Группы: **ФВ, СД, НХТ.**

Курс **1.**

Дисциплина **История мировой культуры.**

Преподаватель **Чернышева Елена Валериевна.**

**Тема 15.Формирование искусства классицизма**

*Ответить на вопросы:*

1. Кто был автором первой классической трагедии?
2. В каком произведении были разработаны каноны классицизма?
3. Раскройте основные принципы драматического произведения, написанного в стиле классицизма.

Славу этому направлению принесли три ярких таланта: **Корнель, Расин** и **Мольер. Пьер Корнель (1606 – 1684)** родился в семье адвоката, получил образование в иезуитской школе. Затем изучал право и вступил в корпорацию адвокатов. Первые произведения Корнеля — галантные стихи вошли в сборник **«Поэтическая смесь», 1632г**. В **1629 г**. была поставлена его комедия **«Мелита,** **или Подложные письма»,** опубл.**1633,** в **1630 г**. — трагикомедия **«Клитандр,** **или Освобожденная невинность**», опубл. **1632**, в **1635 г.** — трагедия **«Медея»,** опубл. **1639**. Драматурга заметил кардинал ***Ришелье***, включив его в число пяти приближенных к нему драматургов, через которых он хотел проводить свою политику в области театра. В **1636 г**. Корнель написал трагедию (или, по его определению, трагикомедию) **«Сид»** , пост. и опубл. 1637, которая стала первым великим произведением классицизма, поразившим зрителей красотой, величавостью, гибкостью стиха. Корнель в этой трагедии раскрывает ***новый конфликт — борьбу между долгом и чувством***. «Сид» сразу был принят зрителями. Но у него нашлись и критики, утверждавшие, что драматург не знает правил, по которым нужно писать трагедии. По настоянию Ришелье в спор вмешалась Французская Академия ***(«Мнение Французской Академии о трагикомедии “Сид”», 1638).*** Задетый критикой, Корнель уехал в **Руан** и несколько лет не выступал с новыми произведениями. Однако это были годы плодотворной творческой работы. Корнель был ***свидетелем большого крестьянского восстания*** ***«босоногих» (1639) и его подавления***. Мысли, возникшие под воздействием этих впечатлений, нашли отражение в **«римских трагедиях».** С ними французы познакомились в **1640** г., когда Корнель возвратился в Париж. Сюжеты «римских трагедий» взяты *из истории Древнего Рима*, а не из времен средневековья, как в «Сиде». Корнель стремился учесть и другие замечания, сделанные академиками в адрес «Сида». Но чувствуется, что следование нормам классицизма дается драматургу с трудом. К «римским трагедиям» относятся **«Гораций» , 1640,** **«Цинна, или Милосердие** **Августа»** , **1640**. Через три года появляется еще одна трагедия — **«Смерть Помпея» , 1643**В трагедии **«Гораций»** Корнель изображает героя, который так же, как Сид, оказывается в ситуации, когда долг перед государством противоречит чувству, а также обязанностям перед семьей. Перед героями стоит одна и та же проблема: ***что предпочесть, долг или чувство***. Показывается бой друзей, ставших врагами по велению долга. Триумф **Горация**, принесшего родине победу, омрачен страданиями его сестры ***Камиллы,*** которая потеряла жениха. Когда **Гораций** говорит ей о ***долге перед Римом***, она произносит слова ***проклятия*** городу, отнявшему у нее любимого. Разгневанный Гораций ***убивает сестру***. На суде отец защищает сына, который поразил свою сестру мечом, потому что ***«не*** ***стерпел отечеству хулы».*** Царь **Тулл прощает Горация**, ибо он **герой**, своим подвигом на поле сражения возвысивший родной Рим. Нельзя не заметить сходства финалов **«Сида»** и **«Горация»**: и там и здесь герой награждается за свою доблесть, ему прощаются преступления, относящиеся к более узкой, семейной сфере. Но в **«Горации»** мысль о необходимости *подчинить все свои чувства служению своему отечеству* и государю проводится более решительно. При этом служение вовсе не понимается как послушание. **Гораций, его отец, Сабина** не подданные царя, а прежде всего ***патриоты***, как и **Куриаций**, которого превозносит за героизм и патриотизм Тулл. Вот почему трагедия Корнеля пользовалась большим успехом в годы Великой французской революции***. Царь Тулл заменялся консулом***, и этого оказывалось достаточным, чтобы трагедия Корнеля прославляла республику, ибо ни о каком верноподданничестве, покорности королю в пьесе нет речи. В трагедии **«Цинна, или Милосердие Августа»** Корнель пересматривает концепцию героического. Если в «Горации» высшим проявлением героизма считалось подавление своих человеческих чувств во имя долга, то **в «Цинне» героизм и государственный ум** проявляются в **милосердии.** Римский император **Август**, разоблачив заговор, он проявляет **милосердие**, после чего з***аговорщики*** становятся его ***верными друзьями***. Милосердие оказалось более надежным путем, чем жестокость, в исполнении долга перед государством — такова идея трагедии.

