

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

**Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования**

**«НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ**

**им. Н.А. ДОБРОЛЮБОВА»
(НГЛУ)**

ВСЕМИРНАЯ ЛИТЕРАТУРА

**Учебное пособие
для студентов бакалавриата**

Издание 4-е, стереотипное

**Нижний Новгород
2019**

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ.

Дисциплина: Всемирная литература.

Направления подготовки: 45.03.02 – *Лингвистика*, 45.03.02 – *Филология*, 44.03.01 – *Педагогическое образование*.

УДК 82 (075.8)

ББК 83.3 (0)

В 848

Всемирная литература: Учебное пособие для студентов бакалавриата. 4-е изд., стер. – Н. Новгород: НГЛУ, 2019. – 197 с.

Пособие предназначено для студентов бакалавриата, изучающих дисциплину «Всемирная литература» в рамках направлений подготовки «Лингвистика» и «Педагогическое образование». Оно дает возможность получить общее представление о всемирной литературе от Античности до XX века. При подготовке пособия использовались учебные материалы последних лет, что отмечено в списках рекомендованной литературы.

Пособие содержит ключевые слова по разделам, вопросы и задания для самостоятельной работы студентов, планы семинаров и список контрольных вопросов к зачету.

В составлении пособия приняли участие преподаватели кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации.

УДК 82 (075.8)

ББК 83.3 (0)

Под общей редакцией С.М. Фомина, канд. филол. наук, доцента кафедры русской филологии, зарубежной литературы и межкультурной коммуникации

Рецензент А.Н. Таганов, д-р филол. наук, профессор

СОДЕРЖАНИЕ

Часть I. АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА	6
Мифология.....	6
Эпос	8
«Илиада» Гомера	8
Часть II. ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ	13
Героический эпос	16
«Песнь о Роланде»	16
Рыцарская литература.....	20
Провансальская лирика.....	21
Французская рыцарская поэзия.....	22
Миннезанг.....	23
Рыцарский роман.....	23
«Тристан и Изольда»	25
Артуровский цикл	29
Романы о чаше Грааля	30
«Роман о Розе»	31
Городская литература.....	32
Фаблио.....	32
Бестиарий.....	33
«Роман о Лисе»	33
Видения.....	34
Средневековый театр	35
Поэзия вагантов.....	36
От Средневековья к Ренессансу.....	36
Франсуа Вийон	36
Данте Алигьери	40
Часть III. ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ	50
Возрождение в Италии.....	51
Франческо Петрарка	53
Джованни Боккаччо	56
Возрождение во Франции.....	58
Франсуа Рабле.....	58
«Северное» Возрождение.....	64
Возрождение в Испании.....	66
Мигель де Сервантес Сааведра.....	66

Возрождение в Англии.....	71
Уильям Шекспир.....	73
Часть IV. ЛИТЕРАТУРА XVII-XVIII ВЕКОВ	83
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА XVII ВЕКА	83
КЛАССИЦИЗМ И БАРОККО	84
Французская литература XVII века	87
Пьер Корнель	87
Жан Расин	88
Мольер	91
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА XVIII ВЕКА	95
Английская литература эпохи Просвещения	97
Даниель Дефо	98
Джонатан Свифт	100
Французская литература эпохи Просвещения ...	103
Вольтер	104
Жан-Жак Руссо	106
Немецкая литература эпохи Просвещения	109
Иоганн Вольфганг Гёте	110
Роман Гете «Страдания юного Вертера»	113
Трагедия Гете «Фауст»	115
Часть V. ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА	124
РОМАНТИЗМ	124
Немецкий романтизм	125
Эрнст Теодор Амадей Гофман	127
Сказка Гофмана «Золотой горшок»	128
Английский романтизм	130
Джордж Гордон Байрон	131
Поэма Байрона «Корсар»	132
Вальтер Скотт	134
Роман Скотта «Айвенго»	136
Французский романтизм	138
Виктор Гюго	140
Роман Гюго «Собор Парижской Богоматери»	141
Американский романтизм	144
Эдгар Аллан По	145
Новеллистика Эдгара По	146

РЕАЛИЗМ	154
Французский реализм	156
Оноре де Бальзак	160
Повесть Бальзака «Гобсек»	162
Роман Бальзака «Отец Горио»	165
Английский реализм	168
Чарльз Диккенс	170
Роман Диккенса «Приключения Оливера Твиста»	170
Американский реализм	174
Марк Твен	175
Роман Твена «Приключения Тома Сойера»	177
Часть VI. ЛИТЕРАТУРА МОДЕРНИЗМА	186
Франц Кафка	187
Новелла Кафки «Превращение»	189
ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ	192

Часть I. АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

МИФОЛОГИЯ

Слово «античность» происходит от латинского корня – «antiquus», что означает древность. До нее и рядом с ней существовали иные литературы и цивилизации. На севере и на юге тоже жили в древности народы, имеющие свою культуру. Однако для западного человека именно античная культура олицетворяет детство человеческого рода. Это литература Древней Греции и Древнего Рима, имеющая свои исторические и географические границы.

Античность – период от глубокой древности, который называют доисторическим, эпохой первобытнообщинного строя, до эпохи рабовладения, с VIII века до нашей эры до V века нашей эры – 13 веков, около 1300 лет.

Географические границы распространения античной литературы – те территории, на которых жили древние греки – эллины и древние римляне. Различные греческие народы в течение многих веков заселяли земли на Балканском и Пелопоннесском полуостровах, острова в Эгейском море, земли на побережье Малой Азии и Черного моря. Римляне заселили Апеннинский полуостров. Отсюда на протяжении веков шло распространение античной культуры на латинском языке.

Греческая культура более древняя. Её литература, искусство, язык послужили источником для римской литературы, а затем и для всей европейской цивилизации.

Культура и литература Древней Греции развивалась на основе *мифологии*. Понятие *миф* происходит от греческого слова «mythos» – сказание, повествование. Но миф – не сказка. В греческом мифе соединены верования, философия, научные представления и художественные образы. Миф и сам является образом мира, он таинственен и реален, мифологические боги и люди присутствуют в нем одновременно. Этим объясняется живучесть мифов на протяжении столетий.

В Греции самые древние мифы связаны с образом природы и задают самые сложные вопросы: почему течёт и меняется время? Как связаны между собой жизнь и смерть? Откуда приходят любовь и ненависть? Кто и как управляет судьбой человека? Почему начинаются и как кончаются войны?

Первые вопросы связаны с происхождением мира. Взгляд древнего человека обращен к земле и небу. В греческой мифологии земля – Гея – мать всего сущего. Над землей небо – Уран. От брака

земли и неба рождаются боги. В первом поколении это братья и сестры, их называют титанами. Среди титанов – время – *Кронос*, *Океан*, память – *Мнемозина*, справедливость – *Фемида*. Титаны своевольны, в них видятся силы природы, неподвластные человеку. Особенно опасен *Кронос* – время, пожирающий всех своих детей. Но мать Гея, желая спасти сына, прячет его от Кроноса. Завернутый в пеленку младенец выживает, набирается сил, и в конце концов свергает титанов.

Теперь сам *Зевс* правит миром. Начинается новая эра, эра богов. Вопреки древнему хаосу устанавливается порядок. На престоле, на горе Олимп, Зевс живет в окружении других богов. Среди них его жена *Гера* – покровительница домашнего очага, любимые дети, близкие и дальние родственники. Каждому из богов отведена своя область. *Гефест* – кузнец, *Артемида* – богиня охоты, *Афродита* помогает влюбленным, *Гермес* – торговцам и мошенникам. *Арес* – бог войны, *Аполлон* – покровитель искусств... Все вместе греческие боги олицетворяют мир природы, близкий человеку. Лишь в глубине, за рекой забвения простирается мрачное царство *Аида*, область смерти, откуда не возвращаются. Но богам это не грозит.

Их скульптурные образы стали эталонами красоты. Но боги Греции ведут себя, как люди. Им присущи человеческие недостатки. *Гера* ревнива, *Арес* жесток, *Гермес* плутоват. Боги Греции ссорятся, влюбляются, хитрят. Их единственное отличие от людей в том, что они бессмертны. Выражение «бессмертные боги» широко употребляется во всей европейской культуре, называющей греческую мифологию *языческой*. В отличие от христианской традиции они многочисленны и не безгрешны. Побеждая чудовищ, воплощающих матриархат и хаотические законы жизни, они населяют мир в эпоху, которую историки называют детством человеческого рода.

В этом мире кроме богов живут герои – полубоги, сильные и прекрасные как олимпийцы, но в отличие от них смертные. Таким героем является, например, *Ахилл*, сын смертного человека *Пелея* и богини *Фетиды*.

Мать ребенка, беспокоясь за его судьбу, окунает младенца в божественный огонь, придерживая его лишь за пятку. Эта *ахиллесова пята* станет возможным объяснением его гибели и породит стойкое выражение – «иметь ахиллесову пятку» – уязвимое место.

Греческая мифология послужила основой римской мифологии, в которой боги и герои сменили имена: Зевс стал называться *Юпитером*, Гера – *Юноной*, Афина – *Минервой*, Арес – *Марсом*, Афродита – *Венерой*... Все европейские цивилизации постоянно используют эти имена и образы.

ЭПОС

Эпос (греч. *epos*) на греческом языке означает рассказ, повествование о важных событиях в жизни рода (народа). В центре эпического произведения находится герой, берущий на себя ответственность за судьбу родины. Такой герой наделён особой мощью и особой доблестью. О нём повествуют героические поэмы, романы, повести и рассказы.

Важнейшим свойством эпоса является *эпическая позиция автора*. Автор находится вне повествования. Он ведёт рассказ, он способен оценить события и охарактеризовать героя. Такими первыми авторами в древней Греции были певцы. Их называли *аэды*. На инструменте *кифара*, напоминающем нашу гитару, перебирая струны, они пели-рассказывали о деяниях богов и героев. Чаще всего это были слепые певцы: считалось, что боги наделяли их особым поэтическим зрением. К тому же в суровых условиях первобытнообщинного строя, когда в Греции человека кормили оружие и море, исполнение песен оставалось среди немногих почётных занятий. Слагаемые аэдами песни они соединяли в циклы. Среди знаменитых аэдов Греции первым по времени и значению называют *Гомера* – родоначальника европейского эпоса. Он создатель эпических поэм «Илиада» и «Одиссея». Принято считать, что Гомер жил в VIII до н.э., но ни точных дат его жизни, ни названия места рождения не существует. Семь греческих городов-государств спорили за право называться родиной Гомера. Для поколений греков его поэмы стали историей прошлого, образцами морали, сведениями о жизни народа. Идейно-художественное достоинство поэм Гомера породили сомнения в реальности существования какого-то одного автора, так называемый *гомеровский вопрос*. Людям свойственно изумляться величию гениев, которое выше обычного понимания. Так, почти через тысячелетия после Гомера родился *шекспировский вопрос* в Англии. Гомер и Шекспир остаются вечными загадками человечества.

«ИЛИАДА» ГОМЕРА

Содержание «Илиады» – война, которую вели греки с островов и с Пелопоннеса – *ахейцы* и *троянцы* с побережья Малой Азии (ныне территория Турции).

В начале поэмы автор, обратившись к *Музе* – богини поэзии, призывает её воспеть «гнев Ахиллеса Пелеева сына». На русском

языке гомеровский текст звучит благодаря Н.И. Гнедичу, перевод которого А.С. Пушкин высоко оценил:

*Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи;
Старца великого тень чую смущенной душой.*

Перевод Н.И. Гнедича остаётся непревзойдённым с XIX века. С первых строк в поэме появляется имя *Ахилл* (Ахиллес), – один из самых любимых героев греков. Как уже упоминалось, говоря о мифологии, он почти бессмертен. В сражениях он способен заменить целое войско, он прекрасен и благороден. И все-таки первые неудачи греков связаны с ним:

*Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахеянам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам (совершалась Зевсова воля)...*

Происходит это потому, что у Гомера – это ссора между Ахиллом и вождём всеахейского войска «пастырем народов», Атридом Агамемноном.

В «Илиаде» часто вместо имени героев упоминаются имена их отцов. В русском языке – это отчество. Отец Ахиллеса Пелей, он – Пелид, отец Агамемнона Атрей, поэтому он – Атрид. Отцы и сыновья в античной литературе близки и отвечают друг за друга так, как в русской деревне до сих пор неуважительно называть пожилого человека только его именем, без отчества. Русская культура здесь близка к гомеровской.

Близка русскому сознанию и вина Ахилла, оставившего войско из-за личной обиды. Гнев Ахиллеса вызван несправедливым решением народного собрания, постановившего отдать пленницу Ахиллеса главному военачальнику, «пастырю народов» Агамемнону. Но спор из-за добычи оборачивается конфликтом чести, спором между героической доблестью и властью. Ахиллес жалуется на обиду матери – богине Фетиде. Она просит Зевса заступиться за её сына и покарать ахейцев. Так и происходит на протяжении последующих песен. Троянцы теснят ахейцев до тех пор, пока в XVI песне на поле битвы не выходит *Патрокл*, друг Ахилла. И только когда Ахиллес узнаёт о смерти друга, он преодолевает обиду и снова готов вступить в бой. Гомер подробно описывает, как бог-кузнец Гефест готовит Ахиллу оружие, как происходит примирение Ахилла с Агамемноном,

как героически сражаются Ахилл и другие ахейцы, и, наконец, какие события происходят в осаждённой Трое.

Автор словно включает другой свет. Он видит женщин и детей. Старцы сетуют на тяготы жизни, осуждают Париса и Елену, из-за которой осаждена Троя, но вот Елена проходит мимо, и ропот стихает, даже стариков не удивляет, что из-за такой красоты возможна война.

В «Илиаде» возникает мотив красоты, покоряющей мир. Но зоркий глаз эпического автора не позволяет рисовать его спасение. Война ужасна. На бой выходит брат Париса, сын троянского царя *Приама* – *Гектор*. С высокой городской стены он видит то опустошение, которое производит Ахиллес среди троянцев, и решает идти сражаться.

Прощание Гектора с женой *Андромахой* – один из шедевров мировой литературы. Он многократно воспроизведён в живописи и в поэзии. Андромаха умоляет мужа остаться за стеной, она знает, как силен и жесток Ахиллес. И будет плачевна не только судьба вдовы, нищим сиротой останется сын Гектора. Но Гектор не колеблется. Для него страшнее смерти упрёк в трусости и осуждение сограждан. Вера в значимость народного мнения тоже одно из свойств эпоса. На такой силе настаивал и А.С. Пушкин, когда в трагедии «Борис Годунов» спрашивал:

*Но знаешь ли чем сильны мы, Басманов?
Не войском, нет, не польскою помощью,
А мнением; да! мнением народным*

И Гектор у Гомера тоже силен нерасторжимостью с народной оценкой. Он безупречнее Ахиллеса, поэтому существует мнение, что для Гомера в «Илиаде» Гектор любимый герой.

Но героические мотивы в «Илиаде» не исключают поисков человечности. Кроме прощания Гектора с Андромахой, в поэме есть и другие примеры. Это отцовская любовь. Приам видит с городской стены гибель сына. Видит он и то, что Ахиллес отдаёт мёртвого Гектора на поругание. Тогда он принимает решение: идёт в стан врага, не опасаясь погибнуть. И Ахиллес встречает Приама не как врага, но как страдающего человека. Он тоже недавно потерял Патрокла. Он знает о своей грядущей смерти. Приам и Ахиллес плачут вместе. Лирические сцены в «Илиаде» делают гомеровский эпос глубоко человечным.

«Илиада» написана шестистопным стихотворным размером – *гексаметром*. У неё медленный певучий ритм, который словно напоминает накат морской волны. Стих Гомера звучит торжественно, что слышится и в переводе Н.И. Гнедича. Автор неторопливо ведёт речь и подробно описывает пёстрый греческий мир. В поэме говорится о разных профессиях, о предметах, особенно подробно описано вооружение. Таково описание щита Ахилла изготовленного богом-кузнецом Гефестом:

*И вначале работал он щит и огромный и крепкий,
Весь украшая изящно; кругом его вывел он обод
Белый, блестящий, тройной, и приделал ремень серебристый.
Щит из пяти составил листов и на круге обширном
Множество дивного бог по замыслам творческим сделал.
Там представил он землю, представил и небо, и море,
Солнце, в пути неистомное, полный серебряный месяц.
Все прекрасные звёзды, какими венчается небо ...*

Великолепное описание быта и оружия помогли археологам в XIX веке найти место древнего города, который назывался *Илион* (Троя).

Троянская война у Гомера не воспроизводится полностью, упоминается, что ахейцы стояли у стен города девять лет. Не рассказывается как хитростью Одиссей помог войти ахейцам в Трою (Троянский конь). Не рассказывается о пожаре в Трое, о смерти Ахилла. Нет и предыстории. Это соперничество трёх богинь – Геры, Афины и Афродиты из-за «яблока раздора». Парис присудил яблоко Афродите. Этим можно объяснить и причину, по которой Елена в отсутствии мужа вошла на корабль Париса, что и вызвало войну. Историческая основа войны носит у Гомера мифологический характер. Мифологически объясняются поведения персонажей и их характеры.

Этим же свойством отличается и вторая поэма Гомера «Одиссея». В «Одиссее» речь идёт о возвращении героев домой. Для Одиссея это родная *Итака*. Итака тоже мифологическое имя и прецедентный образ. Итака не только родина Одиссея, но и образ родного дома. Так же образцом супружеской верности остаётся жена Одиссея *Пенелопа*, которая ожидала мужа почти двадцать лет.

«Илиада» и «Одиссея» – высокие образцы эпоса, источник идей и образов европейской культуры на протяжении столетий.

Ключевые слова: античность, миф, мифология, Эллада, Греция, язычество, христианство, боги, титаны, олимпийцы, герои; эпос, род, эпический герой, эпический автор, аэд, кифара, «Илиада», «Одиссея», гомеровский вопрос.

Вопросы и задания

1. Где границы античности?
2. Что такое миф?
3. Чем образы языческой греческой мифологии отличаются от христианских?
4. В чем заключается художественно-эстетическое значение мифологии?
5. Какие мифы относятся к древним классическим и классическим олимпийским?
6. Назовите и опишите главных олимпийских богов.
7. Что означает понятие «эпос»?
8. Как складывался эпос?
9. Почему «Илиада» классический образец эпоса?

Семинар 1. Понятие о мифе и эпосе. «Илиада» Гомера

1. Миф как форма мышления и его влияние на литературу Древней Греции. Герои эллинских мифов в литературе. Образы и функции олимпийских богов в греческой мифологии.
2. Гомеровские поэмы. Время и место их создания. Проблема авторства.
3. Сюжет и композиция «Илиады».
4. Основные свойства эпоса как литературного рода: объективность повествования, эпическая дистанция, эпическая широта, специфика «хронотопа», эпическое событие, эпический герой. Особенности эпического стиля: ретардация, повторы, сравнения.
5. Образы героев (Ахиллеса, Гектора, Патрокла, Александра и др.) в «Илиаде».
6. Аристотель о Гомере.
7. Значение поэмы для европейской культуры. Переводы на русский язык.

Литература:

1. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. М.: Просвещение, 1957.
2. Мифы народов мира. Энциклопедия / Под ред. С.А.Токарева. Т. I-II. М.: Советская энциклопедия, 1992.
3. Тронский И.М. История античной литературы. М.: Высшая школа, 1988.
4. Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А. Античная литература: Учебник для высшей школы. М.: ЧеРо, 1997.
5. История всемирной литературы в 9 т. Т. 1. М.: Наука, 1983. (Литература Древнего мира).

Часть II. ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Термины «Средние века» (лат. *medium aevum*) и «античность» (лат. *antiquitas* – древность, старина) ввели деятели эпохи Возрождения в XV веке. Они вырабатывают новое миропонимание, получившее название «ренессансного гуманизма» (от лат. *humanitas* – человечность, образованность, воспитание). Тем самым гуманисты сознательно указали на отличие своих взглядов от предшествующего средневекового мирозерцания и свою близость идеалам человека античной эпохи. Более древних культур, чем древнегреческая и древнеримская, тогда не знали, поэтому античная культура была для гуманистов той почвой, на которой расцвела европейская культура.

В последующие века закрепились триада – античность, средние века, новое время. С точки зрения гуманистов, средние века не только промежуток времени, но и качественно особая эпоха со своими признаками – это время отхода от культуры, науки, просвещения, это время торжества религии, это время феодальных войн – «мрачное время средневековья».

Однако историческая наука знает, что переход от рабовладельческой формации к феодализму в это историческое время имел глубоко прогрессивное значение. Шаг вперед был сделан на социально-экономической основе.

Племена, в IV-VII вв. вступившие на арену истории после крушения Римской империи, находились на стадии первобытно-общинного строя. На территории Европы господствовали обычаи, характерные для родовой организации, – общинное землевладение, натуральное хозяйство, власть вождей, кровная месть, культ языческих племенных богов, магические обряды и заклинания. Этому периоду соответствовала архаическая ступень культуры, складывающаяся, по теории русского академика А.Н. Веселовского, в форме «хорового синкретизма»¹. На основе сравнительно-исторического метода ученый установил, что элементы эпоса, лирики и драмы изначально существовали в слитном («синкретическом») виде. Хоровая песня сопровождалась пляской, содержала магические заклинания, и в развернутом виде переходила в драматическую игру. Культура проявляла себя в религиозном культе и в подражании трудовой деятельности. Ритм был главным элементом этого действия. Текст первоначально играл вторичную роль и подчинялся обряду. Содержание текста формировалось случаями из общественной жизни.

¹ Веселовский А.Н. Историческая поэтика / Вступ. статья И.К. Горского. М., 1989.

С развитием общества в культуре происходит дифференциация, но следы архаики сохраняются во всех родах литературы и в первую очередь в *эпосе*. Долее всего признаки родового строя сохранялись в эпосе Ирландии и Исландии, которые столетиями не знали иностранного вторжения. Исполнялись эпические песни жрецами-заклинателями, которые рассказывали фантастические и полуисторические сказания – саги.

