**Жан Расин**

С. Мокульский

Расин Жан (Jean Racine, 1639—1699) — знаменитый французский трагический поэт-классик. Происходил из одворянившейся провинциальной буржуазно-чиновничьей семьи. Р. в Ферте-Милоне (Шампань). Получил превосходное образование в янсенистской школе Пор-Рояля, где его учителя — эллинист Лансело, Николь и др. — развили в нем любовь и понимание античности. Завершив образование в парижском коллеже Гаркур, Р. был введен в парижский высший свет. Занявшись писанием стихов, он получил награду в 100 луидоров за оду на бракосочетание короля «Nymphe de la Seine» (Сенская нимфа, 1660). Тогда же Р. сочинил свои первые драматические опыты («Amasie», «Les amours d’Ovide»), не дошедшие до нас. Испуганные общением Р. с отлученными от церкви актерами, благочестивые родственники отправили его в Лангедок к дяде, викарию Сконену (1661). Но расчеты сделать из Р. духовное лицо не оправдались; он сочетал занятия богословием с изучением Гомера, Пиндара, Вергилия и Петрарки, не оставляя и сочинение светских стишков. В 1663 Р. вернулся в Париж, где вел рассеянный образ жизни в обществе Лафонтена, Мольера и Буало, который стал уже тогда его лучшим другом. Блестящие оды («Sur la convalescence du roi», 1663, «La renommée aux muses», 1664) открыли Расину доступ ко двору. Еще больше укрепили его репутацию в придворных сферах трагедии «La Thébaïde» (Фиваида, 1664), написанная под влиянием Корнеля и Ротру, и особенно «Alexandre le Grand» (Александр Великий, 1665), в которой молодой Людовик XIV узнал себя в образе великодушного и галантного македонского царя.

Работа в театре явилась причиной окончательного разрыва Р. с янсенистами, которые подобно английским пуританам аскетически отрицали театр и устами своего вождя Николя называли драматургов «публичными отравителями не тел, но душ верных христиан». Приняв на свой счет выпад Николя, Расин написал в ответ два ядовитых письма против янсенистов (1666), выдержанных в манере «Провинциальных писем» Паскаля. В том же году произошел разрыв Р. с Мольером, вызванный тем, что Р., недовольный реалистическим исполнением его пьес труппой Мольера, связался с враждебным Мольеру театром — «Бургундским Отелем», куда переманил одну из его лучших актрис, Дю-Парк.

Постановка «Andromaque» (Андромаха, 1667) выдвинула Р. на место первого трагического поэта Франции. Блистательный успех этой трагедии напомнил успех «Сида» Корнеля , подобно ему расколов парижскую аристократию на два лагеря. Поклонниками Р. стали король, его фаворитка маркиза Монтеспан и широкие круги дворянско-буржуазной интеллигенции, противниками — группа реакционных аристократов, приверженцев старика Корнеля, которого они тщетно пытались противопоставить его счастливому преемнику.

В течение 10 лет (1667—1677) литературным староверам не удавалось справиться с Р., который одерживал победу за победой. Единственная вылазка Р. в область комедии — пьеса «Les Plaideurs» (Сутяги, 1668), написанная в подражание «Осам» Аристофана и высмеивавшая судебные нравы, сменилась римской трагедией с сюжетом из Тацита «Britannicus» (Британник, 1669), заострившей противоположность манеры Р. манере Корнеля на разработке излюбленного последним древнеримского сюжета. Следующая трагедия «Bérénice» (Вероника, 1670), переполненная намеками на отношения Людовика XIV и герцогини Орлеанской Генриетты, сопровождалась поэтическим турниром между Р. и Корнелем, который написал трагедию на тот же сюжет. Провал «Тита и Вероники» Корнеля еще более закрепил триумф Расина.

В «Bajazet» (Баязет, 1672) Р. смело обратился к восточному сюжету из современной жизни, оправдывая эту вольность необычностью для французского зрителя изображаемых здесь восточных нравов, в силу чего «турецкие персонажи, даже современные, кажутся на нашей сцене величественными; мы рано начинаем смотреть на них, как на древних героев». За трагедией знойных гаремных страстей последовала насыщенная политическими интересами трагедия «Mithridate» (Митридат, 1673), в которой Р. состязался с Корнелем на его собственном поприще. В следующем году неуспех последней трагедии Корнеля («Suréna») совпал с триумфом «Ipnigénie en Aulide» (Ифигения в Авлиде, 1674) Р., которой его враги тщетно пытались противопоставить ничтожную «Ифигению» (1675) Леклерка (Leclerc) и Кора́ (Coras). За «Ифигенией» последовала вторая заимствованная у Еврипида трагедия Р., знаменитая «Phèdre» (Федра, 1677), которая несмотря на свои крупные художественные достоинства не устояла против мощной травли, организованной врагами Р. во главе с герцогиней Бульонской и герцогом Неверским. Провал «Федры» Р. сопровождался искусственно подстроенным успехом бездарной трагедии Прадона «Федра и Ипполит».