**«Лгун», 1643** — первая французская ***нравоучительная*** комедия, написанная по мотивам комедии испанского драматурга Х*. Р. де Аларкона «Сомнительная* *правда»*. За ней последовала комедия **«Продолжение лгуна» ,1643, опубл. 1645.** Исследователи этих произведений выделяют *следующие черты* «первой манеры» Корнеля: *воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти; изображение борьбы долга со страстями и обуздание их разумом; сочувственное изображение организующей роли монархии; тяготение к ораторскому стилю; ясность, динамизм, графическая четкость сюжета; особое внимание к слову, стиху, в котором чувствуется некоторое влияние барочной прециозности.* В период ***«первой*** ***манеры»*** Корнель разрабатывает ***новое понимание категории трагического.*** **Аристотель**, который был величайшим авторитетом для классицистов, связывал трагическое с **катарсисом.** **Корнель** в основу трагического кладет не чувство страха и сострадания, а **чувство восхищения**, которое охватывает зрителя при виде ***благородных, идеализированных героев***, которые всегда умеют **подчинить** свои **страсти требованиям долга**, государственной необходимости. И действительно, **Родриго, Химена в «Сиде», Гораций, Куриаций в «Горации», Август, вдова Помпея Корнелия и Юлий Цезарь** в трагедии **«Смерть Помпея»** восхищают зрителя силой своего рассудка, благородством души, способностью, презрев личное, подчинить свою жизнь общественному интересу.Пьесы, написанные **после 1643 г**., принято относить к так называемой ***«второй*** ***манере»***. **1643 г**. весьма важен в истории Франции. После смерти Ришелье (**1642**) начинается полоса ***смут, мятежей***, приближается ***Фронда***. Корнель, посвятивший свое творчество защите идеи единого и сильного государства, основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу, как никто другой ясно почувствовал, что этот ***идеал государства*** становится ***неосуществимы***м в современной писателю Франции. И если трагедии Корнеля **«первой манеры»** заканчивались **оптимистически**, то в произведениях **«второй манеры»** взгляд на действительность становится все более и более **мрачным**. Обычной ***темой новых трагедий*** становится ***борьба за престол***. **Герои** утрачивают благородство, они **вызывают** не восхищение, а **ужас**. Такова сирийская царица **Клеопатра** в трагедии **«Родогуна, парфянская царевна»**, **1644**. Она уничтожает своего мужа в борьбе за престол, убивает собственного сына, хочет отравить и второго, но его невеста **Родогуна,** тоже участвующая в борьбе за престол, заставляет Клеопатру выпить отравленное вино. Клеопатра умирает, посылая проклятия оставшимся в живых. Таков же **Ираклий** в трагедии **«Ираклий, император Востока»** , **1646**, опубл. **1647**. Подобным мрачным фигурам противопоставлены **принц Санчо**, в обличии сына рыбака совершающий **благородные поступки** и завоевывающий любовь королевы героическая комедия **«Дон Санчо Арагонский**», **1649** и ученик Ганнибала царский сын **Никомед,** преодолевающий своим благородством интриги мачехи и брата, нравственно преображающегося и пресекающего козни, в которых сам участвовал (трагедия **«Никомед»**, **1650** ) ; Вольтер считал это произведение со счастливым концом «героической комедией»). Среди произведений Корнеля ***«третьей манеры»*** (***1659–1674***) уже нет таких, которые можно было бы назвать художественным открытием. В спровоцированном **соревновании с Ж.** **Расином (1670**), где оба автора должны были разработать ***один и тот же сюжет*** **(«Тит и Береника» Корнеля, *опубл*. 1671; «Береника» Расина**) **Корнель** потерпел ***поражение***. После трагедии **«Сурена, предводитель парфян»**, **1674**. Корнель *оставил драматургию*, в конце жизни узнав забвение и бедность. В истории мировой литературы «Корнеля гений величавый» (А. С. Пушкин) ассоциируется прежде всего с **«Сидом»,** спустя века покоряющим зрителей.