Великое переселение народов в IV-VII веках, нахлынувшее на границы прежде неприступного Рима, смешавшее германцев, славян, гуннов, сарматов, кельтов и другие племена и передвинувшее их с прежних территорий, и ознаменовало начало раннего Средневековья. В 410 году Рим был захвачен вестготами, сожжен и разграблен. Орды языческих племен стали называть варварами. Окончательным завершением античной эпохи называют 476 год, когда потерпел поражение последний император Рима.

Что принесло средневековье? В гигантском кровавом костре сгорала высокая культура античности, ориентированная на ценность цивилизации с вековыми принципами римского права – презумпцией невиновности. Но, с другой стороны, вопреки разложению морали позднего рабовладения рождалась великая идея христианства. Поэтому средневековье ведут не только от конца античности, но и от начала новой эпохи – от правления римского императора Константина, который поддержал христианство и перенес в IV веке столицу из Рима в Константинополь.

В 313 г. христианство было признано Константином одной из религий империи. Христианство стало мировой религией и оказало огромное влияние на всю европейскую культуру.

Христианская культура рождалась в сильнейшем противостоянии с языческими традициями.

Основы средневекового христианского мировоззрения закладывают труды ученых богословов - отцов церкви, среди которых особым авторитетом пользовались Св. Иероним и Августин Блаженный. **Св. Иероним** (ок. 347-419/420) перевел Библию с древнееврейского и греческого на латинский язык. Она получила название «**Вульгата**» (лат. *Vulgata* – «общепринятая», «общедоступная») и была признана канонической. День смерти Св. Иеронима – 30 сентября – стал международным Днем переводчика.

Августин Блаженный (354-430) – христианский теолог, создатель учения о мире земном и мире небесном, выдающийся

писатель, зачинатель европейской психологической прозы. В лирической автобиографии – «Исповеди» (ок. 398) – он ставит целью проследить собственное внутреннее становление от раннего детства и искушений юности к приятию христианства. Сын язычника и христианки, живший на заре средневековья, Августин остро чувствует прелесть плотского мира, высоту античной цивилизации. Психологизм «Исповеди» сказывается во внимании к «темным» (неспособность преодолеть соблазны плоти) сторонам человеческой души, жаждущей благодати, и в потребности самопознания и самоопределения как нравственном долге личности. Главный объект анализа Августина – собственное «я»: «Я хочу вспомнить прошлые мерзости свои и плотскую испорченность души моей...».

Сакральные тексты христианства (Библия) дополняются в церкви риторической прозой (проповеди), поэзией (гимны, псалмы), повествовательной прозой (жития святых), «примерами» (*exempla*), литургической драмой (миракли, мистерии, моралите). Для церковных жанров характерны назидательность и дидактическая вразумительность, призванные пробудить в слушателе эмоциональное восприятие религиозно-этических требований.

Латинский язык был не только языком христианской церкви, но и государственным языком имперских учреждений. Он был призван символизировать преемственность с Римской империей. Попытка объединения разрозненных земель удалась Карлу Великому. В 800 г. он был провозглашен императором. Столицей империи стал город Ахен. Здесь Карл построил первый монументальный храм на германской территории – Ахенский собор, соединивший в себе лучшие черты византийской и романской архитектуры, и гораздо позже дополненный готическими пристройками. Ахен претендовал на роль «третьего Рима». При дворе Карла Великого по античному образцу была создана Академия. Ее возглавил англосакс Алкуин (ок. 730-804), один из самых образованных людей эпохи. «Академики» писали на латинском языке. Образцами для них оставались античные тексты и жанры, однако в старые формы вкладывалось уже новое содержание².

² Ярхо Б.И. Поэзия Каролингского Возрождения. М.: РГГУ, 2010.

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

Напряженный и бурный период исторического развития Европы во времена великого переселения народов был периодом расцвета устного эпического творчества.

Происхождение словесного искусства связано с мифом. Миф предшествовал религии и соединял в себе веру, научное представление и художественный образ. У истоков культурного развития человек не творил миф, он жил в мифе, не разделявшем материальный факт и вымысел. Полнее всего мифологическая память скандинавов и германцев сохранилась в Исландии и скандинавских землях. Следы ее обнаружили в «Младшей Эдде» и в «Старшей Эдде», записанных столетия спустя после возникновения³.

Мифология оказала существенное влияние на героический эпос. В истории средневекового западноевропейского эпоса можно отметить два основных этапа: эпос эпохи разложения родового строя («Беовульф», «Песнь о Хильдебранде») и эпос феодальной эпохи («Песнь о нибелунгах», «Песнь о Роланде», «Песнь о моем Сиде»). Для первого этапа характерна теснейшая связь эпических сказаний с традициями фольклора, преданиями и сказаниями о первопредках. Содержание памятников отражает родоплеменные отношения и мифологические воззрения. Распад родовых патриархальных устоев трактовался как нарушение нравственных законов, как крушение мира. Важной темой изображения стал трагический конфликт между верностью роду и воинской преданностью вождю. Героический эпос феодальной эпохи отразил процессы национального объединения и ценности новой системы отношений.

«ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ»

По-французски поэмы называются *chansons de geste* - «песни о подвигах», «песни о деяниях». Сохранилось около ста поэм в записях XI-XIV веков.

Носителями эпической традиции были жонглеры, бродячие народные певцы, создававшие поэмы на основе более древних материалов. Жонглеры исполняли поэмы объемом от 1000 до 20 000 стихов под аккомпанемент арфы или виолы. Большинство поэм написано десятисложным силлабическим стихом, группировавшимся в строфы (тирады), связанных ассонансами. Ассонанс – неточная

³ Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о нибелунгах. М.: Художественная литература, 1975; Младшая Эдда. М.: Наука, 1970; Старшая Эдда. М.: Наука, 1963.

рифма, в которой совпадают только гласные звуки (например, ассонансы первой строфы «Песни о Роланде» – *magnes, Espagne, altaigne, fraindre*), специфичен для древнейшего романского (французского и испанского) эпоса.

«Песнь о Роланде» относится к королевскому циклу⁴. Первый сохранившийся список поэмы датируется ок. 1170 г. и содержится в Оксфордской рукописи. «Песнь о Роланде» включает 4002 десятисложных стиха, сгруппированных в 291 строфу.

Имя её автора неизвестно, но анализ текста позволяет предположить, что им был уже образованный человек – клирик (от греч. *klerikos* – церковный служитель), и в «песне» видны идеологические следы подготовки к крестовым походам. Как и другие эпические произведения, «песнь» при обработке прошла три этапа: а) свидетельства очевидцев события; б) рассказ или пересказ о прошлом; в) литературная и идеологическая обработка.

Поэма в так называемой Оксфордской версии, вобравшая воспоминания о каролингской эпохе, имперскую мифологию, следы норманнских походов в Эпир и Англию, почти необработанные образы, посещавшие в мечтах какого-нибудь испанского князька, душевный подъем, сопутствовавший первым крестовым походам на Восток, одновременно и пропитана историей, и лишена всякого современного ей измерения⁵.

В основе сюжета лежит подлинное историческое событие – поход Карла Великого против мавров в 778 году. О нем повествует биограф и современник Карла Эйнхард в своем «Жизнеописании Карла Великого». Поход был неудачен. При отступлении в Ронсевальском ущелье басками был разгромлен один из отрядов франков.

Но исторические события в народном сознании подвергаются эпической трансформации: баски заменены «неверными» сарацинами, испанский поход Карла, начавшийся и закончившийся в 778 г., превратился в семилетнюю войну; эпическая песнь приобретает новые смыслы – религиозный и политический. Автор песни несколько раз отсылает слушателя к хроникам и преданиям, что придает повествованию достоверность и авторитетность.

«Песнь о Роланде» отражает самосознание и картину мира рыцарского сословия эпохи крестовых походов, но также несет в себе отголоски ранней воинской идеологии.

⁴ Песнь о Роланде / Пер. Ю.Б. Корнеева. М.: Наука, 1964; Песнь о Роланде. Коронавание Людовика. Нимская телега. Песнь о Сиде. Романсеро / Вступ. ст. Н. Томашевского. М.: Художественная литература, 1976.

⁵ См.: Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб.: Алетейя, 2003. С. 27.

Поэма раскрывает воинский кодекс рыцарской эпохи. Здесь ценятся храбрость, верность, религиозность. Конфликт в поэме – измена одного из вассалов ради личных амбиций. Верность – основа феодального общества. Общественное выше личного, интересы Франции и её войска неизмеримо значительнее собственных интересов. Эта мысль роднит «Песнь» с русским «Словом о полку Игореве».

В этой связи осуждается не только предатель Ганелон. Не идеален и Роланд. Обратной стороной героического характера Роланда является его неистовость, безмерность (*dém mesure*), что не соответствует зарождающемуся новому типу мышления, в котором большую роль играет понятие «меры», соразмерность, самообладание. Автор поэмы гордится Роландом, но одновременно полагает, что возможны и другие формы доблести – «Разумен Оливье, Роланд отважен».

В эпосе с глубоким уважением относятся к оружию. Роланд обладает мечом исключительной крепости, в рукоятке заложены частицы святых мощей. Кроме этого у него есть охотничий и боевой рог исключительной силы. Рог и меч имеют собственные имена – Олифант и Дюрандаль. Рождение оружия окутано покровом тайны. Ангел вручает оружие Карлу, чтобы он наградил им лучшего из своих воинов-вассалов. Оружие всегда личность. Карлов меч не желает ломаться в роковой день Ронсевальского побоища, не хочет оставить своего сеньора. Меч – одушевленное, очеловеченное существо, могущее внушать к себе любовь.

Немало сказано о том, что в «Песне о Роланде» отсутствуют женские персонажи и любовная интрига. Но с какой любовью Роланд обращается к своей «верной подруге-спате – Дюрандаль (*spatha - ж.р.*); обрекая ее на вдовство, Роланд оплакивает судьбу Дюрандаль, ведь она остается одна, без своего господина. Он умоляет ее выполнить его последнюю волю и, наконец, заключив в прощальном объятии, обещает ей верность за гробом»⁶. Умирая, Роланд не вспоминает о прекрасной невесте Альде, он беспокоится о боевой подруге, накрывая ее своим телом.

Поэма распадается на три части:

- 1) предательство Ганелона (посольство Бланкандрена, ссора Роланда и Ганелона, посольство Ганелона);
- 2) Ронсевальская битва;
- 3) отмщение Карла (разгром Марсилия, разгром Балиганта и суд над Ганелоном).

⁶ Кардини Ф. Истоки средневекового рыцарства. М.: Прогресс, 1987.

По своей художественной природе «Песнь о Роланде» является ярким образцом героического эпоса с:

- *монументальными фигурами* героев, отражающих интересы народа, его веру в сильного защитника и справедливого правителя;

- *гиперболизмом*, подчеркивающим масштабность событий и мощь героев;

- *эпическими повторами* в описаниях битв, плачах по погибшим, названиях мест;

- *параллельными конструкциями* в расстановке персонажей (Карл – Марсилий, Роланд – Ганелон, Роланд – Оливье) и описаниях событий (дважды идут на приступ «неверные», дважды слышит трубный звук Карл);

- *большим количеством действующих лиц и широтой охвата событий*. Указание точного числа имело важное значение для средневекового сознания – точность, свидетельство достоверности;

- *постоянными эпитетами* («доблестный сеньор», «милая Франция», «доблестный Роланд»).

РЫЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Рыцарская литература получает развитие в пору «зрелого» средневековья – с XI века до XIII века. Это время сложившейся системы феодальных отношений с сословной организацией общества. Главное место в нем заняли дворяне – рыцари, шевалье, сеньоры. В разных странах они несли разные титулы, но представляли одно привилегированное первое сословие – на протяжении веков власть первого сословия закрепилась в земельных владениях, богатстве и военной мощи, освященных церковью, законами и обычаями. Второе сословие составляло духовенство, главная идеологическая сила феодального средневековья. Император и Папа Римский, хотя иногда и боролись за власть, в основном поддерживали друг друга. Третье сословие – крестьяне и горожане – образовывали низшую, демократическую основу общества.

Обобщенное наименование первого сословия – рыцарство – дано ему не случайно. Это самая политически организованная часть общества, выработавшего феодальный порядок – вассалитет. Вассал, зависимый от сеньора имущественно и морально, был обязан принять за господина «и зной, и холод, и мученья». Сам рыцарь подчинялся моральному кодексу рыцарства, главным требованием которого была верность, понимаемая как доблесть, как человеческий и христианский долг.

Рыцарство осознало себя как общеевропейское сословие в Крестовых походах. С 1096 по 1270 год было собрано восемь походов на Восток. Организованные из высоких целей освобождения от «неверных» Гроба Господня, а также часто из эгоистических материальных соображений, Крестовые походы, приведшие к неисчислимым жертвам и давшие образцы жестокости, своекорыстия и подлости, тем не менее сыграли большую роль для развития культуры. Они раздвинули границы и расширили связи феодального мира, сблизили Рим и Византию, обогатили языки, принесли в литературу и искусство романтику подвига, новые образцы и мотивы. Рыцарский роман, как и вся куртуазная культура, испытал заметное влияние крестовых походов.

Термин «куртуазия» происходит от французского слова «двор» (*cour*). Мода на все «французское» распространилась в Западной Европе в XII-XIII веках. Французский язык вытеснял латынь в сфере науки и богословия. Французская речь становилась привычной при дворах богатых сеньоров, которые стали требовать от своих вассалов не только военного служения, но и приличного поведения – куртуазности.

Сложившийся в войнах и походах моральный кодекс рыцаря отшлифовывался в условиях дворцовой жизни. Образцом короля прежде считался Карл Великий. Справедливый и благородный, он обладал по легенде необыкновенной физической силой, выносливостью и неприхотливостью. Он спал на земле, укрывшись плащом и подложив под голову седло. Так жили и его вассалы. Старые замки были военными крепостями. Их могучие стены защищали от неприятеля, но не от непогоды. Потоки дождя обрушивались на столы, за которыми пирующие поглощали грубую пищу. Не только слова, но и понятия «комфорт» не существовало.

После Крестовых походов восточные ткани, тонкие кушанья и вина, новые привычки изменили быт сеньоров и облик замков, которые из военных укреплений стали превращаться во дворцы. Одно из главных изменений коснулось отношения к женщине, к требованию служения рыцаря Прекрасной Даме. Создатель известной поэмы «Витязь в тигровой шкуре» грузинский поэт Шота Руставели, живший в XII веке при дворе царицы Тамары, так воспел это служение:

*Если ты влюблен, будь равен солнцу светлому в сиянье
Будь могучим, ловким, смелым, воплощеньем красоты.
Сильным, умным, справедливым, первым в каждом состязанье.
Если нет великих качеств, то какой же рыцарь ты!*

Понятно, что «великие качества» часто оставались только идеалами. Высокая любовь к даме не распространялась на поселянок. Но в пределе рыцарская этика оставалась высокой на протяжении столетий и проявляла себя во многих исторических и житейских примерах. Особое место занял в ней культ Богородицы, пришедший с Востока и укрепившийся в католицизме и православии (в том числе и в названии храмов – *Notré Dame*).

ПРОВАНСАЛЬСКАЯ ЛИРИКА

В XI-XII веках Прованс (от лат. *provincia*, римляне часто называли южную Галлию провинцией) не был регионом Франции. После распада империи Карла Великого Прованс стал независимым от северной Франции. На юге складывалась провансальская нация, обладающая собственной экономикой, культурой и первым западноевропейским литературным языком. Замки Прованса соперничали с самыми богатыми дворами Франции, Испании и Италии. Создатели провансальской поэзии, чаще всего знаменитые рыцари, получили название трубадуров (от провансальского слова *trobar* – «находить», «изобретать»)⁷.

Изобретением трубадуров стала рифма, которой европейская литература прежде не знала. По словам А.С. Пушкина, «Поэзия проснулась под небом полуденной Франции – рифма отозвалась в романском языке; сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов. ... Трубадуры играли рифмою, изобретали для нее все возможные изменения стихов, придумывали самые затруднительные формы: явились виреле, баллада, рондо, сонет и проч. ... Но ум не может довольствоваться одними игрушками гармонии, воображение требует картин и рассказов. Трубадуры обратились к новым источникам вдохновения, воспели любовь и войну, оживили народные предания, – родились лэ, роман и фаблио»⁸.

Важнейшие жанры провансальской лирики:

1. **Кансона** – песня на любовную или религиозную тему. Основной жанр поэзии трубадуров.

⁷ Песни трубадуров / Сост., перевод, коммент. А.Г. Наймана. М.: Наука, 1979; Жизнеописания трубадуров / Изд. подг. М.Б. Мейлах. М.: Наука, 1993; Бернарт де Вентадорн. Песни / Изд. подг. В.А. Дынник. М.: Наука, 1979; Поэзия трубадуров. Поэзия миннезингеров. Поэзия вагантов / Вступ. ст. Б.И. Пуришева. М.: Художественная литература, 1974.

⁸ Пушкин А.С. О поэзии классической и романтической // Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. 11. Критика и публицистика: 1819-1834. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1949. С. 37.

2. **Сирвента** – песня на темы политические и личные, о войне и военных подвигах.
3. **Плач** – песня, посвященная умершему королю или важному сеньору.
4. **Альба** – песнь утренней зари, повествующая о тайном свидании возлюбленных.

*Боярышник листвой в саду поник,
Где донна с другом ловят каждый миг:
Вот-вот рожка раздастся первый клик!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил!*

*- Ах, если б ночь господь навеки дал,
И милый мой меня не покидал,
И страж забыл свой утренний сигнал...*

*Под пенье птиц сойдем на этот луг.
Целуй меня покрепче, милый друг, -
Не страшен мне ревнивый мой супруг!
Увы, рассвет, ты слишком поспешил...*

*Продолжим здесь свою игру, дружок,
Покуда с башни не запел рожок:
Ведь расставаться наступает срок.
Увы, рассвет, ты слишком поспешил!*

(Пер. В. Дынник)

5. **Пасторела** – пастушеская песня.
6. **Баллада** связана с весенними обрядами – с выборами в качестве «королевы весны» самой красивой из девушек и с плясками вокруг майского деревца. Сопровождалась пляской.
7. **Тенсона** – диспут, спор двух поэтов на любовную или философскую тему.

Известны имена 600 трубадуров разного социального происхождения – богатые феодалы, рыцари, монахи и горожане. Среди них – Маркабрю, Джауфре Рюдель, Бернарт де Вентадорн, Бертран де Борн.

ФРАНЦУЗСКАЯ РЫЦАРСКАЯ ПОЭЗИЯ

Во Франции куртуазная поэзия сложилась на севере позднее, чем в Провансе. Ее создатели – труверы тоже творили при дворах крупных сеньоров. Среди прославленных труверов – Кретьен де Труа, Тибо Шампанский, Рютбеф.

Они использовали жанры и приемы провансальской лирики, но в отличие от провансальских трубадуров обращались также к народной песне и истории. Таковы *ткацкие песни* (*chanson de toile*),

песни о неудачном замужестве (chanson de mal marjee), песни о крестовом походе (chanson de croisade). Это сближает французскую рыцарскую поэзию с миннезангом.

МИННЕЗАНГ

Немецкая рыцарская поэзия возникла в последней трети XII века под влиянием художественной культуры Прованса и Франции. Однако в ней оказалась сильной и немецкая народная традиция. Само название «миннезанг» означает любовная песня. Самым известным миннезингером был Вальтер фон дер Фогельвейде – рыцарь, живший на рубеже XII-XIII веков⁹.

РЫЦАРСКИЙ РОМАН

Если «поэзия родилась под небом полуденной Франции», то роман идет от кельтских сказаний, из Бретани. Для рождения романа потребовалась эпоха иная, чем для эпоса¹⁰. Главная идея эпоса – идея коллективизма, воплощенная в образе эпического героя. В романе личность заявляла о праве на собственную, индивидуальную, отдельную от рода судьбу. Путь от эпоса к роману шел от устного слова к письменному, от стихов к прозе, от безымянного создателя-народа к автору.

Куртуазный роман делится на три основных цикла в соответствии с тремя типами сюжетов, которые они разрабатывают: *античный, бретонский* (артуровский цикл, романы о Святом Граале, Тристане и Изольде) и *византийско-восточный*.

К романам на античные сюжеты относят французские обработки жизнеописания героев, сказаний о Троянской войне, произведений Гомера и Вергилия. Экзотика и любовные приключения – главная приманка для средневековых романистов. Особой популярностью пользовался роман об Александре, «истинном рыцаре»¹¹. Уже в младенческом возрасте он отказался питаться молоком кормилицы незнатного происхождения и вкушал пищу только из серебряной ложечки, которую ему подносила принцесса. Как подобает истинному рыцарю, Александр смел и щедр.

Стихотворная форма романа – двадцатисложник с цезурой (паузой) посередине, перешедший в шестистопный ямб – оказалась

⁹ Вальтер фон дер Фогельвейде. Стихотворения / Изд. подг. В.В. Левик, В.Б. Микушевич, Б.И. Пуришев, Д.Л. Чавчанидзе. М.: Наука, 1985.

¹⁰ Средневековый роман и повесть / Вступ.ст. А.Д. Михайлова. М.: Художественная литература, 1974.

¹¹ Повесть о рождении и победах Александра Великого / Сост., вступ. ст. и коммент. Н. Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2006.

очень востребованной для развития европейской литературы. Классические трагедии XVII века написаны этим размером – александрийским стихом.

