

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ М.В. ЛОМОНОСОВА
Факультет журналистики
Кафедра зарубежной журналистики и литературы

Реферат

Барочные мотивы в «Родогуне» Корнеля

Выполнила студентка 2 курса
очного отделения 208 группы
Макарова Мария

Научный руководитель
к.ф.н., доц. А.П. Шишкин

Москва
2016

Структура работы:

1. Введение. Мир барокко
2. Пьер Корнель
3. Барочные мотивы в «Родогуне» и особенности творческого метода Корнеля.
4. Заключение

Мир барокко

Эпоха Возрождения закончилась с кризисом идей гуманизма. Осознание того, что «мера всех вещей» отнюдь не измеряется человеком, что существуют некие надличностные силы, повлиять на которые люди не в силах.

Возникновение барокко определялось новым мироощущением и, прежде всего, отказом от ренессансной идеи гармоничной и универсальной личности. В силу этого, возникновение барокко не могло быть связано только с формами религии или характером власти, его основу заложило стечение различных факторов. Новые представления, определившие суть барокко, были тесно связаны с пониманием многосложности мира, его глубокой противоречивости.

В барочном искусстве ощущается мучительное переживание личного одиночества, постоянный и тщетный поиск «утраченного рая». Так, последователи барокко постоянно колеблются между аскетизмом и гедонизмом, небом и землей, Богом и дьяволом. Одним из господствующих принципов эстетики барокко становится иллюзорность.

В отличие от классицизма, барокко стремится лишь отобразить в произведении хаос мира, а не преобразовать и упорядочить его. Эта игровая, противоестественная природа нашла яркое выражение в литературе барокко. Её виднейшим представителем по праву считается Педро Кальдерон, а страной «рождения» - Испания. Однако влияние барочных мотивов распространилось далеко за пределы своей творческой «родины» и стало источником вдохновения для многих писателей 17 века.

Пьер Корнель

Пьер Корнель вошёл в историю как «отец французской трагедии». До Корнеля театр Франции носил подражательный характер (В основе - латинская драма Сенеки). Корнелю удалось оживить французскую драму, привнеся в неё элементы движения, эмоции, почерпнутые в испанской литературе. С другой

стороны, он возобновил традиции классической драмы в изображении страстей, глубоко человеческих по сути, но стоящих выше обыденной жизни по своей силе.

В творчестве Корнеля неслучайно выделяют две манеры. Первая манера объединяет произведения классицистические по духу, но нарушающие требования классицизма по своей форме. Ко второй манере относятся трагедии, напротив, внешне соответствующие классицистическим нормам, но обнаруживающие внутренние барочные идеи: в образах, в характерах, в поступках героев.

Трагедии второй манеры написаны после событий фронды¹. До этого времени симпатии автора были целиком на стороне власти и господствующего абсолютизма, однако после антиправительственных мятежей во Франции Корнель меняет направление своего творчества. В этот период появляются трагедии «Родогуна», «Теодора», «Гибель Помпея». Остановимся подробно на одном из произведений – первой «новой» трагедии Корнеля «Родогуне» и на её примере постараемся проследить те барочные мотивы, которые включает в своё творчество французский драматург.

Барочные мотивы в «Родогуне» и особенности творческого метода Корнеля

«Родогуна» примечательна уже тем, что автор берёт за основу малоизвестный эпизод из античности (сюжет из «Истории сирийских войн» греческого историка II века Аппиана Александрийского, которая в XVII века была мало исследована).

Корнель не ставил перед собой задачу рассказать читателю подлинную историю, в своём комментарии к трагедии он говорит: *«...по моему убеждению, мы не вправе менять конечные следствия, донесённые до нас историей, но вольны придумывать те обстоятельства или, как я раньше называл их, те ходы, которые к ним приводят; во всяком случае, мне никогда не доводилось*

¹ По словарю Ефремовой: Фронда - Социально-политическое движение во Франции середины XVII в., направленное против абсолютизма

натолкнуться на правило, воспрещающее подобную вольность». В рассуждениях о драматической поэзии Корнель приводит ещё один аргумент: *«Когда речь идет о малоизвестных исторических сюжетах, драматург в меньшей степени связан историческими фактами, здесь он может видоизменять сюжет по своему произволу, усложнять его, насыщать экспрессией и тайнами в соответствии со своей новой поэтикой».*

Время действия в трагедии приходится на середину второго века до нашей эры, когда царство Селевкидов вело борьбу с Парфией, однако в центре повествования находится не внешняя борьба, а внутренний конфликт, противоборство страстей.

