой дороги или наоборот».

Гей ввел в свою комедию большое количество музыкальных номеров, исполнявшихся на мотивы популярных в то время песен и романсов. «Опера нищего» покорила зрителей своей музыкальностью, остроумием, смелостью политической сатиры. Комедия удержалась в репертуаре театров до наших дней и обрела новую остроту в переработке Бертольда Брехта («Трехгрошовая опера», 1928).

### Филдинг

Свифт и Гей стали вдохновителями сатирического театра **Генри Филдинга** (1707—1754), который в 1730-е гг. «вывел шумный рой» своих комедий на английскую сцену. За короткий срок молодой автор создал около 25 пьес, почти все они имели успех. Речь в них



шла о наглом произволе, бездушии и умственной скудости власть имущих, о коррупции, проникшей в политический аппарат страны, о комедии выборов, о продажности судов, прессы, литературы. **«Трагедия трагедий, или Жизнь и смерть Мальчика-с-пальчик Великого»** (1731) целиком построена на осмеянии мнимого величия властителей мира и восторженного изображения их продажными писаками. В комедии **«Дон Кихот в Англии»** (1734) Филдинг остроумно и зло высмеивает процедуру парламентских выборов, делая героя Сервантеса критиком нравственного одичания английских политиков. В комедиях **«Пасквин»** (1736) и **«Исторический ежегодник за 1736 год»** (1737) автор с такой сатирической силой изобразил продажность обеих партий, что Уолпол спешно провел через парламент закон о театральной цензуре, который положил конец драматургической деятельности Филдинга и нанес ошутимый удар английской сцене — она не могла более быть ареной политических битв.

### Голдсмит

На три десятилетия в английском театре почти полновластью воцарились нравоучительная комедия и мешанская драма. Лишь в последней трети XVIII в. в творчестве Голдсмита и Шеридана происходит возрождение традиций *веселой (или «чистой») комедии*. Так, в лучшей пьесе **Оливера Голдсмита «Ночь ошибок, или Унижение паче гордости»** (1773) традиционные ситуации мешанской драмы и «слезливой» комедии опрокидываются ради торжества озорного, беззаботного, отнюдь не поучительного веселья.

Завязкой комедии служит смешное недоразумение: главный герой, мистер Марло, принимает за сельскую гостиницу поместье сквайра Хардкасла, к дочери которого по настоянию отца едет свататься, и это обстоятельство влечет за собой череду уморительных фарсовых сцен. Молодой человек, коего сквайру характеризовали как человека скромного и не в меру застенчивого, держится весьма бесцеремонно, требует к себе особого внимания, отдает распоряжения своему будущему тестю, чем приводит его в замешательство. «Если это современная скромность, то раньше она называлась бесстыдством!» — возмущается он. Между тем дочь старика, мисс Хардкасл, девица бойкая и находчивая, охотно разыгрывает роль горничной и выполняет все капризы молодого человека — «унижается, чтобы победить» — и в конце концов завоевывает его сердце: Марло просит ее руки и только тут узнает, что мнимая горничная — его невеста. Сам выбор героя, готового пренебречь сословными предрассудками и жениться на служанке, — свидетельство демократических симпатий Голдсмита, исповедующего дорогую сердцу просветителей идею о равенстве всех в чувстве.

## Шеридан

Вершиной английского театрального искусства XVIII в. стали комедии младшего современника Голдсмита — **Ричарда Бринсли Шеридана** (1751 — 1816). Жизнь его подобна увлекательному авантюрному роману. Выходец из Ирландии, сын актера и писательницы, Шеридан рос в артистической богемной среде. Повеса, проказник, любимец товарищей, школу он кое-как закончил, но в университет уже не попал. Тайно венчался с певицей Элизой Линли, дважды дрался за нее на дуэли. Отец Шеридана, раздосадованный беспутной жизнью сына, отрекся от него.

И вдруг становится известно, что Ричард Шеридан написал пьесу и этой пьесе прочат большое будущее. В 1775 г. «*Соперники*» были поставлены в Ковент-Гардене и имели огромный успех. Шеридан, до сих пор известный как непутевый и легкомысленный юноша, вдруг стал первоклассным драматургом эпохи. В том же, 1775 г. увидел свет еще две комедии молодого драматурга: двухактный фарс «*День святого Патрика*» и балладная опера «*Дуэнья*». Еще через год Шеридан стал директором (а позднее — и владельцем) лучшего в Лондоне Друри-Лейнского театра. В 1777 г. вышли еще два произведения Шеридана — «*Поездка в Скарборо*» (переделка комедии Ванбру «Неисправимый») и блистательная «*Школа злословия*». Успех последней был таков, что весь год в театре при полном аншлаге шла только эта комедия. Наконец, в 1779 г. была поставлена последняя оригинальная пьеса писателя — «*Критик*».