**Жан Батист Расин (1639-1699)** - один из величайших французских лраматургов 17 века, наряду с Мольером и Корнелем. Художественное мироощущение Расина формировалось в то время, когда *политическое сопротивление феодальной аристократии было подавлено и она превратилась в придворную знать, покорную воле монарха и лишённую созидательных жизненных целей.* Творческое наследие Расина довольно *многообразно.* Перу драматурга принадлежат поэтические произведения (**кантата «Идиллия о мире»**), комедия **«Сутяги»,** различные сочинения и наброски, **«Краткая история Пор-Рояля»,** переводы с греческого и латинского. Однако бессмертие Расину принесли его ***трагедии.*** В трагедиях Расина главными героями становятся люди, ***развращённые властью, охваченные страстью, с которой невозможно справиться, люди колеблющиеся, мечущиеся. На первый план в пьесах выступает не столько политическая, сколько нравственная проблематика.*** Автор пытается проанализировать страсти, которые бушуют в сердцах царственных героев. При этом Расин ориентируется на ***возвышенный гуманистический идеал, то есть в пьесах чувствуется преемственность с традициями эпохи Возрождения.*** Однако Г. Гейне отмечал при этом новаторский характер драматургии Расина: «Расин был первым новым поэтом… В нем средневековое миросозерцание окончательно нарушено. Он стал органом нового общества». Трагедии Расина отличаются от трагедий его предшественников, в частности, от Корнеля. В ***основе построения образов*** и характеров в расиновских трагедиях лежит ***идея страсти как движущей силы*** ***человеческого поведения***. В своих трагедиях Расин создал целую галерею персонажей, опьяненных властью и привыкших к тому, что исполняются любые, даже самые низменные желания. Расин стремился не создавать статичные, сложившиеся характеры, его интересовала ***динамика души героя***. Обязательным в трагедиях Расина является *противопоставление двух героев*: с одной стороны, ***порочного и развращенного*** ***властью,*** а с другой – ***чистого и благородного***. Именно в «чистом» герое Расин воплотил свою гуманистическую мечту, свое представление о душевной незапятнанности. Со временем в художественном мироощущении и творческой манере Расина происходят изменения: ***конфликт человека и общества перерастает*** в ***конфликт человека*** ***с самим собой***. *В одном и том же герое сталкиваются свет и тьма, рациональное и чувственное, страсть и долг*. Герой, олицетворяющий пороки своей среды, в то же время стремится возвыситься над этой средой и не желает мириться со своим падением. Трагедия **«Федра»**  первоначально называлась **«Федра и Ипполит»** и ее источниками послужили пьесы **Еврипида («Ипполит»)** и **Сенеки («Федра»).** **Федра,** которой постоянно изменяет погрязший в пороках **Тесей,** чувствует себя одинокой и заброшенной, поэтому в ее душе рождается пагубная страсть к пасынку **Ипполиту**. **Федр**а полюбила **Ипполита** потому, что в нем как бы воскрес *прежний, некогда доблестный* **Тесей**. В то же время **Федра** признается, что ужасный рок тяготеет над ней и ее семьей и что склонность к преступным страстям унаследована ею от предков. В *нравственной испорченности окружающих убеждается и* **Ипполит**. Обращаясь к своей возлюбленной **Арикии, Ипполит** заявляет, что все они «*охвачены страшным пламенем* *порока»,* и призывает ее покинуть «роковое и оскверненное место, где добродетель призвана дышать зараженным воздухом». У Расина **Федра** – это человек, ***инстинкт и страсть соединяются с непреодолимым стремлением к правде, чистоте и совершенств***у. К тому же героиня ни на мгновение не забывает о том, что является не частным лицом, а царицей, от которой зависит судьба целого народа, и это усугубляет ее положение. *Трагедия главных действующих лиц, ведущих свой род от богов, в пьесе Расина напрямую связана с их происхождением. Герои воспринимают свою родословную не* *как честь, а* как *проклятье, которое обрекает на гибель*. сил. *Происхождение, по мнению Расина, – это великое испытание, которое оказывается не по плечу слабому смертному.* **Преступная страсть Федры к пасынку** с самого начала трагедии **обречена**. Недаром первые слова Федры в момент ее появления на сцене – о **смерти**. **Кульминация трагедии** – это, с одной стороны**, клевета Федры**, а с другой – **победа нравственной справедливости** над **эгоизмом** в душе героини. **Федра** восстанавливает **истину**, но жизнь для нее нестерпима, и она убивает себя. С написанием этой трагедии у Расина было связано *много неприятных* *моментов*. Узнав о работе писателя над «Федрой», его недоброжелательница герцогиня **Булонская** заказала бездарному драматургу **Прадону** трагедию с **таким же названием.** Уже **в октябре 1676** года трагедия увидела свет, и герцогиня была уверена, что Расин бросит свою работу, ведь две одинаковые пьесы никому не интересны. К счастью для Расина, трагедия Прадона **не имела** **успеха,** и великий драматург с воодушевлением продолжал трудиться над «Федрой». Трагедия должна была появиться на сцене театра в **начале 1667 года**, и, опасаясь её успеха, герцогиня ***скупила все билеты*** на первые ряды в театре. По её приказу эти места заняли люди, которые всячески мешали проведению спектакля. Таким образом, первое исполнение пьесы было ***провалено.*** Впоследствии «Федра» была признана ***лучшей трагедией*** ***драматурга***, но, несмотря на это, Расин всё-таки окончательно порвал с театром и начал вести жизнь примерного семьянина. **Летом 1677 года он женился** на **Катерине Романе** – благопристойной девушке из хорошей семьи, которая даже не подозревала, что её муж – великий драматург, и до конца своих дней считала, что в театре царит разврат.

***Создателем национальной французской комедии*** считается талантливый комический актер, режиссер, драматург **Жап-Батист Поклен (Мольер,** **1622-1673)**, использующий в своем творчестве традиции французского театра (прежде всего ***традицию литературной комедии Корнеля и Скаррона), фарса (многочисленные образы слуг, обладающих здравым смыслом, видящих моральное несовершенство и находящих способы его исправления), буффонады (приемы внешнего комического действия - пощечины, палочные удары, перебивание одного персонажа другим, беготня), итальянской комедии «масок», испанской комедии интриги (пристальное внимание к отдельным деталям интриги), античных комедий Плавта и Теренция***. Родился будущий комедиограф в буржуазной семье и должен был унаследовать профессию своего отца - *придворного обойщика*, или стать *юристом.* Однако он выбирает себя стезю актера, одну из самых презренных в то время: актеры были прокляты церковью, их не разрешалось хоронить на кладбище, если они перед смертью не отреклись от своего занятии. Даже когда Мольер станет самым знаменитым писателем своего времени и