Последствием этой травли был отказ Р. от театра и его возвращение в лоно янсенизма. Король осыпал Р. благодеяниями. Уже в 1673 он был избран членом Французской академии; теперь (1677) Людовик назначил его (вместе с Буало) своим придворным историографом, в качестве какового Р. сопровождал короля в нескольких военных походах. Однако Написанная Р. и Буало «История царствования Людовика XIV» не была напечатана и в 1672 погибла во время пожара в одном частном доме. Другой исторический труд Расина — «Abrégé de l’histoire de Port-Royal» (Краткая история Пор-Рояля, 1693, изд. 1742 (1-я ч.) и 1767 (полностью)) — мастерски написанное чисто партийное сочинение янсениста, имеющее задачей защитить эту секту от испытываемых ею гонений.

Несмотря на уход от театра, Р. носился с планами пьес («Ифигения в Тавриде», «Альцеста»), сочинил в 1680 совместно с Буало либретто оперы «La chute de Phaéton» (Падение Фаэтона), а в 1685 написал для одного придворного празднества «Idylle sur la paix» (Идиллия мира), положенную на музыку Люлли. В 1689 подруга Людовика г-жа Ментенон убедила Р. написать библейскую трагедию для любительского спектакля учениц возглавляемого ею Сен-Сирского монастыря. Так появилась лирическая драма с хорами «Esther» (Эсфирь), изобразившая в образе скромной и набожной Эсфири самое г-жу Ментенон, ставшую в это время женой короля.

Иллюстрация: Иллюстрация к трагедии Расина «Андромаха» (1676) Для тех же воспитанниц Сен-Сира Р. написал и свою последнюю, быть может лучшую трагедию «Athalie» (Гофолия, 1691), принятую при дворе довольно холодно, т. к. изображенные в ней религиозные преследования иудеев жестокой царицей Гофолией неожиданно ассоциировались с преследованиями янсенистов Людовиком XIV. Все более овладевавшие Р. пиетические янсенистские настроения, пронизывающие также его «Cantiques spirituels» (Духовные кантики, 1694), были не по вкусу королю, вступившему после 1685 на путь ортодоксально-католической политики в религиозных вопросах. Янсенизм Р., равно как и его «Mémoire sur la misère du peuple» (Записка о народной нищете), говорившая о страданиях французского народа вследствие беспрерывных войн, были причиной охлаждения к нему короля, которое он как настоящий царедворец переживал очень болезненно, что быть может несколько ускорило его кончину.

Хотя по своему рождению и воспитанию Р. принадлежал к буржуазии, однако по своей идеологии он являлся дворянским, придворно-аристократич. писателем. Проблема классовой характеристики творчества Р. не может быть оторвана от проблемы классовой атрибуции французского классицизма, т. к. Р. являлся последовательным и убежденным классиком, никуда не отклонявшимся от классического канона, подобно Корнелю или Мольеру. Уже Буало признавал трагедии Р. образцовыми в смысле соблюдения основных принципов классической поэтики, и эта репутация совершеннейшего классика сохранилась за Р. навсегда. Но, будучи господствующим стилем в монархической Франции XVII в., классицизм был стилем не буржуазным, а дворянским, поскольку буржуазия не была еще в XVII веке господствующим классом, а известно, что только «мысли господствующего класса являются господствующими в данную эпоху мыслями» (Маркс). Кроме того классицизм выражал политику абсолютной монархии в области литературы, а абсолютизм XVII в. был специфической формой дворянской диктатуры в условиях крепнущих капиталистических отношений. Как певец абсолютизма, как придворный писатель Людовика XIV Р. выражал идеологию поддерживавшего монархию, прогрессивного, капитализирующегося французского дворянства XVII в., которое, вступая на путь буржуазного развития, все же ревностно отстаивало свои классовые привилегии.