О причинах внешнего конфликта читатель узнает из диалогов Лаоники (приближенной Клеопатры, сирийской царицы) и её брата Тимагена (воспитателя царевичей). Уже здесь проявляются элементы, более характерные для литературы барокко, нежели классицизма. В трагедии лишь вскользь говорится о победах и поражениях, нет и тени героического пафоса, а центральное место скорее занимает рефлексия, анализ героем событий, перипетий судьбы через призму своей души.

В основе сюжета трагедии – непреодолимое желание сирийской царицы Клеопатры отомстить сопернице и всеми способами удержать власть: *«Своею волею с престола не сойду. Пыл гнева моего опасность не остудит, жестоко отомщу, а дальше будь что будет».* Дрaму Корнеля насквозь пронизывают любовные коллизии. Деметрий (в пьесе для удобства и благозвучия называемый Никанором), сирийский царь и супруг Клеопатры, оказавшись в плену, влюбляется в парфянскую царевну Родогуну. В то же самое время в Сирии Клеопатре приходится пойти на уступки бунтующего народа и выбрать нового царя (Деметрий считался погибшим). Им становится Антиох, родной брат Деметрия. Антиох тут же собирает войско, чтобы отомстить парфянам за брата. Уже с первых страниц, Корнель рисует **сложные, многомерные характеры** своих персонажей. Эта черта явственно отражает связь с литературой барокко, в

которой герои не следуют не велению долга, а действуют импульсивно, всецело отдавшись внутренними порывами. Так, царь Никанор готов, вернувшись на родину, сделать царицей Родогуну. Он узнает о браке Клеопатры, но даже не пытается войти в положение бывшей супруги: *«Прощенья нет жене, когда мила другая. Он жаждет уязвить царевну побольней, твердит, что новый брак он заключит при ней, что сам сорвёт венец с её главы постылой дабы украсить им чело парфянки милой»*.

В барочной литературе на передний план выходит ощущение **как дисгармонии мира и человека, их трагическое противостояние, так и внутренние борения в душе отдельного человека**. Оно присуще практически всем корнелевским героям. Так, Клеопатра сама содействует убийству мужа в сражении у городских стен. Она одержима мстью и не может смириться с личным оскорблением. Однако мечь Клеопатры не спонтанное и сиюминутное проявление чувств, она осознанная, продуманная и от того ещё более изощрённая. Здесь проявляется другая черта барокко, пожалуй, одна из самых противоречивых уже по своей природе: **попытка рационального анализа и её неудача, связанная, прежде всего, с хаотичностью самой жизни**.

Первая пролитая кровь для Клеопатры – только начало дьявольского пути. Теперь в плену оказывается уже сама Родогуна, и, казалось бы, сирийской царице ничего не стоит, как совершить казнь пленённой соперницы, но жизнь оборачивается иначе: *«Меж тем парфянский царь, пылая гневом ярим, обрушился на нас и, смятая ударом, бежала наша рать, и мы побеждены, и мира у него просить принуждены»*. Возникает новый конфликт общественного и частного. Государственный долг требует от царицы согласиться на условия парфян – назначить новым царём одного из своих сыновей, женив при этом на Родогуне избранника.

В барокко мир понимается как **вечная и величественная природа, а человек – ничтожная песчинка – одновременно слит с нею и противостоит ей**. Вместе с тем, человек в представлении деятелей барокко подвержен

необузданным страстям, которые ведут его ко злу. Такая судьба постигла и Клеопатру, в которой греховная сущность одержала верх. В ней нет и тени добродетели, героиня не раскаивается ни в одном из своих злодейств, что совершенно нехарактерно для классицистической традиции.