В 1780 г. Шеридан неожиданно оставил поприще драматурга ради не менее блестящей парламентской карьеры: вплоть до 1812 г. он представлял левое крыло партии вигов в палате общин и прославился выступлением против генерал-губернатора Индии Уоррена Гастингса, известного своими чудовищными финансовыми злоупотреблениями и жестокостью. Обвинительная речь Шеридана в суде длилась четыре дня; поныне она считается одним из непревзойденных образцов английского ораторского искусства.

В последние годы жизни, когда окончилась его парламентская деятельность, когда сгорел его театр, Шеридан был забыт. Он оставался человеком просветительского века и не мог найти себя в новой общественной и литературной обстановке. Байрон сказал о нем, что он произнес самую лучшую речь и написал самую лучшую пьесу своего времени.

Подлинным шедевром Шеридана стала его «*Школа злословия*». Парадоксальность и острота комедии заключаются в том, что объектом самой язвительной насмешки здесь становятся насмешники, губители чужих репутаций, с профессиональной изощренностью попирающие достоинство и счастье честных людей. Салон леди Снизуэл, объединяющий клеветников всех мастей, из тех, что убивают не оружием, а словом, не в честном бою, а из-за угла, — это

фон, на котором разыгрывается действие пьесы. Вместе с тем салон леди Снiruэл и его завсегдаи — это еще и модель великосветского английского общества с его беспринципностью, алчностью и лицемерием. Сатира на мастеров клеветы и злословия имела своей непосредственной мишенью вполне реальное и широко распространенное социальное бедствие: журналы и газеты той поры, не говоря уже о светских гостиных, были полны скрытой внутренней борьбы за власть, за политический перевес — сплетен, хитроумных интриг, в которых гибли честь и доброе имя противника. Реальную опасность такой «школы злословия» несколько десятилетий спустя испытал на себе лорд Байрон.

Посетители салона леди Снiruэл выставляют себя блюстителеми нравственности, добродетели, хорошего вкуса, а в действительности они лживы, бессердечны и убоги. Они пытаются развратить леди Тизл, молодую, неискушенную жену старого доброго сэра Питера, преследуют клеветой и едва не губят репутацию Марии, беззащитной воспитанницы семейства Тизлов. Как говорит один из персонажей пьесы, «иной бедняга, которого вздернули на виселице, за всю свою жизнь не сделал столько зла, сколько эти разносчики лжи, мастера клеветы и губители добрых имен».

На этом фоне особенно типичным выглядит показанный в комедии крупным планом образ английского Тартюфа — Джозефа Сэрфеса. Антитеза двух братьев Джозефа и Чарльза Сэрфесов, напоминающая аналогичную антитезу в романе Филдинга, образует один из основных двигателей сюжета. Если судить по поверхности (отсюда — фамилия: *surface* — поверхность), Джозеф — чудо нравственности и здравомыслия, а младший брат — мот и повеса. В действительности же беспечный сорванец Чарльз, бесповоротно осужденный светской молвой, в глубине души добр, честен и благороден. А Джозеф, этот «человек высоких чувств», подл и лицемерен. Он клеветает на собственного брата, пытается отбить у него невесту и попутно соблазнить жену ее опекуна. Истинный характер обоих братьев обнаруживается в двух построенных по контрасту сценах испытания, которому подвергает каждого их богатый дядя, сэр Оливер, прежде чем составить завещание. К Чарльзу он приходит под видом ростовщика, и молодой повеса с веселыми и грубыми шутками продает ему портреты всех своих предков, кроме одного — портрета самого Оливера, которому, как он говорит, он многим обязан. К Джозефу дядюшка является под видом бедного родственника, нуждающегося в помощи, и тот в самых учтивых выражениях ему в этой помощи отказывает, да еще недобрым словом поминает сэра Оливера, хотя обязан ему не меньше, чем Чарльз.

Драматургическое искусство Шеридана заключается в умелом сопряжении всех линий пьесы — истории супругов Тизлов, истории братьев Сэрфесов и «подвигов» школы злословия. Все они оказываются тесно — и очень органично — связаны между собой.

Кульминацией пьесы является знаменитая «сцена с ширмой», за которой Джозеф прячет явившуюся к нему на свидание леди Тизл, когда в комнате неожиданно появляются сэр Питер Тизл и Чарльз. Непредвиденные повороты в развитии действия, эффектные смены декораций и персонажей, фейерверк острот придают пьесе особый блеск. Напряженный интерес поддерживается до последней сцены, которая тоже заключает сюрприз: изощренные интриги леди Снiruэл и ее окружения разоблачены ее верным слугой Снейком, и зло, как это ни парадоксально, становится орудием добра и благополучного решения конфликта.

Знаменитый актер Гаррик, написавший пролог к пьесе Шеридана, сравнил его с «юным Дон Кихотом, который обнажил перо, чтобы поразить гидру злословия в самом ее логове». «Школа злословия» прочно вошла в число тех вечных пьес, которые исчезают из репертуара одного театра, чтобы тут же появиться на сцене другого.