Кельтские сказания – «лэ» (*lais bretons*) – это небольшие повести, в которых разрабатывались любовные и религиозные сюжеты в поэтической форме. Из дошедших до нас «лэ» сохранились произведения Марии Французской, женщины-поэта, жившей при дворе Генриха II Английского в середине XII века. В сюжете «О жимолости» излагается история любви Тристана и Изольды. Из сложного сюжета автор выбирает только один эпизод – тему любовного напитка, заставившего молодых людей нарушить долг рыцарской и супружеской верности. Автор предполагает, что слушатели знают начало и конец истории:

*Мне лэ понравилось одно –
Зовется «Жимолость» оно.
Правдиво расскажу я всем,
Как создано оно и кем.
Его я слышала не раз,
Нашла записанный рассказ,
Как сладостный постиг недуг
Тристана и Изольду вдруг,
Как скорбь наполнила их дни
И вместе смерть нашли они.*

Кроме тайны зарождения любви Марию Французскую волнует судьба разлученных любовников, подобная тому, что происходит в самой природе:

*Орешник, вырезанный здесь,
Обвитый жимолостью весь,
От самой кроны до корней,
Навеки тесно связан с ней.
Но чуть их разлучит беда
Они погибнут навсегда,
Орешник станет вмиг сухим,
И жимолость зачахнет с ним.
«Мой друг, так оба мы, увы,
Умрем в разлуке я и вы!»*

(Пер. М. Замаховской)

Такое отношение сближает лэ с народной поэзией.

«ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА»

Кельтское сказание о «Тристане и Изольде» было известно во многих обработках. Среди самых старых – дошедшие до нас отрывки поэм, действие которых совершается в землях Корнуэльса, Ирландии, и Бретани. В предыстории Тристана легенда об его отце, погибшем при защите своей земли, об умершей от горя матери при рождении сына, само имя которого – Тристан означает «печальный» (*triste*).

Роман о Тристане и Изольде был самым любимым и целых триста лет самым распространенным в средневековой Европе. Его первые стихотворные обработки относят к XII веку и связывают с традициями кельтских фольклорных преданий. Из Франции сюжет «перекочевывает» в немецкую, английскую, испанскую, польскую, норвежскую литературу. История эта зазвучала даже на греческом и белорусском языках¹². Родители называли своих детей Тристанами и Изольдами, несмотря на отсутствие в святцах этих имен. Как Ромео и Джульетта, Тристан и Изольда – синонимы влюбленных. Эпизоды их трагических жизней переходят из рукописей на старинные гобелены, тканые ковры, расписные кубки, дворцовые фрески, картины. Не одно поколение юношей и девушек разных сословий училось культуре чувства на этом примере.

И все-таки, невзирая на поистине всенародную симпатию, никакой из пергаментов не донес до нас сюжет романа целиком. Его пришлось восстанавливать из отдельных частей, эпизодов, фрагментов текстов XII-XIII веков. Сделал это на рубеже XIX-XX веков французский ученый-филолог Жозеф Бедье¹³.

По сравнению с эпической поэмой роман поражает прихотливостью сюжета. Изложение истории роковой любви Тристана и Изольды заторможено многочисленными препятствиями, которые любящим предстоит преодолеть верностью, преданностью, а то и хитростью. Рыцарь Тристан, вассал короля Корнуэльса Марка, сватает для него ирландскую принцессу – Изольду Белокурую. Взаимная любовь делает их жизни цепью непрерывных радостей и мучений.

Эпизоды романа рисуют нам жизнь средневековья с почти зримой конкретностью. Автор с особым удовольствием отмечает хорошо сделанную работу – крепкие и красивые строения из обтесанных и крепко сложенных камней, искусную игру на арфе

¹² Легенда о Тристане и Изольде / Сост. А.Д. Михайлов. М.: Наука, 1976

¹³ Бедье Ж. Тристан и Изольда / Пер. А.А. Веселовского. М.: Аргус, 1993.

уэльского жонглера, умение моряка читать по звездам. Его восхищает любое мастерство. И хотя Тристан храбр и доблестен в ратных подвигах, он прибегает к ним скорее по необходимости, чем по желанию. Картины войны печальны. Когда Тристан приезжает в Бретань, он видит опустошенные поля, деревни без жителей, разрушенные поля. Отшельник, к которому он обращается с вопросом о причинах бедствия, отвечает, что некогда богатая пашнями и пастбищами страна разорена рыцарями соседа-графа, и добавляет с горечью: «Уж такова война».

Любовь – главный мотив романа. Многочисленные определения любви рассыпаны на его страницах: это «страсть, жгучая радость и бесконечная тоска и смерть», это «жар лихорадки», «путь без возврата», это «желание, влекущее неудержимо, точно конь, закусивший удила», это «чудесный сад, о котором под звуки арфы говорят песни», это «блаженная страна живых»... И, может быть, самое сильное в романе – то, что любовь предстает в нем как великое чудо. В прямом, самом простом смысле – это чудо волшебного напитка. Когда Тристан просит руки Изольды для своего дяди короля Марка, мать принцессы, провожая ее в долгую дорогу, поручает служанке Бранжьене кувшин с приворотным зельем: «Девушка, – говорит она ей, ты последуешь за Изольдой в страну короля Марка; ты любишь ее верной любовью. Возьми же этот кувшин и спрячь его так, чтобы ничей глаз его не видел и ничьи уста его не коснулись. Но когда наступит брачная ночь, налей в кубок этого вина, настоящего на травах, и поднеси королю Марку и королеве Изольде так, чтобы они выпили вместе. Да смотри, дитя мое, чтобы после них никто не отведал этого напитка, ибо такова его сила, что те, которые выпьют его вместе, будут любить друг друга всеми своими чувствами и всеми помыслами навеки, и в жизни, и в смерти».

Отведав на корабле в жаркий полдень этого зелья, Тристан и Изольда забывают все на свете. Здесь видится наивная уловка средневекового автора, пытающегося примирить естественное право на любовь с еще крепким понятием феодального долга вассала перед господином, жены – перед законным супругом. С героев романа, словно бы, снимается ответственность за ложь и измену, которые они творят. Волшебный напиток позволяет им оставаться правыми и благородными перед правым и благородным королем Марком, отечески привязанному к Тристану.

Но зарождение любовного чувства у молодых людей прослеживается на много раньше, чем они оказываются на корабле. В

Ирландии, куда приплывает Тристан, чтобы победить огнедышащего дракона, Изольда влюбляется в Тристана с первых встреч. Нисколько не удивительно, что в открытом море, где штиль застигает и задерживает корабль, они уже не могут противиться любви: «Изольда любила его. Она хотела его ненавидеть; разве не пренебрег он ею оскорбительным образом? Она хотела его ненавидеть, но не могла... С тревогой следила за ними Бранжьена, видела, что они отказываются от всякой пищи, всякого питья, всякого утешения, что они ищут друг друга, как слепые, которые тянутся друг к другу ощупью. Несчастные! Они изнывали врозь, но еще более страдали, когда, сойдясь, трепетали перед ужасом первого признания».

Влюбленные осознают незаконность и трагическую безысходность своей любви. Однако это ощущение придает их чувству и оттенок самопожертвования, готовности заплатить за любовь не только житейским благополучием, но и жизнью. При всей двусмысленности ситуации, в которой оказываются герои, вынужденные непрерывно изобретать хитрости, чтобы встречаться, их страсть нисколько не похожа на банальную интригу ловких любовников. Это именно страсть – чувство всепоглощающее и губительное. Средневековый автор уже великолепно владеет изображением ее свойств: страдание любви мучительно и одновременно притягательно.

Глубокое проникновение в психологию любовного чувства – свойство настоящей литературы и романа как жанра.

Сегодня может показаться удивительным, как художник XII века сумел понять и изобразить перипетии страсти. Самопожертвование в ней соседствует с себялюбием, за верностью следует искушение изменой. Так, Тристан, скитаясь по морям и странам и не получая никакой вести из Корнуэльса, приходит к мрачным мыслям: «Я истомлен и устал. Госпожа моя далеко, никогда я ее не увижу. Почему в течение двух лет не послала она искать меня повсюду? Погремушка волшебной собачки оказала свое действие. Изольда меня забыла. Неужели я никогда не забуду ту, которая меня любила? Неужели не найду никого, кто бы утешал мое горе?»

Именно этими сомнениями, а не корыстными расчетами или новым чувством, продиктовано опрометчивое решение Тристана принять предложение правителя освобожденной им страны и жениться на его дочери, носящей то же имя, что и его любовь:

– Друг, не знаю, как выразить тебе мою любовь. Ты мне сохранил эту страну, и я хочу отблагодарить тебя. Дочь моя,

Белорукая Изольда, происходит из рода герцогов, королей и королев. Возьми ее, я отдаю ее тебе.

– Я принимаю ее, сеньор, – ответил Тристан».

Изложив этот диалог, автор спешит вмешаться в повествование и вовлечь в него нас: «Ах, добрые люди, зачем сказал он эти слова! Ведь из-за них он и умер!»

Предупрежденный заранее читатель, готовится к тому, что Тристан так и не сможет изменить своей единственной возлюбленной. В день пышной свадьбы он с тоской глядит на перстень из зеленой яшмы – подарок Белокурой Изольды. Сделав несчастной свою красавицу-жену, он еще более несчастен сам. Умирая более от тоски, чем от полученных в сражении ран, он зовет к себе свою Изольду. Надежный друг отправляется за ней в далекий Корнуэльс. По договоренности с Тристаном он должен поднять белые паруса в случае, если Изольда согласится плыть к Тристану, и паруса черные – если ее не будет на корабле. Но жена Тристана Изольда Белорукая слышит уговор и задумывает месть. «Опасен женский гнев, – сетует автор, – каждый должен его остерегаться! Чем сильнее женщина любила, тем ужаснее она мстит. Быстро рождается любовь женщины, быстро рождается и ее ненависть, и, раз загоревшись, неприязнь держится упорнее дружбы. Женщины умеют умерять свою любовь, но не ненависть».

Изольда Белорукая обманывает Тристана – говорит, что корабль идет под черными парусами. И Тристан не может больше «удерживать свою жизнь», он умирает. Умирает с горя по своему милому и сошедшая на берег Изольда. Король Марк перевозит тела любящих в Корнуэльс и велит похоронить их в двух могилах. Однако ночью из могилы Тристана вырастает благоухающий цветами куст терновника и уходит в ложе Белокурой Изольды. Его трижды пытаются уничтожить, но тщетно. Так в поэтической форме утверждается в романе мысль о том, что любовь побеждает смерть.

Бессмертным роман о Тристане и Изольде делают его великие идеи:

- природная любовь сильнее человеческих законов;
- любовь сильнее смерти.

Волшебный напиток и зеленая ветвь соединили могилы Тристана и Изольды – фантастические образы, несущие глубинный философский смысл.

Роман «Тристан и Изольда» – не единственное классическое произведение Средневековья. И другие образы рыцарской литературы

вошли в сокровищницу мировой культуры. В рыцарском романе, как в потоке реки, слились разные течения. Античность, христианство, язычество, феодальный менталитет причудливо переплелись в сюжетах. Точные этнографические описания соседствуют в них с фантастикой. Безымянные «коллективные» авторы древних легенд – с именами создателей, имеющих биографию. Нам важно подчеркнуть, что рыцарский роман в пору позднего средневековья сложился как жанр. У него есть собственные типы сюжетосложения, свои законы и мир (это сюжет страсти и сюжет приключения), свое романное мышление, приемлющее чудо, как возможность «встречи» материального и запредельного миров, вечное время и расширяющееся пространство, свой набор известных образов, стилистика, язык.

АРТУРОВСКИЙ ЦИКЛ

Кельтские предания дошли до французских певцов – жонглеров (странствующие сказители) не только благодаря устному исполнению. В XII веке на латинском языке была написана хроника, в которой был выведен князь бриттов Артур¹⁴. Вождя племени V-VI веков автор хроники сделал королем всей Британии, завоевателем половины Европы, непобедимым и непогрешимым государем. Образ, отодвинутый на сотни лет, представлен идеализированным и романтизированным. Уже двор короля – средоточие благородства и чудес. Переведенная с латыни на французский и английский языки, хроника давала пищу для вымысла. Персонажи хроники – Артур, прекрасная королева Гениевра, рыцарь Говейн и злодей Модред стали героями многих рыцарских романов. Переводчики внесли в цикл очень важный мотив. Это история круглого стола, благодаря которой артуровский цикл стал называться также *циклом романов круглого стола*. Его форма должна была обеспечить равенство сидящих за столом рыцарей.

Среди легенд артуровского цикла – происхождение Артура, история его женитьбы на Гениевре (Гвиневре, Женивьеве), столкновение Артура с племянником из-за жены. Романы артуровского цикла существовали первоначально на французском языке. Лишь в XIII-XIV веках, в связи с формированием английской нации, английский язык стал преобладающим языком английского рыцарского романа. Самый ранний из них – «Король Горн» (XIII в),

¹⁴ Гальфрид Монмутский. История бриттов. Жизнь Мерлина / Изд. подг. А.С. Бобович, А.Д. Михайлов, С.А. Ошеров. М.: Наука, 1984.

самый известный – «Сер Гавейн и Зеленый рыцарь»¹⁵. В XV веке Томас Мэлори собрал романы артуровского цикла в общий сюжет «Смерть Артура»¹⁶. Наряду с рыцарями в романах действуют волшебник Мерлин и фея Моргана.

Романы о короле Артуре пользовались любовью всех слоев общества. Об этом своеобразно свидетельствует монах Цезарий Гейстербахский, приводящий в «Диалоге о чудесах» (XIII век) следующий пример:

Нерадивые монахи задремали на молитве, некоторые даже похрапывали, и тогда аббат воскликнул: «Послушайте, братья, послушайте-ка, расскажу я вам новую замечательную историю. Был некогда король по имени Артур». Монахи сразу же пробудились. Тут он приостановился и не продолжал повествования. «Вот ведь, братья, какая великая беда, – сказал он, – когда говорю я вам о Боге, вы спите, но лишь начинаю о пустом, немедленно пробуждаетесь и готовы слушать во все уши!»

Кретьен де Труа (XII век) – самый прославленный романист артуровского цикла¹⁷, автор романа «Ланселот, или рыцарь Телеги». Ланселот (или Ланцелот) стал образцом идеального рыцаря-любownika. Данте в «Божественной комедии» рисует, как его герои читали «о Ланцелоте сладостный рассказ». Имя Ланцелота стало нарицательным.

РОМАНЫ О ЧАШЕ ГРААЛЯ

Романы о чаше Грааля связаны с христианской литературой, с евангельскими историями о жизни Христа. Одна из первых обработок сюжета принадлежит тому же Кретьену де Труа в романе «Персеваль, или повесть о Граале». Соединение авантюрного сюжета и новозаветной истории перестало быть редкостью в эпоху рыцарских орденов и Крестовых походов. На тайной вечере Христос с учениками сидят вокруг мистической чаши, которую Иосиф Аримафейский сохранил до дня казни Учителя. В чашу эту стекает кровь распятого Искупителя. Грааль – символ причастия (Евхаристии) – превращается в лучезарный камень; он спрятан в волшебном замке, где после долгих странствий и испытаний его предстоит разыскать наделенному высокими достоинствами Персевалю.

¹⁵ Сер Гавейн и Зеленый рыцарь / Предисл. Н. Резниковой, коммент. Н. Резниковой и В. Тихомирова. М.: Аграф, 2006.

¹⁶ Мэлори Т. Смерть Артура. М.: Наука, 1993.

¹⁷ Кретьен де Труа. Эрек и Энида; Клижес / Изд. подг. В.Б. Микушевич, А.Д. Михайлов, Н.Я. Рыкова. М.: Наука, 1980.

Образ чаши Грааля вошел в европейскую культуру как философский символ соединения материи и духовности, выраженный в аллегорической форме.

«РОМАН О РОЗЕ»

Аллегорический «Роман о Розе» писался в XIII веке двумя авторами. Первая часть, содержащая около четырех тысяч стихов, принадлежит перу рыцаря Гильома де Лориса и создана в традиции куртуазной поэзии. Во сне юный поэт видит чудесный сад Наслаждений с источником Любви, воды которого отражают облик Розы. Тут его поражает стрелой Амур и делает своим вассалом, поручая добиваться Розы. В помощь влюбленному даны Приветливость, Дружба, Жалость, Искренность. Но от цели юношу отделяет стена с отталкивающимися образами. У фонтана Любви он замечает розовый куст с волшебным запахом, хочет приблизиться к розе, но «к Розе не было тропы, где не грозили бы шипы».

История поэта осталась недописанной. Гильом де Лорис умер. Через сорок лет роман был продолжен ученым горожанином Жаном Клопиньоном.

Сохранив основную линию сюжета, автор изменил его тональность. Появились новые персонажи – Разум и Природа. Под пером горожанина куртуазность сменилась критикой феодального правопорядка и прославлением Природы.

Роза – один из древних мифопоэтических образов. В нем пересекаются несколько традиций. В античности Роза была цветком Венеры, символом любовной страсти. Подвешенная под потолком роза была для древних римлян также знаком тайны. В христианской культуре роза символизирует Богородицу. На готических соборах в виде мистической розы представлены фасадные витражи. Роза изображалась на деревянной решетке католической исповедальни. Все эти значения присутствуют в романе о Розе: юноша стремится к Розе, укрытой в тайном месте. Он нарушает запреты и преодолевает препоны, расставленные его недоброжелателями, среди которых Злой Язык, разглашающий тайны любящих. Куртуазный сад Радости у Лориса предстает в новой трактовке земным раем. Путь к Розе – это путь к любви и вместе с тем это путь самопознания героя, которое происходит в спорах с аллегорическими персонажами.

ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В период позднего средневековья (XIV-XV в.) город стал важнейшим элементом экономической, социальной и культурной жизни общества. Средневековую культуру можно представить тремя основными составляющими – как церковно-монастырскую, как рыцарскую и как городскую. Монах, рыцарь и буржуа – три главных персонажа XII-XVI веков. Монастырь, замок, рыночная площадь – подмостки, на которых они играли свои коронные роли. Дворянство, духовенство и третье сословие (население деревень и города, вилланы – собственно народ) отличались по богатству, по принадлежности к разным этносам, менталитету, языку, образованности, но были объединены общим временем и тем феодальным укладом, о котором шла речь.

Город являл собой картину наиболее пеструю. Жили в нем по преимуществу ремесленники, торговцы, которые недавно были крестьянами, и выбрались в город в поисках лучшей доли. Рыцарский замок чаще располагался за городом, на горе, но рыцари заезжали в город. Монастырь с течением времени стал входить в городскую черту. Собор строили всем миром веками и молились вместе. Студенты университета – «школяры» бродили по рыцарским замкам и заходили в дома горожан, где дочери и жены мясников и оружейников, как и дамы рыцарей, плакали над несчастной судьбой Тристана и Изольды. Но все-таки мораль и вкусы буржуа от рыцарских отличались существенно. На ярмарке ценилось не «вежество», а практицизм, не доблесть, а хитрость и сноровка.

ФАБЛИО

На базарной площади длинные романы не рассказывали. Здесь родился другой жанр – небольшой занимательный рассказ бытового содержания с сатирической окраской и необычной концовкой. Во Франции он зовется *фаблио* (от лат. «басня»), в Германии *шванк* (букв. «шутка»), в Италии – *новеллино* (букв. «новость»)¹⁸. Вначале он существовал в стихах, затем в прозе. Излюбленный герой фаблио – ловкий простолюдин (буржуа или виллан), побеждающий умом и хитростью рыцаря и попа. Бытовые сюжеты фаблио нередко имели непристойный оттенок, притчи завершались назиданиями. Такова история «Разрезанная попона». Виллан, желающий женить сына на дочери рыцаря, отдает молодым все свое имущество. Но невестка

¹⁸ Фаблио. Старофранцузские новеллы / Вступ. ст. В. Дынник. М.: Художественная литература, 1971.

начинает тяготиться свекром и требует от мужа, чтобы он прогнал отца из дома. Смышленный внук, наблюдая за отношением к деду, проявляет самостоятельность: решает отдать старику лишь половину попоны, а вторую обещает своим родителям. Отец, пристыженный сыном, возвращает деда домой.

БЕСТИАРИЙ

Одним из самых популярных произведений Средневековья является бестиарий (от лат. *bestia* – зверь), – трактат о животных и их символическом значении. Книги о животных были известны с античности. Текст бестиария, написанный неизвестным греческим автором, носит название «Физиолог». «Физиолог» был переведен на латинский язык, а затем на национальные языки. На протяжении веков текст постоянно дополнялся. Сохранилось более 40 вариантов снабженных иллюстрациями. Средневековые писатели придавали этим историям новое, христианское содержание, используя подлинные и мнимые повадки животных для назидательной морали. Лисица – прехитрая, злодейка, притворщица. Другие звери тоже получили характеристики, использованные затем в животном эпосе и фаблю.

«РОМАН О ЛИСЕ»

«Роман о лисе» составлялся многими авторами на протяжении XII-XIII веков и потеснил даже популярность романа о Тристане и Изольде¹⁹. Монахи нередко читали побасенки о Ренаре охотнее, чем Библию. Одна из средневековых немецких версий романа «Рейнеке-лис» была обработана в XVIII веке И.В. Гёте.

Персонажи романа – Хитрый Лис Ренар, Алчный Волк Изенгрин, Медведь Брюн, осел Бернар, Баран Белив, Лев Нобль. «Роман о Ренаре» не имеет единого сюжета. Это сборник фаблю и шванков, сюжеты которых известны всей Европе. Источники романа – народные сказки, античные басни и персонажи бестиария.

¹⁹ Роман о Лисе / Предисл. А.Д. Михайлова. М., 1987; Рейнеке-лис: поэма XV века / Пер. Л. Гинзбурга. М., 1978; История хитрого плута, Лиса Рейнарда / Вступ. ст. Н. Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2004.

ВИДЕНИЯ

Самостоятельными жанрами литературы на латинском языке, используемым в церкви и вне богослужений, стали «*видения*».

Таково «Видение Тнугдала» написанное в XII веке и пересказанное на всех европейских языках. Некий высокородный муж по имени Тнугдал верил лишь «в красоту тела» и не заботился о «вечном спасении души своей». Но однажды после пира он внезапно испустил дух – «бездыханное тело его упало, точно в нем никогда и не было души». Бог, однако, вернул рыцаря к жизни и он рассказал все, что видел и претерпел: «об исходе души», «о пришествии ангела на помощь душе», о путешествии по загробному миру, где душа созерцает адские муки грешников – убийц, воров, грабителей, развратников, скупых и лживых. В завершение душа увидела самого князя тьмы – дьявола. Критика соединялась с нравоучением.