Клеопатра объявляет, что только она знает, кто из сыновей-близнецов является первенцем и, соответственно, должен занять трон и получить руку Родогуны. **Эмоциональная составляющая конфликта и его напряжённость** (вновь элементы, характерные для барокко) усиливаются сложным поворотом сюжета: оба брата оказываются влюблёнными в парфянскую царевну, и в то же время они связаны тесной дружбой между собой и не желают предавать её ради власти или любви.

Клеопатра ведёт **игру**. Она сменяет **маски** одну за другой: добродетельная мать, справедливая царица, жестокая правительница, отчаявшаяся женщина... **Иллюзорность действий** обнажает тесную связь с барокко не только в идейном отношении, но и в организации самого внешнего действия. *«Ты, лицемерие, оружие владык, ты, мысль скрывающий угодливый язык, не нужны больше вы. Опасностью пригреты, умрите вместе с ней, как лживые обеты, которые даём, когда грохочет гром, и помнить не хотим при небе голубом. Телохранителем избрав себе притворство, о, как искусно ты изображал покорство, мой гнев, бессмертный гнев, достоинство царей!»* - монолог Клеопатры, в котором царица принимает решение любой ценой добиться поставленной цели. *«Готовая на всё – на подвиг, на коварство. Нет незаконных средств в борьбе за власть и царство»* - убеждена царица, для которой перестают что-либо значить и долг, и совесть, и даже материнская любовь.

Ощущение иллюзорности самой жизни и недостоверности знаний привело литературу 17 века к широкому использованию **сложных метафор, символов, появлению аллегорий**. Для литературы барокко характерно постоянное **сталкивание подлинного и мнимого, желаемого и действительного**; одной

из важнейших становится проблема «быть или казаться». Точно так рисует Корнель образ Клеопатры, которая увещеваниями пытается играть чувствами своих сыновей. На кон она ставит власть, разменная карта – любовь. Клеопатра рассчитывает остаться в выигрыше при любом исходе. Однако жизнь снова «смешивает» все карты. Селевк, один из сыновей Клеопатры, отказывается от игры вовсе: *«Желанье властвовать и страсть клонили долу, но цену женщине и царскому престолу сегодня я узнал, и мой огонь погас. **Власть, женская любовь, я не желаю вас! Их отдал бы без грусти о боренья, но мне возвращена богами ясность зренья, и с угрызеньями я думаю о том, что гибель кроется в подарке роковом**»*. Эти слова героя в полной мере отражают эстетические принципы барокко. Во-первых, решение Селевка отказаться от трона и возлюбленной потому, что он уже инстинктивно предчувствует трагический исход этой «партии», в которой даже победитель не будет счастлив. Смелая мысль отражает, тем не менее, ощущение **человеческой слабости перед внешними силами**, представляет собой некий **провидческий мотив**. Любое принятое решение с одной стороны – ничтожная попытка обмануть судьбу, пойти ей наперекор, с другой – каждое действие уже само по себе мыслится как элемент цепи непрерывных событий, жизненных «метаморфозов», которые невозможно предугадать, но предчувствие которых страшит и угнетает. Отсюда ещё одна особенность барокко – **пессимистическое восприятие жизни**, вызванное **страхом перед будущим**. Даже Антиох, который оказался счастливым избранником самой Родогуны и должен был стать новым царём, получив, тем самым, и власть, и любовь, не обретает внутренней гармонии. Его счастье омрачено предсмертным проклятием матери: *«Вы оба **прокляты!** Пусть за мои деянья вам боги ниспошлют безмерные страданья! Не знайте радости! Пусть брачный ваш союз тяготит вам жизнь, как непосильный груз, и всех невзгод венец, пусть сын у вас родится, чьей славой меж людей моя могла б затмиться!»*. Обратимся снова к фразе Селевка, отражающей ещё один немаловажный мотив, связанный уже с религиозным осмыслением действительности: *«...но мне возвращена **богами ясность зренья**»*. Помимо

признания трагичности и противоречивости жизни, представители барокко полагали, что существует некая высшая **божественная разумность** и во всем имеется скрытый смысл.