Дворянская идеология Р. находит яркое выражение в тематике, сюжетике и образной структуре его трагедий. Уже давно замечено, что трагедии Р. дают идеализированное отображение версальского двора со всеми его нравами, манерами и условностями. Какую бы фабулу ни разрабатывал Р., какие бы античные образы ни переносил в свои трагедии, всякий раз эти образы переосмысляются им в специфически придворном, т. е. классово-дворянском смысле. Так, всех своих героев и героинь, даже несчастную Ифигению и девственника Ипполита («Федра») Р. изображает влюбленными и страдающими от любви, потому что для социально бездеятельной придворной знати второй половины XVII в. любовь являлась едва ли не единственным мотивом, могущим рассчитывать на ее внимание и интерес (в этом важное отличие трагедии Р. от трагедии Корнеля, в которой движущей пружиной действия выступала идея политического или религиозного героизма).

Как подлинно придворный поэт Р. изображает любовные отношения на специфически версальский манер; активная роль в его трагедиях выпадает на долю женщин, которые делают первые шаги, а герои, являющиеся все в большей или меньшей мере сколком с короля Людовика XIV, только выслушивают любовные признания и выбирают. В своей речи и поведении герои и героини Р., являясь непременно лицами царской крови, строго соблюдают правила придворного этикета: они обращаются друг к другу на «вы», говорят «seigneuir», «madame» и даже в минуты высшей страсти сохраняют изящные манеры, не позволяя себе ни одного сильного или низменного выражения.

Но Р. не ограничивается таким наведением придворного лоска на своих античных или восточных героев. Он наделяет их также мыслями и чувствами, достойными их сана, тщательно следя за тем, чтобы в порыве страсти они не нарушили присущее им классовое достоинство. Чтобы добиться этого, Р. приходилось подчас отступать от своих первоисточников, критически переосмысляя их в интересах своего класса. Так, в «Федре» он отступил от Еврипида, заставившего Федру перед смертью оклеветать Ипполита. «Я решил, что клевета имеет в себе нечто слишком низкое и грязное для того, чтобы вложить ее в уста царицы, наделенной к тому же столь благородными и добродетельными чувствами. Эта низость показалась мне более подходящей кормилице, которая могла иметь более рабские наклонности...» (предисловие Р. к «Федре»). Эти слова ясно показывают классовую дворянскую мерку, с которой Р. подходил к переоценке античного литературного наследия.

Но т. к. идеология прогрессивного французского дворянства XVII в. заключала в себе немало буржуазных элементов, то и трагедия Р. дает яркое выражение этим элементам, коренившимся в конечном счете в психике самого Р. как выходца из чиновной буржуазии и воспитанника Пор-Рояля. К числу таких буржуазных тенденций Р. относится его реализм, установка на правдоподобие, на воспроизведение живой действительности, обыкновенных людей, обыденных происшествий, простых человеческих чувств, под оболочкой героической тематики, заимствованной у античных авторов. Трагедия Р. совершенно лишена ходульности, трескучего пафоса, романической запутанности интриги, прециозного плетения словесных узоров, рыцарской позы и салонной манерности, всех этих специфических особенностей феодально-реакционной литературы XVII в., повлиявшей на знаменитого предшественника Р. — Корнеля.

Как по своей сюжетике, так и по приемам композиции и фразеологии трагедия Р. перекликается с комедией и грядущей «мещанской драмой», используя каждодневные происшествия и ситуации, балансируя на грани того, что дворянская эстетика считала «низменным». Так, в «Митридате» Р. рисует соперничество в любви старика-отца с собственным сыном, почти как в «Скупом» Мольера. В «Британнике» он пускает в ход канонический комедийный прием подслушивания, заставляя Нерона спрятаться за занавеской во время объяснения Британника и Юлии. В «Гофолии» он смело делает главным героем трагедии ребенка, т. е. существо «неразумное» с точки зрения рационалистической эстетики классицизма. Рассудительные герои Р. поражают часто непроизвольными, наивными движениями, непоследовательностями, колебаниями, обмолвками, которые делают их почти комичными (ср. любовные излияния Пирра сразу после того, как он поклялся не думать более об Андромахе).

Все эти стилистические особенности трагедий Р. позволяют находить в них некоторые эмбрионы буржуазного реализма XVIII в. Особенно тесная связь завязывается здесь по линии присущего Р. углубленного психологического анализа жизни сердца, особенно женского. «В совершенно кристально прозрачных формах без всякой романтики, он рассекает всю человеческую душу и показывает тончайшие фибры человеческих чувств,... элементы внутренней борьбы, которые пронизывают человеческую душу» (Луначарский). В этом смысле Р. явился предшественником такого мастера буржуазно-психологической комедии и романа XVIII в., как Мариво .