Жан Батист Поклен Французская Академия предложит ему стать ее (Мольер. /622-1673) членом при условии, что он порвет с актерской профессией, он откажется, оставшись до конца своих дней ***актером и руководителем*** ***собственного театра***, в стенах которого, кстати, он и скончается сразу после представления **«Мнимого больного»,** где он исполнял главную роль. *Начало* его театральной карьеры было *неудачным*: он организует труппу «**Блистательный театр»** из непрофессиональных актеров, чьи спектакли провалились в Париже. И труппа на протяжении двенадцати лет **(1646-1658)** работает в ***провинциях Франции***, где актеры и сам Мольер постепенно ***овладевали приемами комедийных жанров***. Отказавшись от известного трагедийного репертуара, Мольер начинает писать сам, и его театр становится **лучшим провинциальным театром Франции**. Это, равно как и финансовый успех, дало возможность *вернуться в Париж* и представить в **1658 г.** перед двором Людовика XIV комедию **«Влюбленный доктор».** ***Успех*** ее был ***оглушительны***й - король ***оставляет*** труппу Мольера в **Париже,** отдав ей театр **Пти-Бурбон**, а самому Мольеру назначает ***ежегодный пенсион***. Первой пьесой для нового театра явилась комедия **«Смешные жеманницы» (1659**), в которой осмеивались провинциалки **Като** и **Мадлон**, мечтавшие об аристократической жизни и увлекшиеся прециозной культурой. Комедия снискала успех, но вызвала негодование аристократов, увидевших в ней свои карикатурные портреты. Мольер, действительно, высмеял стремление аристократических кругов к прсциозиости, желанию отгородиться от толпы вычурным языком и манерами. Враги отомстили незамедлительно: труппа Мольера была *выдворена из Пти-Борбона, здание вместе с костюмами и декорациями спешно снесено.* Однако король выделяет труппе *зал во дворце Пале-Рояль*. В этом здании Мольер будет работать до конца своих дней. Через семь лет после смерти Мольера его труппа будет *соединена с труппой Бургундского отеля*, в результате чего появится театр *«Комедии Франсез*», и поныне называемый ***«домом Мольера».*** Следующими пьесами драматурга становятся комедии **«Школа мужей» (1661**) и «**Школа жен» (1662)**, в которых моральная проблематика трагедии перенесена в комедийный жанр, изображающий вполне обычных людей. Разрешая *проблему воспитания,* в этих пьесах драматург соединяет сюжеты ***итальянской комедии масок*** (рассказ о любви, на пути которой стоят препятствия) и ***французского фарса*** (повествование о семейных проблемах), изображая опекунов, воспитывающих сирот, чтобы в последствии па них жениться. Выступая против официальной морали своего времени, драматург ***прославляет свободное, гуманное воспитание, право на вступление в брак по любви, и оправдывает поступки, продиктованные естественными чувствами.*** За предельно комической формой в обеих пьесах прочитывается серьезное содержание *(анализ нравственных проблем*), в результате чего Мольер создает новый жанр - **«высокую комедию».** Мольер, использовавший *реалистические принципы постановки спектаклей, занимательный, логически мотивированный сюжет, психологически обоснованное поведение персонажей*, писал ***комедии двух типов***, различавшиеся по содержанию, интриге, характеру комизма, художественной структуре: **комедии бытовые** - одноактные или трехактные пьесы, написанные прозой, основанные на комизме положений **(«Смешные жеманницы», «Брак** **поневоле», «Лекарь поневоле**»), и комедии **«высокие» (комедии характеров**) - пятиактные пьесы, написанные стихами, с *полным соблюдением правил трех единств, посвященные важным общественным задачам и критике всех сословий* («**Тартюф», «Мизантроп», «Ученые женщины**»). Длинную и запутанную историю имеет знаменитая комедия Мольера **«Тартюф,** **иди Обманщик» (1664-1669**) - ни одна из комедий прославленного драматурга не вызвала более ожесточенной борьбы вокруг ее постановки. Мольеру пришлось дважды переделывать пьесу, пока не удалось поставить ее на сцене Пале-Рояля. Существующая печатная версия комедии является третьей по счету, две первые утрачены, однако представление о них можно составить из отзывов современников и некоторых полемических писаний. История создания комедии отражает, к тому же, этапы перемен французской религиозной политики. В *первой редакции* комедия называлась **«Тартюф, или Лицемер»,** имела три акта и изображала похождения плута в сутане, вкравшегося в семью богатого благочестивого буржуа **Оргона** и под маской благочестия пытавшегося *обольстить его жену*. Комедия заканчивалась торжеством Тартюфа, которое подчеркивало ***опасность ханжества***, а главной задачей первой редакции становилось ***обличение религиозного лицемерия***. Тема эта была необычайно актуально, поскольку двор Людовика XIV был наполнен ханжами во главе с королевой-матерью Анной Австрийской. Все эти ***«святоши***» входили в *организацию Общество святых даров, целью которого было поднятие* *религиозного чувства у широких слоев и борьба с врагами католицизма, безбожниками и еретиками. По сути, под видом благотворительности Общество святых даров исполняло роль тайной церковной полиции*. И кардинал Мазарини, и Людовик XIV преследовали эту организацию, парижский парламент в 1660 г. издал особый указ о запрете незаконных собраний, братств и обществ, но поскольку президент парламента Ламуазьон был членом Общества святых даров, организация не распалась, а напротив - усилила конспирацию. Мольер ярко выписал образ Тартюфа, нечистоплотного лицемера, как типичного члена Общества, и **12 мая 1664 г.** комедия в ее первой редакции была ***поставлена в Версале***. Однако королева-мать и архиепископ парижский Псрсфикс повлияли на короля, и на постановку «Тартюфа» был наложен ***временный запрет***. Некоторое время Мольер давал закрытые представления «Тартюфа», но осенью 1664 г. обратился к королю с первым «прошением» о возобновлении спектакля. Запрещение с комедии снято не было. Мольер начинает редактировать пьесу, углубляя ее центральный образ, и уже **29 ноября 1664 г. на закрытом спектакле во дворце принцессы Палатинской** комедия была *представлена в пяти актах и выводила Тартюфа за пределы семьи Оргона, вскрывая его связи с полицией и придворными сферами. Благодаря такой интерпретации, образ Тартюфа стал еще более похож на агента Общества святых даров.*