После того, как Селевк добровольно решил закончить «игру», Клеопатра только готовилась начать вести её по новым, ещё более жестоким правилам (вернее, вовсе отказаться от каких-либо моральных правил). Поочередно разговаривая с каждым из сыновей, царица испытывает их «преданность», называя старшим сначала Селевка, а затем Антиоха. Однако замыслы Клеопатры возвести на трон своего «преемника» оборачиваются полным крахом. Ни Антиох, ни Селевк ради трона не готовы согласиться на чудовищное условие матери: убить Родогуну, свою возлюбленную. Не добившись результата, Клеопатра пытается найти другие «ходы» - подходы. И снова мы сталкиваемся с иллюзорностью, снова героиня меняет многочисленные маски. В своём монологе она восклицает: *«Несчастье мною правит! Их страсть меня язвит, их дружба сердце давит, бунт сыновей моих, соперников союз, мешает мне достичь того, к чему стремлюсь (...) но ими властвовать надеешься напрасно (к Родогуне): здесь только я одна всесильна и всевластна»*. Клеопатра, чтобы расчистить себе дорогу к власти, решается на отчаянный поступок. Своими руками она убивает Селевка, чтобы он не смог помешать её планам, а после совершённого злодеяния отправляется прямиком на свадебный пир, чтобы преподнести молодожёнам, Антиоху и Родогуне, кубок с отравленным вином. Выражая внешнюю покорность судьбе (*«Приблизьтесь к матери возлюбленные дети! Он – сын, а ты мне дочь. Нет слаще слов на свете, и на меня за них возможно ли пенять?»*), она надеется переломить её в свою пользу.

Игровой мотив проходит через всё произведение. Свои условия устанавливает не только Клеопатра, но и Родогуну. В разговоре с братьями она признаётся в своих страхах. У Родогуну также нет внутреннего спокойствия, она боится за свою жизнь, но, в отличие от прочих героев, выражает полную покорность судьбе, подавляет чувства велением долга (отец, парфянский царь, приказал

дочери взойти на сирийский трон женой нового царя, естественно, без права выбора). Единственное условие, которое выдвигает Родогуна – убийство Клеопатры в обмен на свою руку. Будучи пленницей, Родогуна лишена внешней свободы, но в ней нет и свободы внутренней. Всё существо пленницы пронизано страхом перед Клеопатрой, и только в её смерти девушка видит избавление. Но даже это решение она открывает братьям, демонстрируя полную покорность судьбе. Она готова примириться со своей долей и стать супругой нелюбимого. Селевк и Антиох же попали «меж двух зол», и, естественно, не могли выбрать ни одного из них.

Образы, связанные со смертью, - ещё один мотив, почерпнутый Корнелем в испанской литературе. Смерть как грозная туча, нависает над каждым из героев, отбрасывая тень на его мысли и поступки.

Корнель вводит в структуру произведения ещё один яркий барочный элемент - **мотив двойничества**. Селевк и Антиох являются в трагедии двойниками в особом смысле этого слова: их подобие не внешнее, а внутреннее. Братья наделены равным благородием, равным великодушием, и соответственно они совершенно равно сопротивляются воле слепого случая, который толкает их на вражду. Каждый из них стремится противостоять злой воле, которая вмещивается в ход событий (обоюдная ненависть Клеопатры и Родогуны выливается в их требованиях: устранить соперницу в обмен за трон или за любовь).