Но, говоря о реализме и психологизме Р., необходимо учесть, что реализм этот классово ограничен его дворянской идеологией, что простота Р. сочетается с необычайной изысканностью, что психологическое наблюдение его устремлено на чувства и душевные переживания представителей высшей придворной знати. Главным же ограничением реализма Р. является строго рационалистическая концепция его образов, которые, при всем кажущемся богатстве их внутренней жизни, остаются все же классически односторонними, однокачественными, искусственно типизированными, резко противопоставленными друг другу и по существу лишенными внутреннего движения, ибо движение это носит однообразно колебательный характер между двумя взаимоисключающими решениями, из коих каждое то принимается, то отвергается. Все это — черты того рационалистического метода, которым пользовался Р. как поэт-классик XVII в. В этом решительная противоположность реализма Р. реализму Шекспира с его «вольным и широким изображением характеров» (Пушкин), с могучей внутренней динамикой его образов, отражающих в своем движении динамику самой исторической действительности.

В идеологическом комплексе творчества Р. громадное значение имела также его приверженность янсенизму, с присущей последнему суровой, почти пуританской моралью, основанной на отрицании свободы воли, на признании предопределения и спасения божественной благодатью, а не делами.

Все творчество Р. развивается под знаком противоречия между аристократическим гедонизмом и янсенистским аскетизмом. Это противоречие выражается в драматургии Р. в том, что все трагедии его дают одновременно и апологию страсти и апологию отречения от страсти (понимание подлинной любви как самопожертвования). Р. твердо придерживался целого ряда стержневых принципов янсенизма во взглядах на человеческую жизнь. Он усвоил напр. положение о глубокой порочности и слабости человеческой натуры, неспособной собственными силами, без помощи благодати, справиться с недостойными страстями, влекущими ее к гибели. Отсюда и вечный конфликт его трагедий — борьба между страстью и волей, в которой побеждает страсть, именно вследствие бессилия воли (в противоположность Корнелю, у которого столкновение воли и страстей завершается победой воли).

Весь психологизм Р. вырастает, в сущности, на янсенистской основе, являясь специфическим художественным выражением того «вечного внутреннего самокопания, выражающегося в длинных исповедях священнику, в которых люди анализировали свою душу» (Луначарский), той пиетистекой казуистики, систематического разбирательства в душе, блестящие образцы которых дают произведения во многом идеологически близкого Р. янсениста Паскаля . Однако в период творческого расцвета Р. все эти янсенистские тенденции не получали в его трагедиях обнаженного выражения, подчиняясь дворянско-аристократическому культу изнеживающей страсти. Этим только и объясняется, что столь враждебные янсенизму Людовик XIV и его двор даже не заметили янсенистской заразы в творчестве их любимого поэта, давшего наиболее полное выражение идеологии абсолютизма в эпоху его мирного процветания.

Более того: в том виде, в каком Р. преподносил отдельные элементы янсенистской доктрины, это еретическое буржуазное учение оказывалось идеологически созвучным наиболее мыслящей части феодального дворянства, капитулировавшего перед абсолютной монархией, лишенного ею былой власти, обреченного новыми отношениями на бездеятельное паразитическое существование. То, что для буржуазии эпохи первоначального накопления являлось выражением ее идейно-политической слабости и незрелости, то в несколько переработанном виде помогало дворянству оправдывать свое политическое бессилие и паразитизм метафизическими аргументами о слабости и греховности «человеческой» натуры.

Так. обр. при всей противоречивости своего творчества Р. является все же в основном крупнейшим дворянским художником эпохи расцвета французского абсолютизма. Классово-ограниченный в отношении своего реализма, он обладал однако относительно большими возможностями отображения той части исторической действительности, какая входила в его компетенцию как трагического поэта. Он развернул в своих пьесах целую галерею образов, отражающих различные стороны практики господствующего дворянского класса. Среди этих образов на первом месте стоят женские. Р. — первый подлинный поэт женщины во французской литературе, показавший (в пределах тех ограниченных возможностей, которые давала ему классическая доктрина) целую галерею дворянских женщин, которые во многом пережили свою эпоху и продолжали эстетически воздействовать на буржуазное общество периода его классовой зрелости.