Жанр видения вышел далеко за рамки одного века и одной национальной литературы. На территории Англии – «Видение о Петре-Пахаре» написано в XVI веке на среднеанглийском языке почти 200 лет спустя после «Видения Тнугдала». Автор – Уильям Ленгленд, крестьянин по происхождению, получил церковное образование²⁰.

«Видение о Петре-Пахаре» – поэма, состоящая из одиннадцати глав и пролога. В ее основе – христианское представление о двусоставности мира – жизни земной и загробной. В «Прологе» автор рассказывает о привидевшемся ему однажды сне, в котором он отправился бродить по свету. Когда он прилег отдохнуть на склоне холма, перед ним открылось широкое поле, полное народа. Бедные и богатые, труженики и бездельники вели себя по-разному. Одни предавались веселью, другие сеяли хлеб. На краю поля возвышались две башни – красивая и мрачная.

Картина Ленгленда носит аллегорический характер. Поле, полное народа, это человечество. Одна башня – обитель Правды, другая – греховного зла. Путешествие по загробному миру открывает ряд аллегорических персонажей. Это Святая церковь, Правда, Разум, Совесть, Мир. Им противостоят Неправда, Жадность, Зависть, Чревоугодие, Лень...

Поэма завершается поиском Правды, который возглавляет Петр Пахарь. Идея поэмы – в мысли, что только труженик может найти верный путь в жизни.

²⁰ Ленгленд У. Видение о Петре-Пахаре / Пер. Д.М. Петрушевского. М.-Л., 1941.

СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

Житель города любил зрелища. Улица, площадь, собор – места действия городского театра. С жадностью глядели на казни преступников. С любопытством подглядывали на чужие семейные драмы. С благоговением занимали места во время католической мессы. Огромные готические храмы, подобно современным оперным театрам, объединяли слово, пение и музыку. На ярмарках в балаганах выступали жонглеры. И все вместе горожане участвовали в карнавалах.

От века к веку средневековый театр менялся. Истоки средневекового театра имели свой исток в церковных богослужениях. Пасхальные и рождественские сюжеты разыгрывались прихожанами прямо в храмах. Члены цехов перевоплощались в евангельских персонажей. На папертях соборов студенты-школяры, соединяя латынь с местными языками, знакомили народ с античными героями и ветхозаветными персонажами.

Одним из самых популярных было «Действо об Адаме». В пьесе имелось три акта. В первом играли грехопадение Адама. Три персонажа – Адам, Ева и Змей уже имели свои характеры. Во втором акте Каин убивал своего брата. Из бурдюка с красным вином, привязанного к животу Авеля, струей текла кровь. В третьем действии следовало наказание грешников и предсказание появления Искупителя – Христа.

С религиозными мотивами были связаны и самые популярные театральные жанры – *мистерии* (от лат. «тайна», «таинство»), *миракли* (от лат. «чудо») и *моралите* (от лат. «нравственный»). Чудо и назидание обязательно входило в представление. «Миракль о Теофиле», созданный в XIII веке Рютбёфом, содержит мотив продажи грешной души дьяволу в обмен на мирские блага.

Знал средневековый театр и другие «грубые» жанры. Излюбленным зрелищем была игра фарсовых актеров. *Фарс* (от франц. *farce* – «вставка», «начинка») существовал уже в XIII веке и оказал влияние на театральное искусство последующих столетий. Приемы фарсового театра – преувеличение, комические несуразности, вызывающие смех. Таков «Фарс о Патлене»²¹.

²¹ Три фарса об адвокате Пателене. М., 1951; Средневековые французские фарсы. М., 1981.

ПОЭЗИЯ ВАГАНТОВ

Создателями городской средневековой лирики были образованные клирики и недоучившиеся школяры-латинисты, скитавшиеся по Европе во время каникул, а также те первые слои европейской интеллигенции, для которых уже в XII веке не находилось ни прихода, ни места чиновника у знатного сеньора, ни должности школьного учителя. Они называли себя *vagantes* ваганты (бродячие люди) или *goliardes* голиарды (крикуны, любители поест, от лат. *gula* – глотка). Поэзия голиардов создавалась на латыни и несла явные черты римской культуры. В ней заметны связь с местным фольклором, и элементы пародирования господствующей религиозной идеологии. Поэзию вагантов открыли романтики. В 1803 г. был обнаружен сборник «*Carmina Burana*» («Кармина Бурана») – «царица вагантских рукописей»²².

Среди самых известных текстов – *Gaudeamus* – гимн студентов и песня «Во французской стороне на чужой планете, предстоит учиться мне в университете...». Темы поэзии – радости земной жизни, беспечная юность, весна, застолье.

ОТ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ К РЕНЕССАНСУ

На протяжении XIV-XV вв. в экономике, культуре и всех сферах жизни наметились существенные перемены. Ранее всего перемены эти проявились в Италии, где уже в XIII столетии возшла «заря современной капиталистической эры» (Ф. Энгельс). Но и на других территориях складывались национальные государства, и национальные языки стали вытеснять прежде господствовавшую латынь. В западной Европе на территории Англии эпоха эта представлена именами Уильяма Легленда и Джеффри Чосера. Во Франции творчеством Франсуа Вийона и гениального Данте, чья «Божественная комедия» завершает литературу средневековья.

ФРАНСУА ВИЙОН

В XIII веке духовные и светские власти приняли суровые меры против вагантов. Эти гонения и рост престижа живого французского языка приводят в XIV столетии к угасанию поэзии вагантов. Но мотивы и образы ее переходят в творчество новых поэтов-горожан, самым крупным из которых был Франсуа Вийон (*Francois Villon*,

²² Лирика вагантов в переводах Льва Гинзбурга. М., 1970; Поэзия вагантов / Изд. подг. М.Л. Гаспаров. М.: Наука, 1975.

1431-1463), живший на переломе Средних веков и эпохи Возрождения.

Продолжая традиции вагантов, Вийон существенно от них отличается. Он пишет на французском языке и вкладывает в свои стихи новый материал. Кризис традиционного средневекового мировоззрения, крах вековой морали, ощущение разлома времен породили попытку опереться на собственную личность. Поэзия Вийона отражает небывалую до него остроту личного чувства.

Жизнь Вийона – бедного школяра, бродяги, драчуна, участника краж, не раз ожидавшего смертной казни, и прославленного поэта, известна не вся. Тайной окутаны многие ее периоды, в том числе и кончина поэта. Все это породило в веках легенду о Франсуа Вийоне. В наше время к Вийону обращаются поэты-песенники – Жорж Брассенс, Булат Окуджава и многие другие. Но по-настоящему понять Вийона можно лишь обратившись к его эпохе. Наследие поэта составляют «Малое завещание» («Lais», 1456), «Большое завещание» («Testament», 1462) и ряд отдельных стихотворений, баллад и рондо, часть из которых написаны на воровском жаргоне.

Юность Вийона совпала с завершением Столетней войны с Англией (1337-1453). В год его рождения была сожжена на костре национальная героиня Жанна д'Арк. Страна лежала в развалинах и пепле. Голод и чума посетили почти каждое селение. В муках и крови рождалось французское государство.

Трагический ответ лежит на стихах Вийона. Ощущение быстротечности, невозвратности жизни, уходящей юности, враждебности мира человеку пронизывает его творчество. Но эта горькая поэзия по-особому чувствительна и к плотским радостям бытия. Поэтический мир Вийона густо заселен людьми, предметами быта, вещами, едой. Люди в стихах Вийона разные – короли, крупные феодалы, ростовщики, но чаще простой народ – гулящие девки, кабатчики, студенты, повитухи, тюремщики, бродяги. Он обращается к ним запросто, порой грубо, а чаще с искренним пониманием тягот их жизни, потому что это и его собственные тяготы.

В «Большом завещании» и в «Балладе повешенных» звучит тот же мотив – бедняки обездолены и обречены на преступления. Еще на рубеже нашего века ученые выдвигали тезис о социальной зоркости Вийона, о том, что «Большое завещание» – памфлет против богачей. На самом деле содержание его значительно шире. Это и повествование о жизни в философском смысле, и песнь во славу

своей родины – Парижа. И. Эренбург сказал, что «Вийон – самый французский поэт Франции. Его стихи – ключ ко многим душевным тайнам этой страны».

Поэт, знаменитый уже при жизни, стал особенно любим после смерти, открыв в европейской литературе плеяду «проклятых поэтов» (*poète maudit*). В. Маяковский любил повторять его эпитафию:

<i>Je suis Francois, cela me peine</i>	<i>Я – Франсуа, чему не рад.</i>
<i>né à Paris, près de Pontoise</i>	<i>Увы, ждет смерть злодея,</i>
<i>au bout de la corde d'une toise</i>	<i>И сколько весит этот зад,</i>
<i>mon cou suara ce que mon cul pèse.</i>	<i>Узнает скоро шея.</i>
	<i>(Пер. И. Эренбурга)</i>

Другой великий поэт – О. Мандельштам – увидел в судьбе Вийона отражение эпохи позднего средневековья с ее парадоксами веры и скепсиса:

*Рядом с готикой жил озоруючи
И плевал на паучьи права
Наглый школьник и ангел ворующий
Несравненный Виллон Франсуа.*

Обратимся для анализа к одной из самых известных баллад «Большого завещания» – «*Ballade des dames du temps jadis*» («Баллада о дамах былых времен»). Балладой называют стихотворение из трех строф, завершаемое обращением (*envoi*) к какому-нибудь лицу или к группе лиц. Для баллады требуется точная система рифмовки (обычно три рифмы) и рефрен.

Тема «Баллады» характерна для позднего средневековья, в котором куртуазный мотив воспевания прекрасной дамы сливается с христианским мотивом бренности земной жизни. Вийон перечисляет имена женщин, большинство из которых читателю XV века вряд ли знакомы. Здесь и Арамбуржи, правившая в Майене (образ взят из хроники), и Алкивиада (ошибочно переделанный в женщину афинский полководец Алкивиад), и Таис, и Флора (нарицательные имена куртизанок). Но если в именах есть ошибки, то безошибочно поэтическое чутье Вийона. В его балладе чередой проходят не женщины, а тени. Звучание имен создает музыку стиха, завершающегося печальным рефреном: «*Mais ou sont les neiges d'antan?*» («Но где же прошлогодний снег?») Этот вопрос-утверждение несет основную идею баллады, высказанную на всех уровнях – от лексики до фонетики, что явно лишь при обращении к старофранцузскому тексту. Вечный закон безжалостного бега времени «прикреплен» к современности лишь одним именем, но

прикреплен очень прочно: «Jeanne la bonne Lorraine que les Anglais brûlèrent à Rouen» («Жанна из Лотарингии, которую англичане сожгли в Руане»). Незадолго до написания баллады был организован второй посмертный процесс над Жанной д'Арк, так называемый процесс по реабилитации, на котором она была полностью оправдана. Королю вовсе не хотелось быть возведенным на престол ведьмой.

Композиционно баллада состоит из трех строф-вопросов, содержащих слово «где», и заключительного обращения, переводящего закон мироздания в плоскость обозримую, почти практическую: «Prince, ne cherchez pas une semaine» («Принц, не теряйте времени»), содержащую ту же основную мысль.

Баллада о дамах былых времен

*Скажите, где, в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
Архиппа где? Таида с ней,
Сестра-подруга незабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный
Живил когда-то тихий берег,
С ее красою несравненной?
Увы, где прошлогодний снег!*

*Где Элоиза, всех мудрей,
Та, за кого был дерзновенный
Пьер Абеляр лишен страстей
И сам ушел в приют священный?
Где ты, царица, кем, надменной,
Был Буридан, под злобный смех,
В мешке опущен в холод пенный?
Увы, где прошлогодний снег!
Где Бланка, лилии белей,
Чей всех пленил напев сиренный?
Алиса? Биче? Берта? – чей
Призыв был крепче клятвы ленной?
Где Жанна, что познала, пленной,
Костер и смерть за славный грех?
Где все, владычица вселенной?
Увы, где прошлогодний снег!*

*О государь! с тоской смиренной
Недель и лет мы встретим бег;
Припев пребудет неизменный:
Увы, где прошлогодний снег!*

(Пер. В. Брюсова)

ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ

Творчество Данте (1265-1321), «последнего поэта Средневековья и первого поэта нового времени» (Ф. Энгельс), относят к эпохе Предвозрождения или раннего Возрождения в Западной Европе – времени формирования мировоззрения гуманистов. Творчество Данте – удивительный синтез средневековых идей и ренессансных прозрений, которые получили наиболее полное развитие в его «Комедии», названной позднее Джованни Боккаччо «божественной». Вместе с тем Данте также – автор поэтического сборника «Новая жизнь», которую он сам назвал «книгой моей памяти», трактатов «Пир», «О народном красноречии» и «Монархия», в которых прослеживается идея итальянского государственного единства, основанного на общности территории и языка²³. О чем бы ни писал Данте, он всегда открыто черпал материал из собственной биографии. Жизнь поэта по ее насыщенности, масштабности и трагичности в самом деле может служить образцом ренессансной судьбы.

Данте родился во Флоренции в небогатой семье мелкого дворянина и собственными талантами и упорством сумел завоевать высокое положение во властных структурах города: летом 1300 года он стал одним из семи приоров (министров) Флоренции.

Активная промышленная и культурная жизнь города осуществлялась на фоне острой политической борьбы между двумя партиями: гвельфов и гибеллинов. Гвельфы отстаивали идею национального единства во главе с Ватиканом. Гибеллины поддерживали светскую власть. Род Данте принадлежал к партии гвельфов. Вскоре она разделилась на белых (партия «тощего народа») и черных («жирного народа»). Данте был вынужден покинуть город по ложному обвинению. После многолетних скитаний он умер в Равенне, где и покойся в настоящее время, несмотря на многочисленные попытки властей Флоренции вернуть его прах на родину.

Во Флоренции в жизни Данте произошли две знаменательные встречи: знакомство с поэтами «нового сладостного стиля», отцом-основателем которого принято считать Гвидо Кавальканти, близкого друга поэта. Именно в этом стиле написано первое крупное произведение поэта «Новая жизнь», повествующая о другом

²³ Данте Алигьери. Божественная комедия / Изд. подг. И.Н. Голенищев-Кутузов. М.: Наука, 1967; Данте Алигьери. Малые произведения. М.: Наука, 1968; Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Вступ. ст. Б. Кржевского. М.: Художественная литература, 1967.

судьбоносном для Данте событии – знакомстве с флорентийкой Беатриче. Встреча эта оказалась для Данте знаковой: Беатриче станет для него Музой, воплощением Вечной Женственности, Мадонной. Позднее Беатриче станет главной героиней третьей части «Божественной комедии» «Рай».

Данте начал писать труд всей своей жизни в изгнании, однако местом действия останется родная Флоренция. «Божественная комедия» завершена автором накануне смерти. Поэт трудился над ней 14 лет.

Данте назвал свою книгу «Комедией» согласно традиции именовать таким образом все произведения, в которых возвышенное и житейское органично переплетены, а действие развивается от плохого к хорошему. Поэма написана на родном итальянском языке, терцинами, которые представляют собой вариант трехстишия – наиболее распространенного вида цепных строф, в которых рифмуются нечетные строки, а каждый четный стих рифмуется с нечетными стихами следующей строфы. Таким образом komponуется последовательность тройных рифм, начиная со второй строфы. Последняя рифма получает в качестве третьего члена дополнительный ординарный стих, составляющий как бы самостоятельную терцину (aba, bcb, cdc).

Несмотря на желание поведать о перипетиях собственной жизни, Данте вплетает в историю своей жизни размышления научного, религиозного и этического характера, вот почему жанр поэмы определяют иногда как *poeta sacra* – поэма об откровениях неземного бытия. В «Комедии» Данте обращался ко всему человечеству, стремясь показать его вечное состояние через нравственный опыт одного человека.

Комедия рассказывает о воображаемом путешествии Данте в 1300 году по загробному миру: Аду, Чистилищу и Раю.

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозящий,
Чей давний ужас в памяти несущу!
Так горек он, что смерть едва ль не слаще.
Но, благо в нем обретши навсегда,
Скажу про все, что видел в этой чаще.
Не помню сам, как я вошел туда,
Настолько сон меня опутал ложью,
Когда я сбился с верного следа.*

Поэт полагал серединой жизни 35 лет. Это именно тот возраст, который позволяет не только подвести некоторые итоги, но и прозреть будущее. Форма литературного «сошествия во ад», видения не являлась для средневековья чем-то новым, как не был новым и жанр, избранный Данте – роман приключений, действие которого легко переносится в неведомые страны и далекие времена. Однако, используя традиционный литературный материал, Данте выступает как гениальный архитектор: «Единый план Ада уже есть плод высокого гения», сказал А.С. Пушкин. Вместе с тем планировка «Чистилища» и «Рая» не менее загадочна и великолепна.

Но без «магии чисел» читателю невозможно в полной мере понять скрытый смысл гениальной композиции. Здесь Данте выступает как средневековый ученый и поэт. Он делит поэму на три части (кантики), каждая из которых состоит из 33 песен. Вместе с вводной частью в сумме произведение состоит из 100 песен. Таким образом перед нами священные для схоласта и религиозного человека цифры: 3 – Святая троица, 100 – символ совершенства, 9 – число небесных сфер. Магия цифр пронизывает весь текст поэмы.

В вводной песне Данте рассказывает о том, как пытался выбраться из аллегорического леса земных страстей и заблуждений на спасительный холм, освещенный солнцем, однако путь к свету ему преграждают рысь, лев и пантера.

Необходимо учитывать четыре уровня прочтения поэтического образа по мере усложнения его смысла, – буквальный, моральный, аллегорический и анагогический (т.е. мистический). Рысь (пантера) в средневековой символике олицетворяет ложь, предательство, сладострастие. Здесь очевиден намек на политическую элиту Флоренции, которая так жестоко расправилась с семейством Данте.

Лев воплощает такие качества, как гордость и насилие. Это аллегория тирании и жестокости монархов. Волчица символизирует собой эгоизм и алчность, столь свойственные «жирному» народу и церкви. Очевидно, что именно волчица вызывает у Данте самый сильный страх. В высшем символическом значении три зверя представляют собой злые силы, препятствующие пути человека к совершенству.

На помощь поэту приходит Вергилий, который в Средние века воплощал образ идеального философа, мудреца, провозвестника христианства. В «Комедии» – он символ разума, который ведет людей к счастью и сопровождает Данте в путешествии по аду и чистилищу.

*Так ты Вергилий, ты родник бездонный,
Откуда песни миру потекли? –
Ответил я, склоняя лик смущенный. –
О честь и светоч всех певцов земли...*

(Пер. М. Лодзинского)

Здесь же автор готовит читателя к встрече с Беатриче, Прекраснейшей, которой еще в «Новой жизни» он обещал бессмертие благодаря своему литературному дару.

Данте предлагает читателю каноническую средневековую картину мира, по которой Земля является центром мироздания. Солнце вращается вокруг Земли. Ад, согласно Данте, располагается в северном полушарии и представляет собой сужающуюся воронку, образовавшуюся от падения Люцифера. Чистилище и Рай размещаются в южном полушарии, причем Рай-Эдем располагается на вершине горы Чистилища. Рай покоится на девяти небесах, названных по именам планет, а также девятой сферы – перводвигателя с источником света.

Атмосфера, создаваемая Данте в трех частях поэмы, значительно разнится по тональности. Если в аду изображается неистовство страстей и для того используются яркие краски, то общий тон путешествия по Чистилищу – приглушенно-минорный: «ни день – ни ночь, ни мрак – ни свет». Продвигаясь по Чистилищу Данте освобождается от семи смертных грехов, семи букв Р, означающих грех: ангелы своими крыльями стирают буквы одну за другой. Чистилище состоит из Предчистилища и семи ступеней, где очищаются души грешников, раскаявшихся еще при жизни.

В Раю, который представляет собой 9 сфер, населенных душами праведников, Данте встречается наконец-то с Беатриче и оказывается в высшей сфере – Эмпирее, пронизанным светом и музыкой, где находится райская белая Роза. Это место обитания Бога, ангелов и праведников.

Понятно, что во время публикации произведения доминировал так называемый буквальный уровень восприятия: слишком велик был лирический пласт поэмы. Читатель узнавал конкретных исторических персонажей, события и соотносил их с личностью самого Данте. Сегодня доминируют иные смыслы.

Загробный мир, изображенный с потрясающей художественной силой, в общем отражал средневековую шкалу человеческих пороков и добродетелей. Вместе с тем отношение Данте к грешным душам, послушавшимся гласа божьего, подчас резко расходится с

ортодоксальной идеей. Именно это позволяет именовать Данте предтечей гуманистов эпохи Возрождения.

Ад состоит из девяти кругов, густо населенных грешниками всех времен и народов. Один из кругов занимает в его топографии особое место. Это первый круг (лимб), где пребывают души ветхозаветных праведников, добродетельных нехристиан и некрещеных младенцев. Здесь же обреталась душа Вергилия, а так же души Авеля, Ноя, царей Давида и Авраама.

Второй круг воронкообразной пропасти Ада населяют сладострастники, в третьем – чревоугодники, в четвертом – скупцы и расточители, в пятом – гневливые. Затем наступает черед еретиков из шестого круга. Три последних круга – седьмой, восьмой, девятый – карают за злобу, насилие, обман. Седьмой круг представляет собой три концентрических пояса. В первом наказывают за убийство и грабеж. Во втором страдают самоубийцы и игроки-расточители. В третьем – богохульники и содомиты.

Восьмой круг ада состоит из Злых Щелей, в которых пребывают сводники, обольстители, льстецы, лицемеры, прорицатели, мздоимцы, воры и поддельщики. Эта часть Ада омывается рекой кипящей крови, которая в последнем круге превращается в ледяное озеро. В нем караются за свои деяния предатели. Здесь – свои четыре круга. И в центре всего этого ледяного царства – вмерзший в льдину Люцифер.