В **1666 г**. положение изменилось в пользу Мольера: *умерла* главная покровительница Общества святых даров *Анна Австрийская*, король был крайне зол на церковников, поскольку один из них, архиепископ Санский, осмелился читать ему нравоучения по поводу его любовных связей, и наконец, за «**Тартюфа**» вступилась невестка короля *принцесса Орлеанская, которая и добилась разрешения на постановку комедии.* Премьера комедии в новой редакции под названием «Обманщик» состоялась **5 августа 1667 г. в Палс-Роялс** и имела огромный успех. Главный герой се теперь представал *разорившимся дворянином*, сатирические пассажи были смягчены, пьеса имела пять актов и была дополнена героями и побочными сюжетными линиями: появилась *Марианна и сватовство к ней Тартюфа, все сцены с Оргоном, Валером и Дориной, вызванные этим сватовством*. В финале второй редакции звучала *панегирическая характеристика Людовика XIV*. Однако, во второй редакции комедия прошла лишь единожды: она была *снята с постановки на следующий день после премьеры по указанию президента парламента Ламуаньона*, исполнявшего в отсутствие короля гражданскую власть в Париже. Мольер снова апеллирует к монарху. Король велел передать драматургу, что по его возвращении в Париж спектакли «Тартюфа» будут возобновлены. Но от *Общества святых даров последовал новый удар: парижский архиепископ выпустил пастырское послание, запрещавшее под угрозой отлучения от церкви «исполнять, читать или слушать» комедию Мольера.* Удар этот был ***особо сильный***, поскольку в дело ***вмешалась церковная власть***, против которой даже король был бессилен. Это **подействовало** на Мольера крайне **угнетающе -** на семь недель он **прекращает** **работу своего театра**. Однако, злоключения «Тартюфа» близились к концу. Во-первых, дерзнувший нарушить запрет церкви принц **Конде,** **разрешил поставить «Тартюфа**» в своем дворце **в Шантальи.** Во-вторых, в **октябре 1668** г. папа Климент IX издал буллу, установившую **«церковный мир»** между **католиками** и **янсенистами,** что временно прекратило религиозные распри и стало началом ***религиозной политики либерализма*** ***Людовика XIV***, который, воспользовавшись примирением клерикальных кругов, разрешил ***постановку «Тартюфа».*** Премьера комедии в третьей редакции состоялась **9 февраля 1669 г.** в **Пале-Рояле** и стала **триумфом Мольера.** Как и большинство других пьес Мольера, «Тартюф» ***не вписывается в строгую классификацию комедийных жанров, сочетая в себе элементы комедии интриги***(внимание к отдельным деталям интриги - история шкатулки, проникновение Тартюфа в дом Оргона, наличие типичной «интриганки» в театральном смысле - служанки Дорины), ***фарса, бытовой комедии*** (комедии нравов, в которой в мельчайших деталях раскрыты нравы французской семьи середины XVII в.), «***высокой» комедии*** (комедии характеров), ***буффонады*** (приемы внешнего комического действия - пощечины, палочные удары, беготня, перебивание одного персонажа другим). Центральное место в комедии, конечно, занимает **образ Тартюфа**, который подан в классицистически обобщенном виде: Тартюф превращен в *типическое* ***выражение лицемерия, демонстрирующее социальную опасность этого порока,*** *это прежде всего социальный тип.* Мольер сатирически высмеивал реакционную роль церковников в общественной и частной жизни Франции XVII в. Глава дома **Оргон** забывает обо всем, как только в жизни его семьи появляется **Тартюф** - он готов выгнать сына, лишив его наследства, выдать замуж дочь за негодяя, лишь бы угодить **Тартюфу**, превращаясь в слабовольного глупца. *Структурно «Тартюф» выстроен так же, как и большинство комедий Мольера. В начале пьесы ставится нравственная, общечеловеческая или философская проблема и указывается на размежевание сил, причем, как правило, сталкиваются две точки зрения, а финал выражает авторскую позицию.* Как сатирическая комедия **«Тартюф»** открывала **великую сатирическую** **трилогию Мольера**, в состав которой входят написанные и поставленные в период длительных злоключений «**Тартюфа»** комедии **«Дон Жуан»** и **«Мизантроп».** Драма **«Дон Жуан, или Каменный гость» (1665**) занимает значительное место в творческом наследии драматурга. В ней автор обращается к *популярной теме развратника, которого ждет небесная кара* и одновременно она становится продолжением борьбы, завязавшейся по поводу **«Тартюфа»**, поскольку ***религиозно-моральный нигилизм дон Жуана*** и ***лицемерное ханжество Тартюфа*** - лишь **две стороны** одного и того же явления. Учитывая все ***существующие версии*** легенды о дон Жуане, Мольер в своей комедии с большой точностью воспроизводит основную линию сюжета: *историю богохульника и развратника*, соблазняющего всех приглянувшихся ему женщин, жестоко расправляющегося со всеми, кто стоит у него на пути, и в финале погибающего после чудесного вмешательства статуи убитого им ранее человека. Следуя ***испанской традиции, что проявилось в чередовании трагических и комических сцен, не соблюдении правила трех единств***, ***обращении к прозе***, Мольер, тем не менее, отказывается от церковно- назидательного содержания и все происходящее в пьесе насыщает *социально-бытовой конкретностью*. Драматург делает Дон Жуана не воплощением общечеловеческого порока (разврата), но ***конретным социальным*** ***типом французского дворянина***. Если во всех предыдущих версиях испанского сюжета дон Жуан изображался как общий тип развратника, то Мольер развивает социальное содержание образа дон Жуана как представителя ***определенного слоя современного общества***. Это новое толкование образа героя привело драматурга к ***реалистической трактовке******сюжета:*** если у предшественников Мольера герой изображался в гиперболизированных, гротескных тонах, то у него **дон Жуан - вполне живой человек, рассуждающий, действующий, разносторонне показанный** представитель **аристократической среды.** **Дон Жуан** выступает в комедии не просто как обольститель, молодой повеса и весельчак, живущий по принципу