Не менее велико значение Р. как художника слова и мастера стиха. Воспитанный на изучении античной литературы, превосходно зная великих греческих поэтов, он научился у них ощущению образной и музыкальной стихии слова и постарался использовать ее мощь, не выходя за пределы узких рамок классического, рационалистически дозированного и отполированного слога и ограниченного в своих ритмических возможностях александрийского стиха. В том и в другом отношении Р. является величайшим мастером, обладающим огромным чувством меры и достигающим больших результатов при помощи самых простых средств. Даже наиболее обыденные слова и выражения приобретают под его пером огромную силу вследствие насыщающей их трагической эмоции. И таким же гибким орудием в его руках является александрийский стих, отображающий в своем движении всю напряженность и остроту сталкивающихся страстей. Р. оказал огромное влияние на развитие классической трагедии не только во Франции, но и за ее пределами. В его школе учились Вольтер, Драйден, Готтшед и множество более мелких представителей классицизма во Франции, Англии, Германии, Италии и России. Среди русских последователей Р. можно назвать Сумарокова, Княжнина, Николева, Катенина, Шаховского. За пределами классического стиля Р. оказал воздействие на Гёте («Ифигения в Тавриде»). Лессинг, а за ним теоретики романтизма (Стендаль, Racine et Shakespeare, 1822; Гюго — предисловие к «Кромвелю», 1827) постарались поколебать прочный авторитет великого дворянского поэта у буржуазного читателя и зрителя. С их легкой руки немецкие и русские учебники долго твердили затверженные фразы о «ложноклассицизме» Р., его «сухой рассудочности» и т. д.

**Список литературы**

I. Полное собр. сочин. Расина в оригинале: Aimé Martin, 6 vv., P., 1820

éd. Garnier, 8 vv., P., 1870—1879

P. Mesnard, 8 vv., P., 1865—1873 (лучшее научное издание в серии «Les grands écrivains de la France»

Théâtre complet, N. M. Bernardin, 4 vv., P., 1882

Théâtre choisis, G. Lanson, P., 1896, 2-e éd., 1899. Русские перев. Расина появились в XVIII в. Из более новых переводов назовем: Федра и Гофолия, перев. Л. И. Поливанова, Москва, 1895

Аталия, перевод С. И. Алендер, СПБ, 1896

Гофолия, перевод Н. С., Киев — Харьков, 1900. Трагедии: Гофолия и Эсфирь, перевод О. Н. Чюминой, СПБ, 1900. Избранные сочинения: Федра (перев. Л. Буланина) и Гофолия (перев. О. Чюминой), «Русская классная биб-ка», под ред. А. Чудинова, серия II, вып. XXVI, СПБ, 1903. Новый перевод «Федры» Вал. Брюсова, сделанный для постановки Московского Камерного театра, до сих пор не издан.

II. Deschanel E., Le romantisme des classiques, 2-mesérie, P., 1884

Janet P., Les passions et les caractères dans la littérature du XVII s., P., 1888

Robert P., La poétique de Racine, P., 1890

Larroumet G., Racine, P., 1898, 6-e éd., 1922

Le Bidois G., La vie dans la tragédie de Racine, P., 1901

Michaut G., La Bérénice de Racine, P., 1907

Lemaître J., Jean Racine, 1908

Steinweg C., Racine, Kompositionsstudien zu seinen Tragödien, Halle a/S., 1909

Truc G., Le cas Racine, 1921

Его же, J. Racine, P., 1926

Lyonnel H., Les «premières» de J. Racine, P., 1924

Fubini M., J. Racine e la critica della sue tragedie, Torino, 1925

Vossler K., Jean Racine, München, 1926

Dubech L., J. Racine politique, P., 1926

Mauriac F., La vie de J. Racine, P., 1928

Giraudoux, J. Racine, P., 1930

Лессинг Г. Э., Гамбургская драматургия, перев. И. П. Рассадина, М., 1883

Иванов И. И., Расин и его трагедии, «Артист», 1890, № 5

Батюшков Ф. Д., Женские типы Расина, «Северный вестник», 1896, кн. 7—8, и отдельно, СПБ, 1897

Его же, О Расине, «Ежегодник императорских театров», 1899—1900, прилож. 3

Его же, Пушкин и Расин, «Записки историко-филолог. факультета СПБ-ского университета», т. 57, перепеч. в его сб. «Критические очерки и заметки», СПБ, 1900

Лансон Г., История французской литературы XVII в., перев. З. Венгеровой, СПБ, 1899

Дауден Э., История французской литературы, СПБ, 1902

Тэн И., Ж. Б. Расин, «Русская классная биб-ка», под ред. А. Н. Чудинова, сер. II, вып. 26, СПБ, 1903

Веселовский Ю., Жан Расин, в его книге «Литературные очерки», т. I, М., 1900 (изд. 2, М., 1910)

Левро Л., Драма и трагедия во Франции, П.—М., 1919

Кржевский Б. А., Театр Корнеля и Расина, в кн. «Очерки по истории европейского театра», под ред. А. А. Гвоздева и А. А. Смирнова, П., 1923

Луначарский А. В., История западно-европейской литературы в ее важнейших моментах, ч. 1, М., 1924 (изд. 2, М., 1930).

III. Lanson G., Manuel bibliographique de la littérature française moderne, P., 1925.