Личный опыт автора убеждал его в том, что мир извратился, что он утратил нравственные ориентиры, которые поэт хочет вернуть людям благодаря своей «Комедии», предлагая строгую и логическую картину иного, организованного на разумных началах мира. В этом стремлении состоит гуманистический пафос произведения Данте, который реабилитирует человеческий дух и плоть. Книга проникнута сочувствием к человеческим заблуждениям.

Хрестоматийным считается эпизод с Паоло и Франческой да Римини, с которыми автор встречается во втором круге поэмы, где мучались «погубленные жаждой наслаждений» Клеопатра, Елена, Ахилл, Парис и Тристан:

*Как голуби на сладкий зов гнезда,
Поддержанные волею несущей,
Раскинув крылья, мчатся без труда,
Так и они, паря во мгле гнетущей,
Покинули Дидоны скорбный рой
На возглас мой, приветливо зовущий...*
(Пер. М. Лодзинского)

История рассказывает, что дочь Гвидо да Полента Франческа была в 1275 году выдана замуж за уродливого и хромого Джанчотто Малатеста и что супруг, застав Франческу со своим младшим братом Паоло, убил обоих. За грех прелюбодеяния герои оказались в Аду, однако они желают продолжения сладострастной муки, и Данте сочувствует возлюбленным, о чем говорит общий тон пятой песни.

Данте воспринимает историю Франчески и Паоло не вполне в духе Средневековья, где супружеская измена считалась несмыслаемым грехом, очевидно сочувствуя героям.

Дальнейшие песни части Ад напрямую связаны с политической жизнью Италии и Флоренции, с войнами и предательствами, которые превратили родину Данте в «кабак»:

*Италия, раба, скорбей очаг,
В великой буре судно без кормила,
Не госпожа народов, а кабак...*
(«Чистилище», Песнь шестая)

Легко узнаются реалии флорентийской жизни Данте: война черных и белых гвельфов. Лукавым у Данте предстает и Папа Бонифаций VIII. На протяжении всего произведения поэт «яростно обрушивается и на пороки церкви: сребролюбие, роскошь, симонию, теократические притязания. Его гнев направлен в первую очередь против папства»²⁴. Он смело смешивает образы христианства и язычества: Брут и Иуда соседствуют, как Ахилл и Тристан.

Сошествие в Ад завершается встречей с графом Уголино, который оказывается за свои прегрешения в последнем круге, однако Данте обходит молчанием измену графа, чтобы вызвать сострадание к герою. От реальной истории графа Уголино осталось немного. Известно, что граф Уголино делла Герардеска возглавил в 1285 г. Пизанскую республику вместе со своим внуком Нино Висконти. Однако Уголино вступил в тайный сговор с архиепископом Руджери дельи Убальдини, который позднее его же обвинил в государственной измене, за что Уголино, его сыновья и внуки были заточены в башню, где умерли голодной смертью. История графа-предателя обретает в интерпретации Данте гуманистический оттенок: он сострадает Уголино, который «как хлеб грызет годный, стервенея», череп своего предателя.

²⁴ Абрамсон М.Л. От Данте к Альберти. М.: Наука, 1979. С. 81.

Завершается описание нисхождения в Ад портретом Люцифера – «первопричины зол». Это мировой червь, который стремится подорвать гармонию божественных сфер. Его описание должно вызвать у читателя отвращение, и Данте оно удается вполне. Люцифер предстает отвратительным трехглавым животным, обросшим шерстью. Каждая из его личин олицетворяет одно из человеческих качеств, которые отвращали человека от Бога. Первое лицо было красным, второе – черным, третье – бело-желтым, то есть Люцифер воплощал одновременно гнев, зависть и бессилие. Каждая из пастей терзала самых великих грешников всех времен и народов: Иуду, предавшего своего Учителя Иисуса Христа, две других – Брута и Кассия, погубивших Юлия Цезаря. Для Данте Христос является символом небесного величия, в то время как Цезарь воплощает величие земное.

Сегодня, по прошествии веков прочтение «Комедии», которая стала официально называться «Божественной» начиная с венецианского издания 1555 года, во многом «затемнено»: вычеркнуты из памяти многие яркие исторические события и персоналии. Осложненная структура произведения, изобилующая аллегориями и метафорами, делают ее прочтение занятием нелегким, требуют читательского терпения. Вместе с тем многочисленные комментарии, лучший из которых принадлежит итальянскому филологу Дж. Петрокки, опубликованный в 1966 году, во многом облегчают эту задачу. Комментарии к русским изданиям писали лучшие филологические умы России: С. Аверинцев, А. Михайлов, М. Лозинский. Ему же принадлежит и уникальный во всех смыслах перевод «Божественной комедии», за который переводчик был удостоен государственной премии в 1946 году. Однако история русских переводов начинается задолго до этого. Первый перевод «Комедии» Данте принадлежит современнику А.С. Пушкина П.А. Катенину. Долгие годы Россия воспринимала гениальное произведение флорентийца в переводе Д. Мина, удостоенного Пушкинской премии. Читателю образы «Божественной комедии» Данте стали более понятными благодаря творениям Боттичелли, Доре, Родена.

Ключевые слова: *средневековье, синкретизм, героический эпос, Библия, Вульгата, отцы церкви;*

куртуазия, труверы, трубадуры, миннезанг, рыцарский роман, артуровский цикл;

фаблио, бестиарий, животный эпос, видения, мистерии, миракли, моралите, фарсы;

ваганты, Вийон, Божественная комедия, круги Ада, небесные сферы, аллегория, терцина.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Охарактеризуйте художественные особенности «Песни о Роланде» как героической эпической поэмы.
2. Какое понятие вложено в термин куртуазия?
3. Какие жанры характерны для лирики труверов и трубадуров?
4. Чем отличается рыцарский роман от героической поэмы?
5. В чем специфика средневековой городской литературы?
6. Назовите и охарактеризуйте жанры городской литературы.
7. Как сложилась жизнь Франсуа Вийона?
8. Почему о Данте говорят, что он «последний поэт средневековья и вместе с тем первый поэт нового времени»?
9. Нарисуйте план части «Ад».
10. Найдите параллели в тексте «Божественной комедии» с иллюстрациями Г. Доре.
11. Вспомните о мотивах и образах «Божественной комедии» в музыке и живописи.

Семинар 1. Литература Средневековья. Героический эпос

1. Охарактеризуйте картину мира средневекового человека.
2. Французский героический эпос, его основная тематика.
3. «Песнь о Роланде»:
 - история создания;
 - историческая основа эпоса и ее трансформация в поэме;
 - характеристика образа Роланда. Проведите сравнение Роланда и Оливье. Понятие «меры»;
 - характеристика образа Ганелона. В каких эпизодах и как он себя проявляет? Поясните сцену суда над Ганелоном;
 - воплощение идеи государственного единства в образе Карла;
 - проявление христианской идеи и христианских добродетелей.
4. Сравните «Песнь о Роланде» и «Слово о полку Игореве».

Литература:

1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М.: Высшая школа, 1999.
2. Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М.: Флинта, 2002.
3. История французской литературы. Т. 1. М.-Л., 1946.
4. Волкова З.Н. Эпос Франции. М., 1986.
5. Михайлов А.Д. Французский героический эпос. Вопросы поэтики. М., 1995.
6. Смирнов А. Кто был автором «Песни о Роланде»? // Смирнов А. Из истории западноевропейской литературы. М.-Л., 1965.
7. История всемирной литературы в 9 т. Т. 2. М.: Наука, 1984.

Семинар 2.

Литература Средневековья.

Куртуазная литература

1. Что такое куртуазия? Чем был вызван расцвет рыцарства в XII-XIII веках.?
2. Рыцарская литература:
 - опишите жанровую систему рыцарской лирики;
 - объясните происхождение термина «роман». Основные циклы рыцарских романов. Характерные черты романа;
 - покажите принципиальное отличие рыцарского романа от героической поэмы (на примере «Тристана и Изольды» и «Песни о Роланде»).

Литература:

1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М.: Высшая школа, 1999.
2. Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М.: Флинта, 2002.
3. Зарубежная литература средних веков. Хрестоматия в 2 т. / Сост. Б.И. Пуришев. М.: Просвещение, 1974, 1975.
4. Мелетинский Е. Средневековый роман. М., 1983.

**Семинар 3. Предвозрождение.
Творчество Данте Алигьери.**

1. Охарактеризуйте Флоренцию рубежа XIII-XIV веков (экономика, политика, культура). Какие события из политической жизни города отражены в поэме Данте?
2. Жизнь и творчество Данте Алигьери.
3. Жанровое своеобразие «Божественной комедии». Дантовский план мира (уметь представить графически и объяснить). Как построена поэма, каковы ее композиция, стихотворный строй, стилистика, цветовые особенности? Роль символов и аллегорий. Покажите это на примере части «Ад».
4. Как проявился гуманизм Данте в поэме? Дайте характеристику конкретных эпизодов.

Литература:

1. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М.: Высшая школа, 1999.
2. Федотов О.И. История западноевропейской литературы средних веков. М.: Флинта, 2002.
3. История всемирной литературы в 9 т. Т. 2. М.: Наука, 1984.
4. Голенищев-Кутузов И.Н. Данте. М.: Молодая гвардия, 1967. (ЖЗЛ)

Часть III. ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ

Возрождение или Ренессанс – означает возрождение к жизни античного наследия.

Европейский Ренессанс ранее всего начался в Италии, где богатые города-государства – Флоренция, Венеция, Генуя - вступили на путь капиталистического развития еще в XIV веке. В конце XV столетия эпоха Возрождения начинается во Франции, Германии, Голландии. Позже других западноевропейских стран пережили Ренессанс Англия и Испания. Условной датой конца этой великой эпохи называют 1616 год – год гражданских войн, чумной эпидемии и кончины двух гениев Ренессанса – Сервантеса и Шекспира. Но уже во второй половине XVI столетия религиозные войны между католиками и протестантами залили Европу потоками крови.

Ренессанс в каждой из европейских стран имеет свои собственные черты. Однако общим идеологическим течением в нем стал *гуманизм*. Сам термин свидетельствует об идеологической переориентации, обращении не к средневековой идее Бога, но античной идее человека, вновь объявленного «мерой всех вещей».

Итальянский Ренессанс – первый по времени период Возрождения, когда складывалась национальная письменная литература в многообразии жанров и стилей. Лирика Ренессанса представлена поэзией Франческо Петрарки, писавшего как на латыни, так и на национальном итальянском языке. Излюбленный жанр Петрарки – сонет, переводимый многими европейскими авторами. Ренессансная новелла получила образец в творчестве Боккаччо. Она связана с историей средневековой литературы через фавлю, но имеет и собственные реалистические и структурные черты. Итальянское искусство разных периодов открывало новые формы, жанры и приемы.

Французский Ренессанс XVI века шел по путям, открытым итальянскими авторами, но создавал и собственные неповторимые шедевры. В творчестве Франсуа Рабле получил наиболее популярное выражение гротеск, ставший не только одним из художественных приемов, но и выражением характера эпохи в ее национальном французском варианте. Об этом писал М.М. Бахтин.

«Северное» Возрождение связано с Реформацией, вождем которой был Мартин Лютер. Получила наибольшее развитие книжная графика, а также народная и политическая поэзия. Ключевые имена «Северного» Возрождения – Эразм Роттердамский, Себастиан Бранд и художник Альбрехт Дюрер.

Испанский Ренессанс – время рождения романа. «Дон Кихот» Сервантеса открыл новую эру современного искусства.

Английский Ренессанс – эпоха театра, что обусловлено столкновением религиозных и политических идей, нашедших выражение в творчестве Шекспира.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

Италия – первая страна европейского Возрождения. К ней полностью применима та характеристика, которую Ф. Энгельс дал эпохе: «Рамки старого *orbis terrarum* были разбиты...» Началась эра буржуазного развития Европы, отмеченная невиданным взрывом творческих сил. В 1492 г. генуэзец Христофор Колумб пересек Америку. В 1498 г. португалец Васко да Гама достиг Индии. В начале XVI века Магеллан совершил первое кругосветное путешествие. Польский ученый Николай Коперник разрушил представление о земле как о центре вселенной. Великие преобразования произошли и в литературе и в искусстве. Ф. Энгельс назвал их титанами Возрождения: «Люди, основавшие современное господство буржуазии – были чем угодно, но только не людьми буржуазно-ограниченными. Наоборот, они были более или менее овеяны характерным для того времени духом смелых искателей приключений. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершал бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал в нескольких областях творчества...».

В эпоху Ренессанса Италия стала центром европейского искусства. Причина тому – в географической близости Италии к античной Греции и Риму, чьи памятники были здесь, что называется, «у себя дома». Мягкий южный климат, природные краски ослепительно синего неба и особый тип характера, южный темперамент, как и богатство итальянских городов-республик – все способствовало появлению великих художников и развитию новых художественных направлений, сменивших романский стиль и готику средневековья. Пришла эпоха барокко.

Итальянский ренессанс искусствоведы разделили на периоды:

Дученто – XIII век – Проторенессанс.

Треченто – XIV век – продолжение Проторенессанса.

Кватроченто – XV век – ранний Ренессанс.

Чинквеченто – XVI век – высокий Ренессанс.

К первому периоду принадлежит творчество современника Данте художника Джотто (1267-1337). Его фрески во Флоренции и в Падуе поражают жизненной силой и умением вносить в религиозные сюжеты земное начало (см. «Поцелуй Иуды»).

Расцвет Флоренции в XV - XVI веках в эпоху Кватроченто и Чинквеченто связан с правлением банкирского дома Медичи. Козимо Медичи, подражая римским правителям, создал академию, где изучалась философия Платона и неоплатонизм. Неоплатонизм повлиял на литературу и изобразительное искусство, в частности, на живопись Сандро Боттичелли (1446-1510). Идея красоты, которая спасает мир, находит выражение на его полотнах. Образы молодых нежных женщин, чья внутренняя жизнь полна таинственности, словно излучают свет. Среди самых известных картин – «Аллегория Весны» и «Рождение Венеры», в которых Боттичелли утверждает, что красота рождается из союза духа и природной материи. Боттичелли отдал дань восхищения и Данте, создав иллюстрации к «Божественной комедии».

Высший расцвет флорентийского искусства XVI века связан с именем Лоренцо Медичи, прозванного Великолепным. Он сам был поэтом, оратором, ценителем искусства, создателем кружка художников. В кружке Лоренцо Великолепного работал первый итальянский скульптор Микеланджело Буонаротти (1475-1564). Это место Микеланджело завоевал изваянием *Pietà* с Богородицей, держащей на коленях мертвого Христа. Затем появился Давид, победивший Голиафа. Проявил себя Микеланджело и в живописи, и в архитектуре. По заказу Папы римского он расписал потолок Сикстинской капеллы циклом фресок «Страшный суд» и руководил строительством собора Святого Петра в Риме – самого грандиозного в мире купольного христианского храма. Скульптор, зодчий, поэт, художник явил собой образ того титана, о котором писал Энгельс.

Современником Микеланджело был Рафаэль Санти (1483-1520), проживший тридцать семь лет. Он тоже создатель Мадонны: «Мадонна Конестабиле» и Сикстинская Мадонна, написанная для алтаря святого Сикста, принесли Рафаэлю славу гения.

Леонардо да Винчи (1452 -1519), прозванный так по месту рождения в горной деревушке, прошел обучение во Флоренции. Но знаменит он стал не только благодаря шедеврам живописи, среди которых «Поклонение Волхвов», «Тайная вечеря», «Мадонна в гроте» и Мона Лиза «Джоконда».

Леонардо да Винчи – человек эпохи Ренессанса, жил не только на родине. Он много путешествовал. Французский король пригласил его во Францию. Именно там находится могила Леонардо – великого художника, выдающегося инженера и математика, человека разносторонне гениального.

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

Франческо Петрарка (1304-1374) – первый поэт Ренессанса. В книге «О достопамятных вещах и событиях» он говорил о себе: «Я стою на рубеже двух эпох и смотрю одновременно в прошлое и будущее». Петрарка родился в городке Ареццо, где отец, флорентийский нотариус, принадлежавший к партии белых гвельфов, находился в изгнании. Но если Данте всю жизнь мучительно переживал свое изгнанничество, то Петрарка родился в изгнании и как будто не ощущал его.

Уже будучи прославленным поэтом, в 1351 году Петрарка отклонит предложение Флоренции снова стать ее гражданином. Ему это было не нужно: «Долго не держит меня никакая страна под луною; Жительствоваю нигде и повсюду живу пилигримом». Он переезжает из города в город, меняет двор одних тиранов на другой, но везде ощущает себя независимой ни от кого личностью: «...это лишь казалось, что я жил при князьях, на деле же князья жили при мне».

Детские и юношеские годы Петрарки проходят в Авиньоне. С 1305 по 1374 этот город был центром римской церкви. По настоянию отца Петрарка изучал юридические науки в Монпелье и в Болоньи, но его подлинным увлечением была древняя латинская литература. Отец не одобрял такого интереса сына и даже во время одного из своих посещений бросил в огонь сочинения античных авторов. После смерти отца Петрарка получает небольшое наследство: «Сделавшись господином над самим собою, я немедленно отправил в изгнание все юридические книги и вернулся к моим любимым занятиям; чем мучительнее была разлука с ними, тем с большим жаром я снова принялся за них».

В 1330 году Петрарка принял духовное звание и поступил на службу к кардиналу Джованни Колонна. Но, несмотря на это, как отмечает А.Ф. Лосев, «его жизнь – жизнь частного человека, который прежде всего и по преимуществу обращен к своим интересам и к самому себе. Его можно назвать *первым индивидуалистом*... Исключительное внимание к себе, способность к самопознанию

сделали Петрарку таким внимательным и к внешнему миру, к его радостям и соблазнам. Именно поэтому Петрарка любит жизнь, ибо она стала для него пристально изучаемым внутренним миром».

Петрарка часто говорил о свойственном ему душевном разладе. Жизнь Петрарки – постоянная борьба с самим собой, с двойственностью своего нравственного и духовного мира: «Я так упиваюсь своими страданиями и муками, что извлекаю из них некое наслаждение и расстаюсь с ними лишь против воли».

Петрарка **одним из первых** увидел опасность субъективизма индивидуальных переживаний, обожествления человеком самого себя. Это пугает и привлекает его одновременно, он стремится примирить новые земные потребности с христианством.

После долгих путешествий по Франции, Фландрии, Германии и Испании Петрарка в 1337 году поселяется в уединенном местечке в долине Воклюз, где проживет до 1353 года. Здесь в уединении он напишет большинство своих исторических и философских трактатов на латинском языке.

Петрарка изучал античных авторов, приложив много сил для возрождения классической латыни. Его трактаты закладывают основы классической филологии. Он с энтузиазмом разыскивал древние рукописи. В подражание «Энеиде» Вергилия он написал поэму «Африка», посвященную деяниям древнеримского полководца Сципиона. Он часто обращается к античным авторитетам, но это обращение носит специфический характер: они интересуют Петрарку лишь только, если подтверждают его собственные воззрения.

Весной 1341 года на капитоллийском холме в Риме Петрарку коронуют лавровым венком.

Одной из вершин творчества Петрарки является «Книга песен», написанная на итальянском языке, посвященная донне Лауре. Петрарка называл свою книгу – *Rerum vulgarium fragmenta*, т.е. «Осколки на просторечии».

«Книга песен» разделена на две части: «На жизнь мадонны Лауры» и «На смерть мадонны Лауры». Всего 366 стихотворений. Из них 317 сонетов, остальное приходится на канцоны, баллады, секстины и мадригалы.

Жанр сонета – центральный в «Книге песен». Сонет состоит из двух катренов (четверостиший) и двух терцетов (трехстиший). Рифмовка построена по схеме: AbbA CddC Efe GhG.

Лаура описывается как красивая живая земная женщина и как небесный ангел-хранитель поэта. Любовь к Лауре для Петрарки – светлая радость, преображающая и возвышающая поэта.

Имя Лаура в цикле становится средоточием метафорической переклички смыслов, воплощающих то, что было для Петрарки наиболее ценным: *Laura* – возлюбленная; *lauro* – лавр, дерево славы; *l'aura* – ветерок, дуновение; *l'auro* – золото; *l'ora* – час, бег времени; *l'auroora* – утренняя заря.

Мышление Петрарки метафорично по самой его сути. Метафорическое сознание проявляется в создании новых смысловых полей: «в имени Лауры земная любовь соседствует с земной славой (лавр), земным представлением о высшей ценности (золото) и природной прелестью (ветерок), а одновременно и с самой жизнью, заключенной в движении воздуха – дыхании...» (И.О. Шайтанов).

Петрарке подражали французские поэты Плеяды (П. Ронсар, Ж. дю Белле), английские поэты (Э. Спенсер, Ф. Сидни, У. Шекспир), португалец Л. де Камоэнс. Возрожденческая поэзия неслучайно сделала сонет, выражающий субъективный, сложный и противоречивый взгляд, своим магистральным жанром. Сонет продолжил «жизнь» и в последующие века.

В России Петрарка известен с XIX века. «Язык Петрарки и любви» осваивают герои «Евгения Онегина». А.С. Пушкин отметит специфику сонета в своем «Сонете»:

*Суровый Дант не презирал сонета;
В нем жар любви Петрарка изливал;
Игру его любил творец Макбета;
Им скорбну мысль Камоэнс облакал.

И в наши дни пленяет он поэта:
Вордсворт его орудием избрал,
Когда вдали от суетного света
Природы он рисует идеал.

Под сенью гор Тавриды отдаленной
Певец Литвы в размер его стесненный
Свои мечты мгновенно заключал.

У нас еще его не знали девы,
Как для него уж Дельвиг забывал
Гексаметра священные напевы.*

Петрарку переводили К.Н. Батюшков, И.И. Козлов, Вяч. Иванов, А.М. Эфрос, О.Э. Мандельштам и др.