«все дозволено», лишенный моральной ответственности и зачастую движимый лишь корыстью, он - ***истинный либертен, философ-вольнодумец, чьи ум и логичность мышления приводят его к полному скепсису относительно всего***. Он - ***либертен-аморалист***, чей характер **противоречив и сложен**: дон Жуан высказывает **неглупые мысли**, но делает из них **мерзкие практические** **выводы**; он храбр, остроумен, изящен, но достоинства эти применяет на деле в скверных, безнравственных целях. Примечательно, что традиция **либертинажа,** прослеживающаяся не только в творчестве Мольера, но и в произведениях С. **де Бержерака, Т.де Вио, Ж. Лафонтена, Ш. де Сент-Эвремона, будет реализована и в XVIII столетия (Ш. де Лакло «Опасные связи»)**, а к истории **Дон Жуана обратятся в XIX в.Дж.-Г. Байрон в Англии, Э.Т.А. Гофман в Германии, А.С. Пушкин - в России.** В **«Дон Жуане**» Мольер больше, чем в любой из своих пьес, *отступает от* *правил классицизма*: *характеры здесь противоречивы, оценки их неоднозначны, комическое смешивается с трагическим, нс соблюдены правила трех единств (действие происходит то во дворце, то на берегу моря, то в лесу), комедия написана прозой. Важнейшим открытием* Мольера является использование *метода обобщения* - через ***индивидуальный образ*** драматург выражал сущность ***того или иного общественного порока, изображал типические черты общественных сословий*** ***и нравы***.

**Домашнее задание**

1. Изучить и законспектировать материал по тексту лекции, познакомиться с материалом по учебнику «Культурология» А.Н.Марковой – с.156-159.

2.Уметь ориентироваться в изученном материале и отвечать на поставленные вопросы.

4.Посмотреть кинофильм «Король танцует» [youtube.com/watch?v=VF74k2vvI8Q]

Группы: **ФВ, СД, НХТ.**

Курс **1.**

Дисциплина **История мировой культуры.**

Преподаватель **Чернышева Елена Валериевна.**

**Тема 16.Европейское искусство XVIII века.**

**XVIII столетие** вошло в историю Запада как **эпоха Просвещения**. Идеология Просвещения **возникла в XVII в.** — ее родоначальником считается английский философ **Д. Локк (1632-1704**), — однако ее расцвет пришелся на следующее столетие. **Наибольшее развитие** она получила **во Франции**, где ее представляют такие мыслители, как **Вольтер (1694-1778), Ш. Монтескьё** **(1689-1755), Ж.-Ж. Руссо (1712-1778) и др**. В **Германии** Просвещение связано с именами **И. Гердера, И.В. Гёте, И. Канта** и др., в **США** - **Т. Джефферсона, Б.** **Франклина** и др. ***По* своему *содержанию XVIII в. стал продолжением* *предыдущего и эпохи Возрождения***. Он резко противопоставил себя «мрачному» Средневековью, еще более ***возвысил авторитет и роль разума* и *науки, сделал исключительно актуальными идеи гуманизма***. Однако он вовсе не был простым повторением предыдущего. XVIII в. завершил Новое время и создал все необходимые предпосылки для последующего развития западного мира. Прослеживая и осмысливая эволюцию человечества, ***философы-просветители разработали довольно стройную и целостную концепцию его прошлого, настоящего и будущего.*** Основу этой концепции составили понятия **«естественного состояния», «естественного права»,** «**природы человека», «общественного договора», разума, прогресса, «светлого будущего» и т.д.** Согласно данной концепции, *эволюция человечества началась с «естественного состояния», покоившегося на «естественном праве», которое в свою очередь соответствовало «природе человека».* Последняя, по мнению просветителей, представляет собой *совокупность таких качеств и ценностей, как любовь, жалость, сострадание, милосердие, свобода, равенство, братство, справедливость и т.д., которые присущи только человеку и отличают его от всех других живых существ*. Они являются ***естественными***, поскольку ***рождаются вместе с человеком*** и выступают одновременно и его ***свойствами***, и его ***неотъемлемыми, неотчуждаемыми правами.*** Без них и без права на них человек перестает быть человеком. **Руссо** рассматривает **свободу** как саму **сущность человека и** **человечества**, а **жалость** — как **естественный фундамент всех общественных добродетелей**. **Руссо** является автором известного изречения: *«человек рождается свободным, но повсюду он в оковах*». Период естественного состояния человечества, под которым имелось в виду первобытное общество, просветители назвали *«золотым веком»,* поскольку он, по их мнению, был отмечен ***наивысшим торжеством свободы, равенства***, ***справедливости*** и других принципов и ценностей. Вместе с тем все эти принципы ***ничем не гарантировались***, ***находились под постоянной угрозой и все чаще нарушались, причиной чему служили недостаток любви и избыток соперничества между людьми.