Корнель смог отразить в своей трагедии две концепции, почерпнутые из барочной литературы: так называемую, католическую концепцию свободы воли и протестантскую концепцию предопределения. Согласно первой спасение души человека зависит от его воли, так как именно бог даёт человеку свободную волю выбирать между добром и злом. Вторая же концепция несёт в себе идею невозможности спасения человека собственными силами. Она сопряжена с **идеей предопределения**: спасение и гибель души – всё предопределено свыше. Корнелевские герои оказываются в условиях, где

внешне свободный выбор внутренне ограничен. Селевк вовсе решается отказаться от какого-либо выбора. Его выбор это и есть отказ от борьбы. Он поступает своими правами в пользу брата, жертвуя и короной, и любовью не потому, что не способен продолжать «игру», напротив, Селевк становится первым героем, осознавшим её тщетность.

В основе новых представлений, определивших суть барокко, лежало именно такое понимание мира, он мыслился **многосложным, полным глубокой противоречивости и драматизма**. Селевк не мог знать своей судьбы, не мог предугадать злодейства матери, но с его **непредвиденной смертью** вновь рождается мотив «**предвидения**».

Во время брачного обряда, ключевую роль в сюжете играет элемент случая, одного момента, в корне меняющего положение дел. Тимаген врывается на пир с ошеломляющим известием о том, что Селевк убит, и своим появлением не даёт свершиться Клеопатровой мести. Антиох и Родогуна не успевают выпить кубок с отравленным вином, страшная новость становится центром всеобщего внимания. Тимаген передает предсмертные слова Селевка: *«**Рука, обоим дорогая, отмстила за отказ злодейство совершить. Мой брат! Цари, не забывая, коль не наскучило тебе на свете жить, что та рука...**»*. Этот эпизод раскрывает ещё один мотив – **тягу к мистификации, существование некоего ореола таинственности и загадочности**, характерного для мироощущения барокко. Финальная сцена в трагедии, бесспорно, является самой напряжённой. Грозовая туча уже вот-вот разразится страшной бурей. Крайняя экзальтация чувств (Антиох: *«**Рассказа нет страшней, удела нет ужасней. В ручьях горячих слёз, свет радости угасни!**»*; *«**Гадаю, кто убил, но каждая догадка меня бросает в дрожь сильнее, чем лихорадка**»*), стремление познать запредельное – все это причудливо сплетается в мироощущении и художественной практике, подводя читателя напрямую к развязке. Антиох видит в словах **двусмысленность**: «дорогой» и «любимой» рукой могли оказаться и мать, и возлюбленная. Снова перед нами предстаёт картина выбора,

но уже и Антиох готов отказаться от всего и сразу: *«Нить жизни сам прерву без стога и печали – уже своей враждой ее вы надорвали»*, *«Мать, заколи меня! Супруга, уничтожь! Я недоверию предпочитаю нож. Закрыв на все глаза, пройду свой путь печальный. Так поторопимся свершить обряд венчальный!»*. Антиох в решающей сцене становится носителем ещё одной идеи, свойственной литературе барокко, - он целиком отдается воле судьбы, с которой, однако, до последнего борется Клеопатра. Ни на секунду она не забывает о мести, даже взяв отравленную чашу, чтобы испить из неё, а затем передать ненавистной сопернице, Клеопатра надеется обмануть саму жизнь. Но побеждает в этой игре смерть. Яд, вопреки надеждам жестокой царицы, подействовал молниеносно. За откровением, однако, последовало вовсе не раскаяние, а злое пророчество. *«Меня осилил рок»*, - признаёт Клеопатра, и в сердцах приказывает наперснице Лаонике: *«Веди отсюда прочь, не обрекай на муку (...) но не паду без сил у ненавистных ног»*.

Клеопатра, при всех своих внутренних противоречиях, прежде всего, с нравственностью, тем не менее, остается единственным персонажем, обладающим свободой внутренней. Путь царицы прочерчен её собственной рукой, и, признавая *«победу рока»*, Клеопатра остаётся верной своим чувствам до конца.

Пик эмоционального напряжения в трагедии спадает, сменяясь **безотчётным ощущением страха перед будущим**: *«Не менее чем жизнь, такая смерть страшна. Как ужас пережить ужаснейших событий? (Антиох)»*. Однако примечательны самые последние строки, сказанные Антиохом: *«Не свадьбы ныне день, а скорбных похорон. Мы жертвы воздадим, мы будем слать моления, пока не возвратим богов благоволение»*. В этих финальных аккордах открыто прозвучала религиозная тема. Герои «Родогуны» не властны над своей судьбой, и видят спасение лишь в божественной воле. Смерть в произведении часто толкуется как единственное возможное избавление от невыносимых страданий.