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО

Джованни Боккаччо (1313-1375) был другом Петрарки. Отец Боккаччо хотел видеть сына коммерсантом или юристом. Но, попав в аристократическую среду, юноша увлекся поэзией и любовью. Как и Петрарка, он пишет любовные стихи, хотя по складу дарования более склонен к прозе. Он пишет романы по примеру средневековых авторов и античных эпоей. Греческие и римские боги и герои обильно заселяют ранние произведения Боккаччо, но его главным произведением становится сборник новелл под названием «Декамерон» – десятидневник (1348 – 1351).

Новелла – особый жанр эпоса. Она отличается небольшим объемом, в чем отличие от романа. Как правило, в новелле сюжет – цепочка причин и следствий – развивается динамично. Новелла избегает подробных описаний природы и углубленных психологических характеристик персонажа. В этом отношении новелла близка к фэблию или современному анекдоту.

Занимательный сюжет и остроумный финал поддерживают внимание читателя, а часто и слушателя на городской площади.

Стихия ренессансной новеллы – живая жизнь.

В эпоху Ренессанса в Италии сложился именно такой тип новеллы. Это не случайно. Сам уклад итальянской действительности с ее динамичностью, духом торгашества, неизбежностью перемен и всеисильностью случая диктовал тип авантюрной новеллы. Ее классиком стал Джованни Боккаччо, создатель «Декамерона».

Сборник связан с местом рождения автора и с происходящими с ним событиями. Это Флоренция – один из самых красивых и богатых итальянских городов. О нем писал Данте, вспоминая о жадности и предприимчивости флорентийского народа. Для Боккаччо Флоренция – родина. Кроме того это 1348 год – год страшных испытаний, чумной болезни, которая выкашивает население Европы. Именно в этом году умерла Лаура – муза друга Боккаччо поэта Петрарки. Но если у Петрарки события 1348 года рождают просветленную скорбь, то у Боккаччо – это рама для прославления Фортуны – судьбы, укрепляющей силы и закаляющей дух человека.

«Декамерон» и начинается описанием чумы. Прочтите его вслух и вспомните слова А.С. Пушкина «об аравийском урагане и дуновении чумы», несущих смертному сердцу «неизъяснимы наслаждения, бессмертья может быть залог». Это жажда жизни, пир во время чумы.

У Боккаччо десять молодых людей – семь девушек и трое юношей, уехав из зачумленной Флоренции и поселившись на вилле, поочередно десять дней рассказывают поучительные истории. Авторский план определяет композицию книги, напоминающую средневековую икону, в которой рама скрепляет центральное изображение с боковыми клеймами.

Но содержание «Декамерона» вовсе не средневековое. Его тематика, по словам Б.И. Пуришева, принадлежит Ренессансу: «Жизнь в “Декамероне” кипит и бьет через край. Автор не случайно любит истории с приключениями. Их много в новеллах второго дня, повествующих “о том, как для людей, подвергшихся многообразным испытаниям, в конце концов, сверх всякого ожидания, все хорошо кончалось”. Так, много приключений пережила прекрасная дочь султана Вавилонского (II, 7). Удивительна история флорентийского купца Алессандро, ставшего мужем английской принцессы, а затем занявшего шотландский престол (II, 3). К числу лучших новелл “Декамерона” принадлежит новелла о похождениях в Неаполе Андреуччо из Перуджи, который, попав в логово злоумышленников, лишается денег, а затем, подвергнувшись новым опасностям, возвращается домой владельцем драгоценного рубина (II, 5).

Конечно, в многоцветной панораме жизни немалую роль играет благоприятный или неблагоприятный случай. Но в самые яркие краски жизнь окрашивается тогда, когда воля человека, его находчивость и ум одерживают верх над обстоятельствами. В новелле о Джилетте из Нарбонны героиня, дочь врача, добивается того, что король выдает ее замуж за любимого графа Бельтрана. И хотя граф не желает быть мужем простолюдинки, умная и находчивая Джилетта умело добивается своей цели (III, 9). Эта новелла, которую У. Шекспир положил в основу комедии “Конец – делу венец”, входит в состав новелл третьего дня, повествующих “о том, как люди благодаря хитроумию своему добивались того, о чем они страстно мечтали, или же вновь обретали утраченное”»²⁵.

Мир хитроумия в «Декамероне» обширен и многообразен. Находчивость и изобретательность – его характерные черты, вполне соответствовавшие духу нового времени, неудержимо пробивавшемуся сквозь толщу сословно-корпоративных ограничений. Читатель узнает, как сообразительный конюх обошел короля (III, 2), как ловкий монах использует унылое благочестие богача Пуччо, чтобы позабавиться с его женой (III, 4), как худородный, хотя и богатый молодой человек,

²⁵ Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения // Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996. С. 53.

за склонность к нарядным одеждам прозванный «Щегольком», наставляет рога скупому дворянину (III, 5) и т.д.

Главное место в «Декамероне» принадлежит человеческой энергии, но и миру высокой любви тоже отводится важное место.

Весь пятый день посвящен рассказам о том, как любовь делает человека счастливым. В девятой новелле пятого дня можно выделить так называемый «пункт сокола» – поворотный момент сюжета. Русский композитор Д.С. Бортнянский положил ее в основу оперы «Сокол» (1786).

Любовными и антиклирикальными мотивами сборник не ограничивается, присутствует в нем и социальная тема – обличение богатых – «жирного народа», обличение корысти и феодального прошлого.

Боккаччо стал создателем собственного типа новелл. Он обогатил итальянский язык живой разговорной речью, ввел ряд человеческих типов.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ

Французское Возрождение имеет свое лицо и свои этапы, тесно связанные со спецификой национальной истории. Оно дало Франции много блестящих имен – поэтов от Клемана Маро до Пьера Ронсара и пламенного Агриппы д'Обинье, прозаиков, памфлетистов, великого философа и писателя Мишеля Монтеня. И среди тех, чье имя по праву принадлежит не одной Франции, а всему человечеству особое место занимает Франсуа Рабле.

ФРАНСУА РАБЛЕ

Франсуа Рабле (1494-1553) – гений, проявивший себя как в литературе, так и в естествознании и философии. Он не только замечательный писатель, но и талантливый врач, археолог и биолог. Долгие годы наследие Ф. Рабле не было по достоинству оценено потомками, однако, по справедливому замечанию М.М. Бахтина, он велик не менее Шекспира и Сервантеса.

Жизнь и творчество Ф. Рабле наиболее полно выражают эпоху французского Ренессанса, а его пятитомный роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» занимает особое место в истории культуры. Нельзя не согласиться с одним из самых проницательных комментаторов Рабле Б.И. Пуришевым о том, что «в его творчестве с наибольшей силой воплотился раскрепощенный творческий гений ренессансной Франции».

Французское Возрождение имеет свои специфические черты, среди которых следует отметить его светский характер, то есть стремление внедрить идеи гуманизма «сверху» – королем и его ближним кругом. Из Италии пришло и чувственно-радостное отношение к жизни, которое удивительно органично сочеталось с особенностями французского национального характера. Нельзя не учитывать также и глубины религиозного конфликта во французской истории этого периода. Жизнь Рабле, как и его современников, была осложнена борьбой католиков и протестантов, принимающей характер гражданской войны, и от которой Франция пострадала более других. Все эти факторы так или иначе оказали влияние на Рабле и его художественное наследие.

Франсуа Рабле родился в провинции Турень, которую принято считать родиной французского разговорного языка. Он был потомком деда-крестьянина и отца-адвоката в первом поколении. Такое «промежуточное» положение позволило ему стать наследником двух культурных пластов – фольклора и современного знания, что со всей очевидностью проявилось в его произведениях. Однако ничто, казалось бы, не предвещало блестящей литературной карьеры, так как родители хотели сделать Рабле клириком. Он получил солидное образование сначала во францисканском монастыре, откуда не без труда ему удастся перевестись в бенедиктинский монастырь, нравы которого отличались большей терпимостью. С раннего возраста любознательный юноша, наделенный природным умом и старанием, увлекается классической древностью, вступает в переписку с первыми французскими гуманистами, в частности, с великим эллинистом Гийомом Бюде. Там же у него возникает интерес к медицине, которую Рабле изучает по трудам Гиппократов. Профессиональным врачом он станет после окончания медицинского факультета в Монпелье. Переезд в Лион значим не только для самого писателя – ведущего врача городской больницы. Он значим еще и тем, что именно там родился роман нового времени.

В 1532 году на Лионской ярмарке Рабле купил лубочную книгу о великане Гаргантюа, основанную на хорошо известной средневековой сказке об исполине, который помогает королю Артуру в борьбе с врагами. Благодаря ей у Рабле родилась мысль написать роман, который в занимательной форме помог бы проиллюстрировать педагогические и философские воззрения художника. В этом же году он публикует «Ужасающие и устрашающие деяния и подвиги достославного Пантагрюэля, короля Дипсодов, сына великого гиганта

Гаргантюа. Новое сочинение Алькофрибаса Назье». Героем своего первого романа он делает сына великана Гаргантюа. Через два года появится история самого Гаргантюа, которая и по тону, и по содержанию органично примыкает к первому роману писателя. Автор сочтет логичным соблюсти хронологический принцип, переставив позже книги местами. Однако такая перестановка имела принципиальное значение: именно роман о Гаргантюа станет «программным» произведением, содержащим гуманистическую концепцию Рабле.

Книги объединяет и общий оптимистический пафос, что легко объясняется политической ситуацией начала тридцатых годов. В это время гуманистические идеи даже поощрялись королевским двором Франциска I, который объявил себя сторонником прогрессивных идей, импортированных Францией из Италии. Двор во многом помог импорту в страну моды на все итальянское. Кроме того, распространению гуманистических идей способствовала сестра Франциска I Маргарита Наваррская, в кружок которой входили известные гуманисты того времени и к которой Рабле сохранил самое глубокое уважение. Царственные особы поощряют науки и искусства. Франциск открывает сотни типографий, которые печатают античных авторов и комментарии их текстов. В противовес схоластической Сорбонне он основывает светский научный центр Коллеж де Франс, многочисленные университеты по всей стране.

Но не стоит умалять опасности, исходивших от церковных властей, которые лишь на время утратили свой карательный пыл. Кстати, ни одна из книг Рабле так и не получила официального церковного разрешения к публикации. Все они запрещались и приговаривались к публичному сожжению как еретические. Лишь заступничество сильных мира сего, особенно епископа Парижского Жана дю Белле, который сделал Рабле личным врачом, а затем включил в свою свиту во время посещения Италии в 1534 и 1535 годах, спасало его от преследований со стороны церковников.

Для того чтобы понять авторский посыл, надо обратиться к первой книге цикла «Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля, некогда сочиненная Алькофрибасом Назье, извлекателем квинтэссенции. Книга, полная пантагрюэлизма», которую открывает авторское предисловие. В нем Рабле призывает за внешней простотой занимательного рассказа узреть более глубокий, философский смысл. Читателя он сравнивает с собакой, которая должна разгрысть кость и извлечь мозговую субстанцию,

составляющую ее самую лакомую часть. Свои же романы он сравнивает с ларцами с двойным дном. Они могут быть просто безделушками, но чаще всего содержат дорогостоящие снадобья и приправы, которые делают кушанья и саму жизнь более яркими и запоминающимися. Кстати, в предисловии он определяет и общую тематику всех пяти книг цикла: быт, политика, нравы. Так, и совет, предложенный Рабле в финале книги («Пей») можно воспринимать двояко. Можно радоваться жизни, вкушая вино. А можно пить из источника знаний, что сделает читателя и умнее, и образованнее, и терпимее.

Этот роман содержит гуманистическую концепцию Ф. Рабле. Он касается основных шагов, которые необходимо предпринять для ее реализации, а также причин, не позволяющих добиться решительных успехов на этом пути. Уже само начало, повествующее о пире, устроенном великаном Грангузье для своих подданных, вводит нас в мир, полный красок и радостей жизни. Он наполнен описанием вин и блюд, поедаемых в ходе праздника. Пиршественные образы, о которых в своей монографии о Рабле повествует М.М. Бахтин, преследовали цель реабилитации плоти и духа средневекового человека. В этой атмосфере ликования плоти и шутовского веселья и родился главный герой книги Гаргантюа, который должен был стать идеальным монархом. Грангузье понимал, что без образования сын не сумеет добиться успеха. Воспитание великана становится поводом для обличения схоластической модели воспитания, олицетворяемой Сорбонной. Имена преподавателей призваны показать ничтожность старого знания, основанного на зубрежке и натаскивании. Тубал Олоферн и Дурако Простофиль заставляли Гаргантюа заучивать наизусть пространные отрывки текстов и комментарии к ним, что в итоге привело к полному фиаско и необходимости заменить сорбонцев на современного учителя-гуманиста Понократа, за которым легко угадывается сам автор. Рабле и его Понократ предложили идею всестороннего развития личности. За короткий срок Понократу удалось превратить своего ученика в умного и образованного молодого человека.

Однако процесс воспитания был прерван военными действиями, предпринятыми против королевства Грангузье его соседом Пикрохолом, мечтающим о всемирном господстве. Ничтожный повод – стычка пекарей Пикрохоля и крестьян Грангузье из-за пирожков – стал причиной активных военных действия с обеих сторон. Основным действующим лицом этой части книги становится

брат Жан, олицетворяющий простого француза, жизнелюба и забияку. Брат Жан, по прозвищу Зубодробитель, был за особую смелость отмечен королевским вниманием и получил в благодарность аббатство. Однако, принимая подарок, брат Жан ставит перед королем условие: построить новое аббатство по его плану. Для него был выбран берег прекрасной Луары. Само здание строилось по планам замка Шамбор, отличающегося удивительной красотой и гармонией. Построенное сооружение получило название Телем («желание»), девизом которого будет принцип «Делай что хочешь». Монастырь брата Жана станет приютом для прекрасных физически и духовно людей, равных и свободных. Понятно, что в этой утопии Рабле много фантастического и наивного, но образ Телема, придуманный писателем, способствовал реализации основной задачи гуманистов, а сама история аббатства превращается в философско-педагогический трактат.

Третья книга «Гаргантюа и Пантагрюэль» появилась лишь в 1546 году, и по тону, и по содержанию она разительно отличается от первых двух. Великаны отходят на второй план, а главным героем становится проходимец и остряк Панург, который пытается найти ответ на банальный вопрос, стоит ли ему жениться. Поиск ответа явился предлогом для длительного путешествия к Оракулу священной бутылки, который живет где-то возле Китая. На пути к оракулу героев ожидают многочисленные встречи и испытания. Это путешествие займет страницы еще двух романов: четвертый появится в 1548, а последний том, изданный посмертно, – в 1564. На пути героев встречаются страны, населенные странными, а подчас и опасными существами. Они посещают острова «папефигов» и «папоманов» – намек на противостояние официальной церкви и сторонников Кальвина и Лютера. Та же тема религиозной распри между католиками и протестантами развивается в сюжете об острове Жалком, где проживает Постник – ревностный католик, который непрестанно воюет с жирными Колбасами – жителями острова Дикий, и примирить которых не удастся никакими силами. Особое место занимает остров Звонкий (или Звучащий) в последней книге – еще одна очевидная инвектива в адрес жиреющей за счет тружеников церкви, а также остров Застенок, населенный пушистыми котами. Эта аллегория подразумевает французское правосудие, с которым Рабле был знаком не понаслышке, так как только заступничество сильных мира сего спасло его от жестокости и несправедливости официального суда. Таким образом, вся Франция в гротескных

образах проходит перед читателем, и образ этот очевидно отрицателен. Смех, звучащий со страниц первых двух книг, сменяется саркастической улыбкой автора, который осознает провал юношеских идеалов гуманизма.

М.М. Бахтин, рассуждая об истоках и стиле произведения Рабле, заметил, что книга представляет собой самый яркий образчик так называемого «гротескного реализма», имеющий свою специфику, понять которую можно, лишь обратившись к истокам средневековой культуры, многие элементы которой утрачены современным читателем. Речь идет о народно-смеховой культуре, структуру которой М. Бахтин подробно исследует. Особое место в этой культуре занимает так называемый «материально-телесный низ», к которому у средневекового человека было иное отношение, чем у человека наших дней. Именно эта сфера была источником оптимизма современников Рабле, именно он – материально-телесный низ отличался амбивалентностью, то есть противоречивым сосуществованием крайностей.

Для передачи полноты этой жизни автор прибегает к традиционным приемам преувеличения: он использует пространные перечисления, которые, однако, никогда не являются произвольным нагромождением синонимов, но демонстрацией лингвистического таланта автора. Ту же роль исполняют и многочисленные цифры, которыми оперирует Рабле. Сотни и тысячи предметов призваны передать многоликую действительность. Однако Рабле профанирует цифру, о чем толкует М. Бахтин в своей книге. Магия чисел, обязательная для средневековой литературы, игнорируется автором «Гаргантюа».

Рабле тяготеет к приемам деформации реальности, широко используя гротеск, гиперболу и фантастический элемент, но никогда не забывает, что он – ученый-просветитель. Безумные фантазии перемежаются конкретной информацией научного характера, советами врача и естествоиспытателя. Таким образом, роман «Гаргантюа и Пантагрюэль» – наиболее полная история французской жизни и французского языка Средних веков и Возрождения, документ не только художественный, но и исторический, позволяющий понять те основы, на которых зиждется вся современная культура.

В России роман Ф. Рабле стал широко известен благодаря блестящему переводу Н.М. Любимова, хотя переводить на русский его стали уже в XVIII веке. Наиболее яркие иллюстрации к роману создал известный французский художник Гюстав Доре.

«СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ»

Возрождение пришло в Северную Европу с опозданием на 100-150 лет. Под Северной Европой традиционно понимают страны, лежащие к северу от Альп, то есть к северу от Италии. Отсюда берет исток термин «Северное Возрождение», имеющий не только географический характер, но и своеобразное историко-культурное наполнение.

Историческое своеобразие немецкого гуманизма определялось тем, что он развивался в стране, стоявшей на пороге событий, вскоре до основания потрясших все здание «Священной Римской империи германской нации». В 1517 году в Германии вспыхнула Реформация, кульминационным моментом которой стала Великая крестьянская война 1525 года. С Реформацией связана и Нидерландская буржуазная революция 1566 года. Вопрос реформы церкви стал ключевым узлом политической и культурной жизни.

Гуманисты Германии и Нидерландов тщательно вникали в творения древнехристианских авторов, изучали Библию и обвиняли церковь в том, что она в своей мирской практике далеко отошла от первоначального, «истинного» христианства. Они хотели, чтобы религия служила человеку, но не могли предположить, что, расшатывая вековые устои католицизма, стремясь «очеловечить» религию, Реформация обернется против них. Вождь Реформации и основоположник протестантизма **Мартин Лютер (1483-1546)** объявит разум «блудницей дьявола» и начнет преследовать гуманистов. В 1530 году Эразм Роттердамский отметит: «Науки умерли везде, где установилось лютеранство».

Решающую роль в развитии немецкого гуманизма сыграли южнонемецкие города, расположенные на пересечении торговых путей – Аугсбург, Нюрнберг и Страсбург, в которых процветали ремесла, наука и культура, активно усваивались идеи итальянского Возрождения и публиковались античные авторы.

В 1450 г. произошло важное открытие, опрокинувшая традиционную модель усвоения культуры, основанную на авторитете устного слова. Иоганн Гуттенберг изобрел печатный станок. Благодаря книгопечатанию достоянием широкой читательской аудитории стали художественные произведения античных и современных авторов, ученые и исторические трактаты. Книги

способствовали распространению грамотности, унификации немецкого языка, формированию массовой культуры.

Среди ученых Северного Возрождения, деятельность которых носила универсальный характер, были Николай Кузанский, Агриппа Неттесгеймский, Парацельс, Тихо Браге. Титанические личности, менявшие традиционную картину мира, получили обобщенное выражение в образе чернокнижника и мага Иоганна Фауста. Народная книга «История о докторе Иоганне Фаусте» (1587) отражает массовое восприятие происходивших в эпоху Возрождения изменений и служит «устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям». Фауста осуждают, но им же и восхищаются как человеком, вышедшим за пределы дозволенного и доступного. Образ Фауста станет одним из притягательнейших в культуре. К нему будут обращаться К. Марло, И.В. Гёте, А.С. Пушкин, Т. Манн.

На границе Средневековья и Возрождения широкой популярностью пользуется «литература о дураках» (*Narrenliteratur*), имеющая дидактико-сатирический характер. Она рассматривает пороки частной и общественной жизни как проявления человеческой глупости и неразумия.

У истоков «литературы о дураках» стоит Себастьян Брант (1457-1511), опубликовавший в 1494 году в городе Базеле поэму «Корабль дураков». Многие гравюры к этой книге были выполнены Дюрером. «Корабль дураков» имел огромный успех. Он был переведен на латинский язык и стал достоянием всей культурной Европы.

К традиции литературы о глупцах примыкает и творчество самого известного гуманиста – Эразма Роттердамского (1469-1536). В 18 лет он вступил в монашеский орден доминиканцев. Жил во Франции, Италии, Англии, Германии и Швейцарии. И всюду ему сопутствовала слава великого ученого – богослова и филолога. Эразм – крупнейший знаток греческого и латинского языков и вообще всей античной словесности. Свои произведения он писал на латинском языке, удивительно чистом, гибком и живом, бесконечно далеком от «кухонной латыни», свойственной средневековой схоластической мысли.

Эразм – сторонник «христианского гуманизма». Он призывал обратиться к оригинальным античным и древнехристианским источникам с целью обновления христианства. С этой целью он готовил к печати и комментировал сочинения отцов церкви. Большое

значение имело подготовленное Эразмом критическое издание греческого текста Евангелия и его оригинальный латинский перевод.

В 1509 году Эразм во время переезда из Италии в Англию задумал «Похвалу глупости», написав ее в доме своего друга, прославленного английского гуманиста Томаса Мора, автора «Утопии». Ему он и посвятил свой остроумный труд (по-греч. *мория* – глупость). Причину мирского неустройства Эразм видел в человеческом неразумии.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИСПАНИИ

Ренессанс в Испании, как и английский Ренессанс, приходится на вторую половину XVI и начало XVII века. Концом его условно считается 1616 год – год смерти двух титанов европейского Возрождения – Шекспира и Сервантеса. Вряд ли они знали друг о друге, но дата знаменательна: кончалась «заря современной капиталистической эры» (Энгельс). Чума, гражданские войны и религиозные распри отметили начало новой эпохи укрепления королевской власти и новых несвобод.