*** В конце концов общество должно было задуматься ***об их защите и гарантиях***. Так возникло ***государство***, а вместе с ним - ***власть, право и законы***. Оно возникло ***не по воле Бога, а в результате*** ***сознательного соглашения, «общественного договора***» между людьми. Именно ***государство должно было гарантировать*** строгое соблюдение ***принципов и норм естественного права***. Вместе с его возникновением ***прежнее естественное*** состояние общества уступало место ***гражданскому.*** Его появление означало также ***рождение цивилизации***. По мнению просветителей, последующая эволюция человечества показала, что ***государство плохо справлялос***ь с возложенными на него задачами. ***Общество все дальше отходило от установок естественного*** ***права***, в нем ***множились*** разного рода ***несвободы, росли неравенство и несправедливость***. ***Высшей точкой*** в этом процессе явился ***феодализм с его абсолютной монархией***, который просветители ***подвергли*** суровой и непримиримой ***критике***. Они утверждали, что феодальный строй ***несовместим с принципами разума*** и ***естественного права*** и посему должен уступить место ***новому обществу***, в котором указанные ***принципы*** будут вновь ***восстановлены***. Вместе с тем они понимали, что возврат в прошлое, в «золотой век» невозможен. Поэтому предлагаемая ими грандиозная ***программа построения нового общества*** носила ярко выраженный ***футуристический характер***: она была устремлена в ***«светлое*** ***будущее»***, в ***«лучезарное завтра»,*** говоря словами французских просветителей, в котором вновь **восторжествуют Свобода, Равенство. Справедливость** и т.д. Примечательно, что лидеры **Великой французской революции** объявили **1793 г. первым годом «новой эры**». На пути к «светлому будущему» просветители видели ***два главных препятствия***: ***деспотизм, выступающий в форме абсолютной монархии, и обскурантизм, воплощением которого была религия и Церковь.*** В качестве **основных средств** построения нового общества выдвигаются **просвещение и воспитание**. *Невежественный, непросвещенный.* темный человек, по мнению просветителей, *не может быть свободным*. В свою очередь, только *невежественный монарх* *мирится с угнетением, неравенством и несправедливостью, не сознавая всей их безнравственности*. Поэтому просветители возлагают большие *надежды на просвещенного монарха*, *«государя-философа», «мудреца на троне»,* который будет способен сознательно *избавить общество от несвободы, несправедливости и других пороков. Решающая роль в достижении светлого будущего отводилась разуму*. В своем убеждении в возможности создания справедливого общества просветители полагались *на веру в прогресс разума и способность человека к бесконечному самосовершенствованию*. ***Разум*** был объявлен ***высшим судьей*** ***всего существующего***. Помимо обшей программы переустройства общества просветители выдвинули *классическую концепцию политического плюрализма*, особый вклад в создание которой принадлежит **Монтескье**. В основе этой концепции лежит известный ***принцип разделения властей на законодательную, исполнительную*** и ***судебную***. Монтескье ставил ***закон выше власти***, считая, что последняя должна *строго следовать букве и духу закона*. Он полагал, что **власть** проистекает **из силы, а закон — из разума.** Просветители также разработали ***целостную и*** ***глубокую концепцию человека, его прав и свободы***. Основные ее идеи и положения нашли отражение в знаменитой **«Декларации прав человека и** **гражданина» (1789)**, с которой начиналась Великая французская революция. Эта Декларация провозгласила *неотъемлемыми правами человека свободу личности, слова, совести, равенство прел законом, право на борьбу против* *угнетения. Она также объявила неприкосновенной частную собственность* ***Идеология Просвещения*** обусловила ***развитие всех областей культуры XVIII в.*** В весьма трудном положении оказалась ***религия.*** Она впервые становится ***предметом суровой критики***. ***Самым ярым*** и решительным ее ***критиком*** выступает **Вольтер**. Ему принадлежит знаменитый призыв: «***Раздавите*** ***гадину!»***, направленный против религии и особенно Церкви. Именно Церковь является для него главным источником бед и несчастий народа. Он изобличает ее как защитницу феодального строя, оплот обскурантизма, фанатизма и нетерпимости, противницу разума, науки и просвещения. **В целом XVIII в**. отмечен ***резким ослаблением религиозных основ культуры и усилением ее светского характера.*** Многие из философов-просветителей, включая Вольтера, не порывают с религией полностью и придерживаются концепции **деизма**, согласно которому ***Бог, будучи Мировым Разумом, является Творцом природы***, однако после ее сотворения Он ***не вмешивается в ее существование***. Другие философы-просветители, в особенности **французские материалисты** — **Дидро, Гольбах, Гельвеций** — занимали более решительную позицию по отношению к религии. Они ***отвергали деизм*** и объясняли мир исходя из него самого, опираясь на ***естественные законы.***