Религиозные настроения были характерны для литературы барокко, но далеко не исчерпывали ее содержания. Религиозность зачастую служила проводником дидактических намерений: общественные бедствия объявлялись наказанием за прегрешения, пороки и преступления. В вере поэты барокко искали утешение и источник надежд на лучшее будущее. Корнель заимствует и этот мотив, сузив его употребление. Но, несмотря на то, что идея ничтожности человека перед божественной мощью вынесена в самый конец трагедии, она ненавязчиво тянется через всё произведение.

Творчество Корнеля наилучшим образом иллюстрирует, как разнообразные элементы барокко смогли встроиться в систему классицистического произведения. Что же касается непосредственно языка, то и здесь Корнель часто использовал словесные фигуры барочного стиля: **барочные контрасты, барочные оксюмороны** и т.д. В «Родогуне» с особой явственностью прослеживаются барочные мотивы, характерные и для словесного, и для сюжетного, и, самое главное, для идейного уровней. Мотив случая, играющего человеком, мотив двойничества, мотив раздвоения на видимость и сущность, мотив двусмысленного предсказания – всё это смогло проникнуть в классицистическое произведение, наполнить его содержание гаммой сложных, разрозненных чувств, оставив упорядоченной лишь внешнюю форму.

Что же касается непосредственно сюжета, то и здесь драматург проявил гораздо больше фантазии и изощрённости, чем того требует классицистическая традиция. О своих опытах Корнель пишет: *«Некоторые из приведенных выше обстоятельств, мне пришлось изменить. В моей трагедии Никанор лишь собирается жениться на Родогуне, ибо следуя истории, зрители сочли бы любовь царевичей к вдове их отца противной естеству, и чувства их были бы оскорблены. Тайна старшинства царевичей, плен Родогуны, ненависть Клеопатры к ней, кровожадное требование, предъявленное царицей сыновьям, склонность ее к Антиоху, исступление матери, которой лишь погубить сыновей и не подчиниться сопернице – все это мой вымысел, все это*

придуманные мной подходы к жестокому завершению, предложенному историей». Корнель намеренно усложняет все сюжетные линии, закрепляет за ними соответствующие мифологические мотивы из античности, правда с характерной для барокко незавершенностью, неопределенностью, парадоксальностью.

Заключение

Увлечение Корнеля барочными мотивами и их умелое использование позволяют современному читателю проникнуть глубже, проследить творческий путь мастера. Самым большим разочарованием для Корнеля стало осознание того, что сфера государства – это область насилия и жестокости. Не случайно разумное начало он видел только в частном, только в личном нравственном чувстве. «Родогуна» оканчивается страшным предзнаменованием грядущих бед, но это вовсе не значит, что автор сам не верит в возможность спасения. Показав мир таким, какой он есть, Корнель лишь предостерег современников, показал, к чему может привести потворство слепой страсти, как непредсказуема сама жизнь, сотканная из случаев.

Список использованной литературы:

1. Венгерова З. А. Корнель, Пьер // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907.
2. Виппер Ю.Б. Барокко в западноевропейской литературе XVII столетия. — В кн.: Творческие судьбы и история. М., 1990
3. Голенищев-Кутузов И.Н. Литература Испании и Италии эпохи барокко. В кн.: — Романские литературы. М., 1975
4. Корнель П. Родогуна (Избранное)
5. Корнель П. Театр. В 2-х тт. / Пер. с фр.; ст. и коммент. А. Д. Михайлова. — Т. 1. — М.: Искусство, 1984
6. Литература барокко. [Электронный ресурс]. URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/erofeeva-uchebnik/literatura-barokko.htm>
7. Пахсарьян Н.Т. История зарубежной литературы XVII–XVIII вв. М., 2001