Испания подошла к эпохе Ренессанса своим путем. Три главных фактора определили ее специфику: постепенное отвоевание «христианских» территорий у мусульман-мавров; власть католической церкви и неравномерность социального положения разных слоев общества.

Все они между собой связаны: разные сроки освобождения провинций обусловили разный уровень их политического и материального развития. Война требовала героизма и верности общей религиозной идее. Великие географические открытия и потоки золота, хлынувшие в Испанию из заморских территорий, усилили социальное неравенство. Они не сделали большинство народа ни богаче, ни счастливее, но поддерживали дух авантюризма и веру в Бога и в случай. Так сложился испанский тип «идальго» – дворянина, бедняка и гордеца, солдата и святого. Таковы портреты Эль Греко. Таковы герои Сервантеса и испанских драматургов и поэтов-мистиков.

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА

Примером высокого героизма была жизнь автора романа «Дон Кихот». Сервантесу (1547-1686) выпали на долю, кажется, все испытания, какие может приготовить человеку судьба – болезни, плен, тюрьма, бедность, обманы и предательство, но они не сломили

его, не заставили разочароваться в гуманистических идеалах. Отцом его был небогатый дворянин, зарабатывавший на жизнь лекарским ремеслом. В большой семье постоянно не хватало денег, и Сервантес после учебы в университете вынужден был поступить на военную службу во флот. В морском сражении он получил тяжелое увечье левой руки, был особо отмечен за храбрость, на пути домой из Италии попал в плен к пиратам и оказался в Алжире, где томился пять лет, постоянно организовывая побег, оканчивавшиеся неудачами. А когда, наконец, после выкупа он вернулся в Испанию, о его военных заслугах никто не вспомнил. В поисках заработка он пытался жить литературным трудом, но, в конце концов, вынужден был стать чиновником, сборщиком налогов. Доверив казенные деньги одному банкиру, сбежавшему с ними, Сервантес попал в тюрьму. Никогда он не мог выбиться из нужды. Всегда чувствовал над собой власть нравственного долга – перед родителями, младшим братом, сестрами, собственной семьей, перед товарищами по оружию и по плену, перед призванием писателя.

Героические ноты звучат и в его творчестве. Сервантес писал стихи, новеллы, пьесы, но произведением, принесшим ему славу гения, стал роман «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский», первая часть которого вышла в 1605, а вторая в 1615 году. Вначале произведение задумывалось как пародия на рыцарские романы, которыми зачитывались легковверные современники писателя. В первой части говорится о захолустном дворянине, помешавшемся на историях о странствующих рыцарях и прекрасных дамах, покинувшем свое поместье и вместе с крестьянином Санчо Пансой оказавшемся на дорогах Испании. Цель Дон Кихота – прославление своей дамы сердца и защита униженных и оскорбленных в мире, где поправа справедливость. Цель Санчо Пансы – скорое обогащение, получение доходного места губернатора какого-нибудь острова, который обещает завоевать Дон Кихот. Но у рыцаря Кихота нет ни денег, ни физической силы. Его доспехи – ржавые обломки вооружения предков. Конь – тощая кляча. Дама Дульсинея Тобосская – скотница из соседней деревни, известная лишь тем, что умеет хорошо солить свинину, а все предприятие – бред безумца по имени Алонсо Кехана из села Ламанчского.

С иронией говорит Сервантес о том, что герой его «один из тех идальго, чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке», и чью пищу составляют «винегрет на ужин, яичница с салом по субботам и голубь в виде

добавочного блюда по воскресеньям», поглощающие «три четверти его доходов». В романе пародированы и «подвиги» Дон Кихота. Его сражение с ветряными мельницами стало ходячим выражением. Роман изобилует трагикомическими сценами, в конце которых Дон Кихот и его оруженосец оказываются поверженными и битыми, идадьго принимает двух монахов на мулах за бесноватых чудовищ, погонщиков лошадей за рыцарей, а постоянные дворы за замки. Многие эпизоды вызывают у читателя смех. Однако порой это смех сквозь слезы. Не все подвиги Дон Кихота безобидны. Худо кончается история бедного пастушка, которого избивает злой и жадный хозяин. Дон Кихот вступается за мальчика и велит выплатить ему жалование, но как только рыцарь удалился, «скверный мужик» так отстегал пастушка, что тот попал в больницу. Вновь встретив Дон Кихота, мальчик говорит ему горькие слова: «Ради создателя, сеньор странствующий рыцарь, ... не защищайте и не выручайте меня из беды, ибо ваша защита навлечет на меня еще горшую, будьте вы прокляты Богом, а вместе с вашей милостью и все странствующие рыцари, какие когда-либо появились на свет».

Пародией не исчерпывается содержание романа. Сервантес вложил в него богатый жизненный опыт и представление о своей эпохе и стране. Дорога, по которой едут Дон Кихот и Санчо Панса – это вся Испания, с бедными селеньями и богатыми дворцами, крестьянами, студентами, кабатчиками и каторжниками. И эта дорога не кончается в испанском королевстве XVI века. Она идет дальше через другие страны и столетия, ибо, как сказал Достоевский, «во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения».

Дон Кихот не просто безумец. Он мудрый безумец. Во многих речах и поступках он предстает глубокомысленным философом, подлинным гуманистом. Освобождая каторжников, он говорит, что Бог и природа создали людей свободными и не пристало быть палачами своих ближних». Он произносит пламенные речи в защиту свободы, любви и чести, выступает защитником женщин, по первому зову бросается на помощь обиженным, постоянно рискует жизнью и никогда не думает о собственном благосостоянии. Особенно последовательно изложены мудрые мысли Дон Кихота во второй части романа в сценах, где Санчо Панса оказывается в руках герцога, дарующего ему ради потехи пост губернатора. Дон Кихот убеждает Санчо не стыдиться крестьянского происхождения и не завидовать князьям и сеньорам, «ибо кровь наследуется, а добродетель приобретается, и она имеет ценность самостоятельную в отличие от

крови, которая такой ценности не имеет». Высшим достоинством правителя он считает следование закону, а не личный произвол, справедливость и милосердие, одинаковые «в отношении к богатым и к бедным». А когда после герцогских издевательств и насмешек герои выбираются из замка такими же бедными, как были прежде, Дон Кихот произносит пламенную речь в защиту свободы, которая выше богатства и всех иных благ: «Ради свободы точно так же, как и ради чести, можно и должно рисковать жизнью, и, напротив того, неволя есть величайшее из всех несчастий, какие только могут случиться с человеком». В беседе с козопасами он грезит о «золотом веке», якобы существовавшем в древности, когда «все было общее» и люди не знали слов «твое и мое».

Эти мысли выходят за границы жизни Испании XVI века и всего европейского Ренессанса. В образе Дон Кихота много общего с Гамлетом Шекспира. Оба героя столкнулись с громадой зла, с миром, в котором на смену феодальным притеснениям уже шел звериный индивидуализм нового времени, оба вступили в схватку с силами, намного превосходящими их собственные. Только Гамлет, притворившись безумным, до последнего момента медлит, а Дон Кихот, не колеблясь, бросается в бой. И в отличие от одинокого Гамлета у Дон Кихота есть верный спутник Санчо Панса. Дон Кихот сманил крестьянина из дома обещанием пожаловать ему во владение остров, если он согласится стать его оруженосцем: «... не пройдет и недели, как я уже завоюю королевство <...> Ты же не роняй своего достоинства и готовься занять пост генерал-губернатора, а на меньшем ни в коем случае не мирись».

На протяжении романа Дон Кихот постоянно появляется в сопровождении своего оруженосца. Вместе они составляют комическую пару: высокий худой Дон Кихот на тощей кляче и на осле маленький пузатый Санчо, чье имя Панса переводится с испанского как «брюхо». Герои обладают непохожими характерами. Идеализму Дон Кихота противопоставлен практицизм его оруженосца, не забывающего о выгоде, еде и питье. Они и ведут себя по-разному: рыцарь храбр, оруженосец трусливо осмотрителен. Но оба они авантюристы, нетерпеливые, легковверные, склонные надеяться на то, что жизнь можно легко изменить, как в это верилось многим испанцам в XVI веке и описывалось в рыцарских романах. Только Дон Кихоту хочется поскорее переделать мир, ибо он полагает, «что всякое промедление с его стороны может пагубно отозваться на человеческом роде: сколько беззаконий предстоит ему

устранить, < ... > сколько обездоленных удовлетворить!», а Санчо мечтает удовлетворить собственное семейство, из бедного стать богатым, из крестьянина сеньором.

Для обоих героев странствия оканчиваются печально. Санчо, ничего не заработав, возвращается в деревню, к жене и детям. Дон Кихот, не искоренив зла и не восстановив на земле справедливость, измученный морально и физически, тяжело заболевает и перед смертью, прозрев и освободившись от безумия, вновь становится доном Алонсо Кехана по прозвищу Добрый. В своем завещании он оставляет имущество племяннице при условии, что ее мужем не будет читатель рыцарских романов.

Так повествование у Сервантеса разворачивается по трем кругам. Это пародия на рыцарские романы. Это энциклопедия испанской жизни в эпоху Возрождения. Это философская книга, ставящая общечеловеческие проблемы, среди которых одна из главных как должно поступать смелому и благородному человеку, если мировое зло превосходит возможности его искоренения?

Читатели романа столетия назад поняли и оценили сложность этого вопроса. Одни в образах Дон Кихота и Санчо Пансы видели вечный контраст между идеализмом и материализмом, возвышенной мечтой и грубым здравым смыслом. Другие толковали образ ламанчского рыцаря как сатиру на человеческую восторженность, а Санчо Пансы как воплощение «положительного ума». Третьи искали в бессмертных персонажах отображение социальных конфликтов, сознания высших классов и народного характера, искаженного деспотизмом светских властей и инквизиции. О Сервантесе много писали в России. В.Г. Белинского восхищала форма романа, открывшая «новую эру искусства», и настораживала неспособность героя Дон Кихота считаться с реальной жизнью, то, что он «лишился всякого такта действительности». И.С. Тургенева особенно интересовало, кто преобладает в русской литературе – Гамлеты или Дон Кихоты. Н.А. Добролюбов увидел в герое Сервантеса опасное для России явление маниловского либерализма. Для А.И. Герцена «рыцарь печального образа» – трагический тип человека, пережившего свой идеал. Для Ф.М. Достоевского – самый великодушный и простой душой «из всех рыцарей, бывших в мире». При всем том, что оценки эти умны, интересны и по-своему справедливы, ни одна из них не является окончательной. Каждый читатель ищет в самом тексте романа свою разгадку образа Дон Кихота и его верного оруженосца.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В АНГЛИИ

Возрождение в Англии совпадает с периодом правления династии Тюдоров, от вступления на престол Генриха VII (1485) и до смерти королевы Елизаветы (1603). Начало эпохи Возрождения связано с деятельностью **Томаса Мора** (1478-1535). Самое знаменитое из его произведений – **«Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия»** (1516). Утопия – слово, изобретенное Мором и с той поры ставшее нарицательным: оно составлено из греческих слов и означает «несуществующее место», по другой версии – «благословенная страна». В первой части Мор размышляет над проблемами современного ему английского общества (воровство, бродяжничество, нищета, огораживание) и находит причину в частной собственности, неудержимой страсти аристократии к деньгам. Во второй части он высказывает мысли об идеально устроенном государстве.

В эпоху Возрождения в Англии особого расцвета достигает драма, тесно связанная с широким распространением в эту пору театральных зрелищ и сценического искусства. Испытав на себе влияние как античной, так и гуманистической драматургии Европы, английская драма, тем не менее, в основном сохранила свой народный характер, вырастая непосредственно из драматических жанров Средневековья – литургической драмы, моралите и интерлюдий. Об этой связи свидетельствует также устройство театра, выросшего на основе сценических традиций городских ремесленно-цеховых корпораций, и сама драматургия, восходящая к особенностям средневековых пьес: смешение трагического и комического, членение пьесы на множество различных эпизодов, массовые сцены, параллельные действия, большая роль шутов и т.п.

Расцвет театра приходится на годы правления королевы Елизаветы, поэтому драматургию этого периода называют «Елизаветинским театром». В 1576 году Джеймс Барбедж построил первый публичный театр («Театр»), за ним появились «Куртина», «Роза», «Лебедь», «Глобус» и др. Театры стали излюбленным зрелищем горожан и стали играть все большую общественно-политическую роль. Среди жанров выделялись драматические

пасторали, насыщенные античной мифологией, утонченно-остроумными диалогами. Классиком этого жанра стал **Джон Лили** (1554-1606). По иному пути пошли Томас Кид и Кристофер Марло. **Томас Кид** (1558-1594) считается основателем патетической «кровавой» трагедии из-за нагромождения в ней всяческих злодеяний и убийств. Особой популярностью пользовалась его «Испанская трагедия». В ней появляется дух убитого в сопровождении аллегорической фигуры Мести, они предсказывают будущие события и выполняют роль хора, резюмирующего происходящее. В трагедии Кида – много тем и мотивов, вошедших в шекспировского «Гамлета». Ему же приписывается не дошедшая до нас трагедия о Гамлете.

Одним из талантливых предшественников Шекспира был Кристофер Марло (1564-1593). Он родился в семье башмачника в Кентербери. При поддержке покровителей Марло смог поступить в Кембридж, получил степень бакалавра, затем магистра. Увлечшись театром, сам некоторое время был актером, приехал в Лондон, целиком отдался творчеству, вращаясь в кругах писательской богемы, где вскоре приобрел репутацию вольнодумца и атеиста. В 1593 г. Марло был убит при загадочных обстоятельствах.

Творчество Марло является примером четко оформившейся гуманистической эстетики и мировоззрения. Он явился одним из выразителей ренессансного титанизма. В пьесе «Тамерлан Великий» Марло создает образ титанической личности, движимый волей к власти и незыблемой верой в свои силы. Через череду эпизодов он показывает судьбу Тамерлана от того момента, когда он был простым пастухом, до того как он стал повелителем всего восточного мира. Это апология (от греч. *восхваление*) дерзаний и безграничных возможностей человека.

Марло был также первым писателем, обработавшим в драматической форме легенду о Фаусте, изложенную в немецкой народной книге. Пьеса «Трагическая история жизни и смерти доктора Фауста» (1589) значительно видоизменяет философский и нравственный смысл предания, хотя в сюжетном отношении очень близка народной книге. Фауст Марло – такая же титаническая натура, как и Тамерлан. Он отдает душу дьяволу за знание, земное счастье и власть. В образе Фауста проглядывают черты ученого-гуманиста, которого мучают сомнения в правильности избранного пути. Своеобразна трактовка Мефистофеля: он не похож на чертей средневековых легенд, в нем нет комических черт. Мефистофель у

Марло – дух, «изнемогающий от страдания», носящий ад в своем сердце, и в то же время он мятежник против божественных сил. Многое в нем своей патетикой предвосхищает образы сатаны у Мильтона и Байрона.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Крупнейшей фигурой елизаветинской драмы и всей мировой литературы является Уильям Шекспир (1564-1616). В своем творчестве он углубил все то, что он воспринял из традиции и от современников, и нашел для современных ему мыслей, чувств, проблем настолько глубоко обобщенное выражение, что его произведения переросли свою эпоху и сохранили художественную и идейную жизненность до наших дней.

Шекспир родился в г. Стрэдфорде-на-Эйвоне в семье зажиточного перчаточника, которого несколько раз выбирали на почетные должности. Шекспир учился в грамматической школе, где изучал историю, латинский и греческий языки. Около 1587 года он переселился в Лондон и работал в разных театрах, пока в 1593 г. не поступил в качестве актера и драматурга в лучшую лондонскую труппу, возглавляемую Джеймсом Барбеджем, владельцем театра «Глобус». Этот театр был рассчитан на самую широкую публику. Над его входом была надпись: *Totus mundus agit histrionem* («Весь мир лицедействует»).

Творчество Шекспира подразделяют на три периода. *Первый период* – 90-е годы XVI в. В это время созданы почти все хроники – «Ричард III», «Генрих IV», «Генрих V», «Ричард II», большая часть комедий – «Сон в летнюю ночь», «Венецианский купец», «Много шума из ничего», «Как вам это понравится», «Двенадцатая ночь», и первые трагедии – «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь».

В центре хроники «Ричард III» – незаурядная личность, стремящаяся к власти любой ценой. Ради короны он обрекает на смерть своего брата и малолетних племянников. Однако Ричард не встречает поддержки народа. Народные симпатии на стороне

Ричмонда. Герой-спаситель (основатель династии Тюдоров, завершаемой Елизаветой) побеждает героя-злодея.

«Ромео и Джульетта» – переходная трагедия Шекспира. Родовая вражда двух семей – Монтекки и Капулетти противопоставлена любви Ромео и Джульетты. Условной чести, традиции, роду противопоставлены «возрожденческие» идеалы личной любви. Смерть молодых любовников приводит к примирению двух семейств.

В первый период были созданы поэмы «Венера и Адонис» (1593) и «Обещанная Лукреция» (1594) и 154 сонета. Сонеты были опубликованы в 1609 г. под заголовком «Shakespeare's Sonnets, Never before Imprinted» («Сонеты Шекспира, никогда прежде не публиковавшиеся»). В этот период жанр сонета был необыкновенно популярен в Англии. Непревзойденным мастером сонета был Франческо Петрарка, в совершенстве разработавший форму сонета и придавший ему небывалую дотоле гибкость и музыкальность. Творчеством Петрарки заинтересовались английские поэты XVI века Томас Уайет и Генри Сарри. Сарри изменил каноническую форму итальянского сонета: у Петрарки два катрена и два терцета (14 строк), у англичан – три катрена и двестишие (13 строк) (рифма abab cdcd efef gg). Такой же формой пользовался и Шекспир.

Основная ритмическая единица сонета у Шекспира – строка, за которой следует пауза. Virtuозное владение техническим мастерством: рифмой, ассонансом, аллитерацией и другими приемами – подчинено развитию мысли, которая развивается как тема и вариации, теза и антитеза. И какой бы горькой ни была эта мысль, всегда сохраняется дистанция между автором и лирическим героем. Слово и мысль в сонетах гармоничны, взяты из обыденной жизни, лексика довольно проста, мысль не перевешивает слово.

Условность жанра сведена здесь до минимума, и в традиционную форму сонета Шекспиру удастся вложить живое содержание страстных переживаний и раздумий. В его сонетах три основные темы – любовь к другу, к смуглой даме и поэтические размышления о судьбе, о горестях и превратностях жизни.

William Shakespeare
Sonnet 66

*Tir'd with all these, for restful death I cry:
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimm'd in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,*

*And gilded honor shamefully misplac'd,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgrac'd,
And strength by limping sway disabled,*

*And art made tongue-tied by authority,
And folly doctor-like controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:*

*Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that to die, I leave my love alone.*

Уильям Шекспир
Сонет 66

*Зову я смерть. Мне видеть невтерпеж
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,*

*И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,*

*И прямоту, что глупостью сlyвет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.*

*Все мерзостно, что вижу я вокруг.
Но как тебя покинуть, милый друг!*

(Пер. С. Маршака)

Второй период – с 1600 по 1606 г.: «Период великих трагедий» – это «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет».

Это время «трагического гуманизма», кризиса веры в безграничные возможности человека, в идею поступательного движения к гармонии человека и природы, человека и государства.

Государство предстает в виде машины, где простой человек всего лишь винтик, который в любой момент государство-машина может перемолоть: «...Кончина короля – / не просто смерть. Она уносит в бездну / Всех близстоящих. Это – колесо, / Торчащее у края горной кручи, / К которому приделан целый лес / Зубцов и перемычек. Эти зубья / Всех раньше, если рухнет колесо, / На части разлетятся. / Вдох владыки / Во всех в ответ рождает стон великий». (Пер. Б. Пастернака). С этим трагическим видением человека-шестеренки связан повышенный интерес к Шекспиру в начале XX века.

Культ «Я» содержал опасности эгоизма и своеволия. Нарушение принципа авторитета вело к нарушению извечных норм и связей. Ради обладания «краем, короной и королевой» брат мог пойти на брата, университетские друзья могли предавать друзей. Шекспир в своих трагедиях запечатлел крушение гуманистических иллюзий.

Вспомним знаменитый монолог Гамлета: «Что за мастерское создание – человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличьях и движениях! Как точен и чудесен в

действии! Как он похож на ангела глубоким постижением! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!» Однако для Гамлета все это – пустые слова, утратившие смысл. После слов о «венце живущего» он замечает: «But now he is for me the quintessence of dust» – «А что для меня эта квинтэссенция праха?». Свою возлюбленную он предупреждает: «Офелия, иди в монастырь...», он не хочет «плодить грешников». У героя даже возникает мысль о самоубийстве.

В начале пьесы Гамлет ставит диагноз своему времени: «The time is out of joint; – O cursed spite, / That ever I was born to set it right!» – «Век вывихнут. О злобный жребий мой! / Век должен вправить я своей рукой» (Пер. А. Радловой), «Век расшатался – и скверней всего, / Что я рождён восстановить его!» (Пер. М. Лозинского), «Порвалась дней связующая нить, / Как мне обрывки их соединить!» (Пер. Б. Пастернака).