***Философия XVIII в. развивалась в тесном*** единстве и сотрудничестве с ***наукой и естествознанием. Огромным достижением этого сотрудничества стало издание «Энциклопедии» в 35 томах (1751-1780)***, вдохновителями и редакторами которой выступили **Дидро** и **Д'Аламбер**. Содержание «Энциклопедии» составили ***передовые идеи и взгляды на мир и человека***. Она явилась ***сводом ценнейших знаний и сведений о развитии науки, искусства и ремесел.* XVIII столетие** стаю временем ***бурного развития науки***. В этот период ***завершается*** начавшаяся ранее ***научная революция, и наука*** — имея в виду ***естествознание*** — ***достигает своей классической формы***. **Основные признаки** и критерии такой науки сводятся к следующим: ***объективность знания, опытность его происхождения, исключение из него всего субъективного.*** Необычайно возросший авторитет науки приводит к тому, что **уже в XVIII** в. ***возникают первые формы сциентизма***. который ставит ***науку на место религии***, абсолютизирует и обожествляет роль и значение науки. На его основе формируется также так называемый **сциентистский утопизм**, согласно которому **законы общества** могут становиться совершенно «***прозрачными», целиком познанными***; а **политика** — основываться на ***строго научных законах, ничем не отличающихся от законов природы***. К таким взглядам, в частности, склонялся **Дидро**, который *смотрел на общество и человека через призму естествознания и законов природы. При таком подходе человек перестает быть субъектом познания и действия, лишается свободы и отождествляется с обычным объектом или машиной.* Весьма успешно развивается также **художественная культура**, где наблюдается гораздо больше преемственности. **Искусство XVIII в**. выступает во многом прямым *продолжением века предыдущего*. ***Основными стилями*** по-прежнему остаются **классицизм** и **барокко.** В то же время наблюдается внутренняя ***дифференциация искусства***, его дробление на растущее число тенденций и направлений, которые выглядят не очень четкими, размытыми. Возникают ***новые стили***, в частности, **рококо** и **сентиментализм.** В целом искусство XVIII в. — по сравнению с предыдущим — представляется менее глубоким и возвышенным, оно предстает *более легким, воздушным* и *поверхностным*. Оно демонстрирует *ироническое и скептическое отношение к тому, что ранее считалось благородным, избранным и возвышенным*. В нем заметно *усиливаются эпикурейское начало, тяга к гедонизму, дух удовольствия и наслаждения.* Вместе с тем *искусство становится более естественным, ближе к реальной действительности. Более того, оно все больше вторгается* в *социальную жизнь, борьбу и политику*, становится ангажированным. **Классицизм** представляет в первую очередь французский художник **Ж.-Л.** **Давид (1748-1825).** В его творчестве нашли отражение большие ***исторические события, тема гражданского долга.*** Известная его картина **«Клятва Горациев»** звучит как призыв к борьбе против абсолютизма. Это произведение отличается *строгой композицией, четким ритмом, ярким и сочным колоритом.* Другое его полотно **— «Смерть Марата**» — посвящено *Великой французской революции, в которой Давид принял активное участие. Здесь, напротив, господствует подчеркнутая лаконичность, аскетизм живописных средств*. Грандиозным полотном на историческую тему стала картина **«Коронация** **Наполеона I».** **Барокко XVIII** в. не дало фигур, равных по масштабу и значимости Рубенсу. Будучи «большим стилем» эпохи абсолютизма, оно ***постепенно утрачивает свое влияние***, и **к середине XVIII** в. его все больше теснит стиль **рококо**, который иногда называют **выродившимся барокко**. Наибольшее распространение рококо получило **во Франции.** Одним из самых известных его представителей является художник **О. Фрагонар (1732-1806**). Он продолжает ***линию Рубенса***, что находит проявление в его *чувственном восприятии цвета и особом внимании к красоте женской плоти, волнующим телесным формам*. Ярким примером в этом плане является картина **«Купальщицы»**, выражающая настоящий *апофеоз жизни, чувственной радости и наслаждения.* В то же время изображаемые Фрагонаром плоть и формы предстают *как бы бестелесными, воздушными и даже эфемерными*. В его произведениях на передний план выходят *виртуозность, изящество, изысканность, световые и воздушные эффекты*. Именно в таком духе написана картина **«Качели».** **Сентиментализм,** возникший **во второй половине XVIII** в., явился первой оппозицией просветительскому обожествлению разума. Он противопоставил разуму ***культ естественного чувства***. Одним из основателей и ***главных фигур*** ***сентиментализма*** стал **Ж.-Ж. Руссо**. Ему принадлежит известное высказывание: «Разум может ошибаться. чувство — никогда!». В своих произведениях — **«Юлия, или Новая Элоиза**», **«Исповедь»** и др. — он ***изображает жизнь и заботы простых людей, их чувства и мысли, воспевает природу, критически оценивает городскую жизнь, идеализирует патриархальный крестьянский быт.*** Самые великие художники **XVIII в**. выходят *за стилевые рамки*. К ним относятся прежде всего ***французский художник*** **А. Ватто (1684-1721**) и ***испанский живописец*** **Ф. Гойя (1746-1828).** Творчество **Ватто** находится ***ближе всего к стилю рококо***. Поэтому его иногда называют ***гением эпохи рококо***. В то же время в его произведениях ощущается *влияние Рубенса и Ван Дейка, Пуссена и Тициана*. Он по праву считается *предшественником романтизма* и *первым великим романтиком в живописи*. ***Главными темами*** его произведений являются ***природа и женщина, любовь и*** ***музыка.*** Ватто стал *одним из самых великих живописцев человеческой души, ее неизмеримых глубин и тончайших переливов. Он создал удивительно* ***музыкальную живопись, как бы вибрирующую и пульсирующую****. Она отмечена яркой* ***театральностью****. В ней сочетаются реальное и воображаемое, серьезное* *и смешное, радость и грусть*. В картине **«Утренний туалет»** Ватто изобразил *чудесную обнаженную девушку*. Полотно **«Пьеро»** посвящено итальянскому комедианту. Самым знаменитым произведением художника считается картина «**Паломничество на остров Киферу**». Не менее сложным и многогранным является искусство **Ф. Гойи**. Своим творчеством он продолжает *реалистическую тенденцию Рембрандта*. В его произведениях можно обнаружить *влияние Пуссена*, *Рубенса и других великих художников*. Вместе с тем его искусство органически *слито с испанской живописью* — в особенности с искусством *Веласкеса*. Гойя принадлежит к числу живописцев, творчество которых имеет ярко выраженный ***национальный характер***. Гойя успешно творил практически *во всех жанрах живописи*. Будучи придворным художником, он создал ***великолепные портреты членов королевской семьи***. Среди них можно выделить **«Портрет королевы Марии-Луизы».** В портретном жанре им также созданы такие шедевры, как **«Маха на балконе»,** **«Портрет Сабасы Гарсия»**. На многих полотнах Гойи изображены *простые люди-труженики, сцены из народной жизни, прекрасные испанские пейзажи, бой быков и т.д. К числу знаменитых произведений относится серия офортов* **«Капричос»,** исполненных с *удивительной художественной силой.* Особо необходимо выделить **музыкальное искусство**, переживающее в **XVIII** в. ***невиданный подъем и расцвет***. Если **XVII в**. считается **веком театра**, то **XVIII** в. по праву можно назвать **веком музыки**. Ее общественный престиж возрастает настолько, что она выходит на *первое место среди искусств*, вытеснив оттуда живопись. **Эпоха Просвещения** имеет фундаментальное значение для последующей истории Западной Европы. Она выступила и как ***проект, и как начало современной*** ***эпохи***.

**Домашнее задание**

1. Изучить и законспектировать материал по тексту лекции, познакомиться с материалом по учебнику «Культурология» А.Н.Марковой – с.170-183.

2.Уметь ориентироваться в изученном материале и отвечать на поставленные вопросы.

4.Посмотреть пьесу Бомарше «Свадьба Фигаро» (1973) [youtube .com/watch?v =r8xv7oo 1X98]