Сюжет «Гамлета» восходит к «Истории датчан» (конец XII века) Саксона Грамматика. Чтобы обмануть бдительность убийцы-дяди, исторический Гамлет «изобразил великое повреждение рассудка; такого рода хитростью он не только ум прикрыл, но и безопасность свою обеспечил». В предании намечены все основные узлы пьесы и персонажи, на первом месте там стоит месть. Шекспир, сохраняя тему кровной мести, осмысляет проблему зла как космического начала. Он отказывается от роли марионетки, послушно исполняющей свою роль. Ярким примером такой позиции является сцена с флейтой:

Гамлет. *А, флейты! Дайте мне одну на пробу. Отойдите в сторону. Что это вы все вьетесь вокруг, точно хотите загнать меня в какие-то сети?*

Гильденстерн. *О принц, если мое участие так навязчиво, значит так безоговорочна моя любовь.*

Гамлет. *Я что-то не понял. Ну, да все равно. Вот флейта. Сыграйте на ней что-нибудь.*

Гильденстерн. *Принц, я не умею.*

Гамлет. *Пожалуйста.*

Гильденстерн. *Уверяю вас, я не умею.*

Гамлет. *Но я прошу вас.*

Гильденстерн. *Но я не знаю, как за это взяться,*

Гамлет. *Это так же просто, как лгать. Перебирайте отверстия пальцами, вдуйте ртом воздух, и из нее польется нежнейшая музыка. Видите, вот клапаны.*

Гильденстерн. *Но я не знаю, как ими пользоваться. У меня ничего не выйдет. Я не учился.*

Гамлет. Смотрите же, с какою грязью вы меня смешали. Вы собираетесь играть на мне. Вы приписываете себе знание моих клапанов. Вы уверены, что выжмете из меня голос моей тайны. Вы воображаете, будто все мои ноты снизу доверху вам открыты. А эта маленькая вещица нарочно приспособлена для игры, у нее чудный тон, и тем не менее вы не можете заставить ее говорить. Что ж вы думаете, со мной это легче, чем с флейтой? Объявите меня каким угодно инструментом, вы можете расстроить меня, но играть на мне нельзя.

Уподобляя себя флейте и запретив играть на себе, Гамлет отстаивает право личности на самостоятельный выбор и действие. Однако бремя личной ответственности оказывается для Гамлета смертельным. Спасительный образ Фортинбраса, восстанавливающего порядок, условен. Смерть Ромео и Джульетты не оставляют в душе трагического осадка, влюбленные герои гибнут, но их любовь, их смерть кладет конец вековой родовой вражде. Конец «Гамлета» – трагичен, герой вступает в борьбу со Злом, но сам оказывается втянутым в него, становясь невольным его соучастником.

Метод шекспировского творчества метко подметил О.Э. Мандельштам – «случайность, превращающаяся в закономерность. Он ее обволакивает, он ее переваривает, эту случайность, но кусок остается всегда непереваренным». Это и делает Шекспира великим драматургом, он велик как жизнь и необъятен как жизнь. К нему в полной мере применимы слова А.С. Пушкина – «Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством».

Третий период – с 1606 по 1613 г. Тогда написаны последние трагедии на античные сюжеты и оформляется новый жанр – трагикомедия («Буря», «Зимняя сказка»). Пьесы этого периода звучат как бы послесловием к трагическим сюжетам. Но развязка их оптимистична. В последней пьесе Шекспира «Буря», несмотря на коварства, злодейства, жажду власти и плотские наслаждения, вновь прозвучит гимн Человеку:

*О чудо! Сколько вижу я красивых
Созданий! Как прекрасен род людской!
О дивный новый мир, где обитают
Такие люди!*

(Пер. М. Донского)

Ключевые слова: античность, гуманизм, гармония, эпоха географических открытий, гелиоцентрическая система мира, ренессансная личность.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Дайте общую характеристику эпохи Возрождения.
2. Определите национальную специфику литератур Западной Европы эпохи Возрождения.
3. Определите вклад великих писателей-гуманистов мировой художественной культуры.

Семинар 1. Джованни Боккаччо «Декамерон»

1. Дайте общую характеристику жизни и творчества Боккаччо. Боккаччо и его время.
2. Истоки итальянской новеллы эпохи Возрождения. Дайте развернутое определение новеллы, выделив характерные черты ренессансной новеллы.
3. Боккаччо как создатель новеллы классического типа. Материал новелл Боккаччо. «Новость» в новеллах Боккаччо. Структура новеллы: особенность экспозиции, завязки, развитие действия, кульминации, развязки. Многособытийные новеллы и их глубокое соответствие природе новеллистического жанра.
4. Как построен сборник «Декамерон», как организована его повествовательная композиция? Каким было полное название сборника и какие ассоциации оно должно было вызывать? Кто выступает в качестве рассказчика в «Декамероне», в какой мере проявлен характер рассказывающего в стиле повествования? Какое настроение преобладает в сборнике? Есть ли в нем драматические новеллы?
5. Образы «Декамерона». Утверждение ценности человеческой личности. Можно ли доверять историческим подробностям, именам, когда их сообщает Боккаччо? Сатира и социальная критика в новеллах. Эротика в «Декамероне». Гуманистические идеалы эпохи Возрождения и их художественное воплощение.
6. Проанализировать девятую новеллу пятого дня, первую новеллу третьего дня, вторую новеллу четвертого дня.

Литература:

1. Хлодковский Р. О жизни Джованни Боккаччо, о его творчестве и о том, как сделан «Декамерон» // Джованни Боккаччо. Декамерон. М.: Художественная литература, 1970. (БВЛ)

2. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996.
3. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2 т. М.: Владос, 2001.
4. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М.: Высшая школа, 1999.
5. История всемирной литературы в 9 т. Т. 3. М.: Наука, 1985.

Семинар 2. Ренессансное мироощущение в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»

1. Особенности французского Возрождения.
2. Основные этапы жизни и творчества Ф. Рабле.
3. Как создавался роман Рабле? Дайте краткую характеристику пяти книгам романа.
4. Как связан роман Рабле с эпохой XVI века? Какие гонения претерпевал автор от церкви и Сорбонны? Чем отличаются первые и последние книги романа? Как изменился его сюжет?
5. Как трактуется в романе мечта о гармоничном человеке?
 - Найдите в первой и второй книгах примеры восхищения автора плотскими радостями бытия, эпизоды пиров «на весь мир». Какими приемами пользуется Рабле в своих описаниях? Используйте для ответа главу «Пиршественные образы у Рабле» М.М. Бахтина.
 - Найдите в первой и второй книгах свидетельства веры автора в возможности человеческого разума и исторического прогресса.
 - Как, по мнению Рабле, следует воспитывать и обучать юношество, чтобы развить в нем все задатки, заложенные природой?
 - «Телемское аббатство» как вершина гуманистической мысли. Какова основная заповедь Телема? Чем она отличается от анархического понимания свободы? Как проявляются в телемитах черты людей Ренессанса? В чем историческая ограниченность мечты Рабле? Понимал ли сам автор ее утопичность? Какую роль играет гротеск в описании Телема?
6. Чем вы объясните пристрастие Рабле к точным цифрам и большим числам, можно ли считать это чертой эпического стиля вообще?
7. Можно ли считать, что Панург – образ, отвечающий гуманистическому идеалу личности?
8. Значение книги М.М. Бахтина «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» для изучения культуры Средних веков и Возрождения.

Литература:

1. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль / Вступ. ст. А. Дживелегова. М.: Художественная литература, 1973. (БВЛ)
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1990.
3. Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. М.: Худ. лит., 1961.
4. Артамонов С.Д. Франсуа Рабле. М., 1964.
5. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996.
6. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения в 2 т. М.: Владос, 2001.
7. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М.: Высшая школа, 1999.
8. История всемирной литературы в 9 т. Т. 3. М.: Наука, 1985.

Семинар 3. Роман Сервантеса «Дон Кихот»

1. Особенности Возрождения в Испании.
2. Жизнь и творчество Сервантеса. История создания романа «Дон Кихот».
3. Художественный мир романа:
 - жанровое своеобразие;
 - структура романа (соотношение книги и жизни);
 - роль вставных новелл и знаменитых речей Дон Кихота о «Золотом веке».
4. Концепция героя в романе: две сферы бытия – сфера безумия и сфера мудрости.
5. Сравнительная характеристика Дон Кихота и Санчо Пансы.
6. Пародия, гротеск, ирония, юмор в романе.
7. Дон Кихот и «донкихотство»: понятие о «донкихотовской ситуации» и «вечном образе» в мировой литературе.

Литература:

1. Державин К. Сервантес: Жизнь и творчество. М., 1959.
2. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996.
3. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2 т. М.: Владос, 2001.
4. Алексеев М.П., Жирмунский В.М., Мокульский С.С., Смирнов А.А. История зарубежной литературы: Средние века и Возрождение. М.: Высшая школа, 1999.
5. История всемирной литературы в 9 т. Т. 3. М.: Наука, 1985.
6. Сервантес. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский в 2 кн. М.: Художественная литература, 1970. (БВЛ)

Семинар 4. Трагедия Шекспира «Ромео и Джульетта»

1. Общая характеристика английского Возрождения. Елизаветинский театр. Творчество Шекспира.
2. Понятие «трагического». Трагическое в творчестве У. Шекспира. Знаменитые трагедии Шекспира.
2. Основной конфликт трагедии «Ромео и Джульетта».
3. Композиция пьесы. Роль хора. Образ веронского князя.
4. Главные герои пьесы. Характер Джульетты. Ее отношения с возлюбленным и со своей семьей. Развитие образа Ромео в ходе пьесы. «Сонетное» мышление героя. Ключевые монологи героя.
5. Встреча «средневекового» (эпизоды, описывающие вражду между семействами Монтекки и Капулетти, образ Тибальда) и «возрожденческого» (образ отца Лоренцо, внимание к человеку и его проявлениям) мышления в трагедии.
6. Лирические эпизоды в «Ромео и Джульетте».

Литература:

1. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996.
2. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения в 2 т. М.: Владос, 2001. Т. 2.
3. Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира. М.: Советский писатель, 1965.
4. Аникст А.А. Шекспир. Ремесло драматурга. М.: Советский писатель, 1974.
5. Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М.: Художественная литература, 1971.
6. Морозов М.М. Театр Шекспира. М.: Прогресс, 1984.
7. Урнов М.В., Урнов Д.М. Шекспир. Его герой и его время. М.: Наука, 1964.
8. Шенбаум С. Шекспир: Краткая документальная биография. М.: Прогресс, 1985.

Семинар. Трагедия У. Шекспира «Гамлет»

1. Принципы шекспировского театра.
3. Трагедия «Гамлет» как начало высшего этапа шекспировской трагедии. История создания трагедии и источники сюжета. Сравните сюжет «Гамлета» Шекспира и саги о Гамлете Саксона Грамматика. Почему Шекспир изменил сюжет?
4. Структура шекспировской трагедии. Особенность завязки, развития действия, кульминации, развязки. Система образов. Клавдий, Лаэрт, Фортинбрас, Гертруда, Офелия, Розенкранц, Гильденстерн. Их роль в развитии конфликта. Leitmotivные образы, символы в трагедии.
5. Трагическая страсть Гамлета и ее философско-исторический смысл. Мир Гамлета и мир Клавдия (смысл объективной ситуации)

трагедии). Трагедия сознания Гамлета (смысл субъективной ситуации). Монолог Гамлета «Быть или не быть». Двойники Гамлета. Прокомментируйте высказывание психолога Л.С. Выготского: «Трагедия Офелии та же, что и трагедия Гамлета».

6. В чем заключалась философия жанра «трагедия мести» и почему Гамлет не принимает ее?

7. Идеино-философский смысл финала трагедии. Система конфликтов. Значение образа Горацио.

Литература:

1. Саксон Грамматик. Сага о Гамлете // Зарубежная литература Средних веков / Сост. Б.И. Пуришев. М.: Просвещение, 1974.
2. Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». М.: Просвещение, 1986.
3. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. М.: Высшая школа, 1996.
4. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения в 2 т. Т. 2. М.: Владос, 2001.
5. Холлидей Ф.Е. Шекспир и его мир. М., 1986.
6. Шведов Ю.Ф. Эволюция шекспировской трагедии. М., 1975.
7. История всемирной литературы в 9 т. Т. 3. М.: Наука, 1985.

Часть IV. ЛИТЕРАТУРА XVII-XVIII ВЕКОВ

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА XVII ВЕКА

XVII век – Новое время, эпоха великих социально-исторических сдвигов, пошатнувших старую феодальную систему. Власть церкви, сословные монархии, тысячелетние основы морали оказались поколебленными. В самых общих чертах Новое время – борьба нарождавшегося буржуазного строя и старого порядка. Революции в Нидерландах XVI века и в Англии (1640-1688 гг.) показали, что сословные монархии уступают дорогу новой власти – власти денег.

Начало положила Голландия, капитализм родило море. Вслед за этим события славной революции в Англии доказали, что королевский трон может пошатнуться. Трагические последствия исторического процесса, оплаченного сотнями тысяч смертей, обнищанием и тяжкими испытаниями, искупались рождением централизованных государств, укреплением европейских наций, рождением европейских языков.

Монархи, нуждавшиеся в борьбе за централизацию власти в сильном союзнике, нашли его в крепнущей буржуазии, оказывающей влияние даже на папский Рим. Раскол произошел в самой христианской церкви, переживавшей реформацию и контрреформацию. Англия, Нидерланды, Женева, Германские княжества откололись от католического Рима и перестали платить дань Ватикану.

Франция, Испания, Италия остались по-преимуществу католическими странами. Пережив Великую крестьянскую войну в Германии, события гражданской войны во Франции Ватикан ясно осознал угрозу, грозящую католической церкви.

Вселенский собор в городе Триденте (1545-1563 гг.) объявил о непогрешимости Папы. Папа Павел III признал духовный орден «Братства Иисуса» (иезуитов), организованный испанским монархом Игнатием Лойолой. Церковный полицейский орган угрожал инакомыслящим судом инквизиции.

Общая особенность века – борьба феодальной системы и капитализма, старого и нового порядка, затянувшаяся на десятки лет с различным успехом в разных странах, проявила себя в экономике, философии, политике и культуре.

КЛАССИЦИЗМ И БАРОККО

Укрепление королевской власти, централизация и нормативность получили отклик в стиле «классицизм», выходящем за границы XVII века и социальной конкретики. Классицизм (от лат. *classicus* – классический) обратился в качестве образца к античности, как и Ренессанс, но по-преимуществу к античности имперского Рима, к произведениям Вергилия и Горация, прославлявших Октавиана Августа. Применительно к XVII веку термин употребляется как «классицистический».

Нормативность классицизма нашла отражение в разных родах искусства – в литературе, архитектуре и в живописи. Наиболее полное воплощение он получил во Франции, где поведение, мораль и этика дворянства диктовались требованием подчинения чувству долга перед государством и королем.

В гуманитарной сфере поэтика классицизма выразилась в идее гармонии и равновесия. Выделение центра в архитектуре соотносилось с четвертым кульминационным актом в пятиактной трагедии, написанной нормативным александрийским стихом.

Главный трактат французского классицизма – «Поэтическое искусство» Буало, требовал и других правил – единства времени, места и действия, принадлежности к высокому или низкому жанру. К высоким жанрам Буало отнес произведения о важных исторических событиях, о государях, войнах, требующих отображения в эпopeях и одах. К низким – о частной жизни людей из третьего сословия, описанных в комедиях, лирических стихах, баснях. Та же система наблюдается в живописи, где мифологические или исторические полотна самого крупного художника французского классицизма Никола Пуссена отличаются от бытовых жанровых картин братьев Латур. А в зодчестве уже план регулярной застройки Парижа и четкие линии садово-парковой архитектуры Версаля давали представление о преимуществе порядка над чувством.

Это свойство классицистического стиля находит опору не только в порождающей его идее абсолютизма. В самой природе человека существует потребность в гармонии и порядке. Поэтому так радует глаз регулярная застройка Санкт-Петербурга, трехцветное созвучие на полотнах Пуссена, как и привычка к спокойной уравновешенной жизни. Классицизм – великий стиль, далеко выходящий за границы правления французских королей, продолжающийся в русском ампире, в театре Корнея и Расина, в

поэзии Пушкина. Не менее жизнеспособен стиль барокко (*итал. varosso – странный, причудливый*). Получив распространение в искусстве Европы и Америки с XVI века, барокко продолжает существовать и в XX – XXI столетиях. Как в случае с классицизмом, барокко также имеет и социально-исторические корни. Столкновение разных систем, укладов и обычаев не могло проходить спокойно. В революциях, войнах, народных бунтах и выступлениях дворянской оппозиции рождался хаос. И в культуре барокко ощущается неуверенность, неустойчивость, дисгамония.

Темы болезни, страдания, мучительства возникают в литературе и живописи. Чудесное и реальное, соединяясь, рожают в поэтике разорванность элементов, а в построении диагональную композицию.

Барокко, как и классицизм, имеет исток в трагическом гуманизме (Шекспир, Сервантес, Монтень) эпохи Ренессанса. Вера во всемогущество человека и гармоническое начало проходит стадию кризиса. Два художественных направления XVII века осмысливают итоги произошедших изменений в мышлении и пытаются найти пути выхода из кризиса. Классицизм выдвигает идею подчинения чувств – разуму, а страстей – долгу и предполагает трагическое видение мира. Барокко, напротив, делает акцент на иррациональности, сложности мира и его принципиальной непознаваемости. Такому во многом пессимистическому взгляду способствовал трагический исторический контекст – многочисленные войны, голод и эпидемии.

Происхождение термина «барокко» не имеет однозначного объяснения. Для большинства исследователей этимология термина восходит к «*perrola baroca*», что в переводе с португальского означает «жемчужина причудливой формы». Термин связывают также с одним из видов схоластического силлогизма. Смысловое поле «барокко» включает значения «странного», «неправильного», «необычного», «вычурного». Первоначально слово носило пренебрежительный характер, характеризуя нечто, отклоняющееся от нормы.

Рассматривая барокко как художественную систему, можно выделить следующий (заведомо неполный) ряд черт:

- мотивы текучести, изменчивости, неустойчивости окружающей действительности (колесо Фортуны);
- мотив тайны, связанный с царящим разнообразием, сложностью мира и непостижимостью жизни;
- мотив бренности, смирения с существующим злом, невозможности четкого разграничения добра и зла;

- мотивы утонченного эротизма;
- отсутствие нормативности.

Барочное мировидение развивает собственный художественный язык, для которого характерны ученость, сложные метафоры, обилие риторических формул и образов, гиперболы и гротеск. Барочные писатели охотно смешивают высокое и низкое, трагическое и комическое, прекрасное и уродливое.

Большое распространение в литературе барокко получает роман. В строгом жанровом разделении классицизма для романа не было места. Объемные романы содержат множество персонажей, большое количество событий и сюжетных ходов, превращающих роман в лабиринт. Романы тяготеют к универсальному охвату противоречивой реальности, их характеризует энциклопедичность и воссоздание мира и человека как целого.

Принципы барокко в тезисах: «memento mori» (помни о смерти), «carpe diem» (наслаждайся мгновением), «vanitas vanitum» (все тщетно), «vanitas mundi» (бренность мира), «discordia concords» (сочетание несочетаемого), жизнь как сон, мир как эмблема, мир как театр, мир как энциклопедия.

Черты барокко можно обнаружить в поэме Мильтона «Потерянный рай», у английских поэтов-метафизиков, в прециозной литературе Франции, в творчестве испанского драматурга Педро Кальдерона, например, в пьесе с характерным названием «Жизнь есть сон» (1634). Кальдерон полагает, что тайны бытия человеку недоступны, что жизнь – только сон в вечности, освященной христианской верой. В Германии барокко особенно проявилось в лирике поэтов периода тридцатилетней войны, сеявшей разруху и разорение, в романе Г. Гриммельсгаузена «Симплициус Симплициссимус».

Яркие образцы барокко представлены в архитектуре и скульптуре католических соборов. Из известных поздних образцов – «Медный всадник» Фальконе в Петербурге, нарышкинские барокко русских храмов, Строгановская церковь в Нижнем Новгороде, а в XX веке – творчество испанского архитектора Гауди в Барселоне. И так же, как в случае с классицизмом, барокко отвечает внутренней потребности человеческой психологии, тяготеющей не только к гармонии и порядку, но и к созерцанию страдания, беспорядка, хаоса.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

Во Франции XVII века абсолютная монархия достигла своего высшего предела. Короли Людовик XIII и Людовик XIV обладали всей полнотой власти. Вошло в обиход высказывание Людовика XIV: - «Государство – это я!». Особенно важную роль в первой половине века сыграл кардинал Ришелье. Французские словари помещают его имя среди самых великих деятелей Франции. Став первым министром короля, Ришелье фактически единолично правил до своей смерти в 1642 году. О пережившем его на полгода Людовике XIII парижане говорили, что король так привык слушаться Ришелье, что не посмел не пойти за ним даже на тот свет. Централизованное государство кардинал укрепил всеми способами. Он покровительствовал купцам и промышленникам, проводил жесткую налоговую политику, создал постоянную армию, укрепил судебную систему, запретил дуэли. В 1635 году была основана Французская академия, подчинившая государственному контролю писателей. Он отобрал у гугенотов последнюю крепость Лярошель, а когда герцог Монморанси посмел протестовать, Ришелье приказал его казнить. Хитрая, жестокая политика Ришелье описана в романах Дюма «Три мушкетера», «Виньи», «Сен Мар», в пьесе Гюго «Марьон де Лорм». Но величайшей заслугой Ришелье стало укрепление государства и развитие культуры, главным стилем которой был классицизм. Именно классицизм с его опорой на нормативность и логичность определил главные виды искусства – архитектуру и театр. Принципы классицизма, изложенные в трактате главного теоретика Никола Буало «Поэтическое искусство» (1674), оказали влияние на литературу и всю культуру XVII века. А.С. Пушкин писал, что «Буало, поэт, одаренный мощным талантом и редким умом, обнародовал своё изложение, и словесность ему покорилась».

Словесность XVII века – это и высокая трагедия, и пьесы Мольера, и басни Лафонтена, и «Максимы» Ларошфуко. Но это и философская проза Рене Декарта, и загадочные «Мысли» гениального Блеза Паскаля.

ПЬЕР КОРНЕЛЬ

До XVII века французский театр был по преимуществу или народным, площадным, или «импортным», итальянским.

Зрелища любили всегда. Но не было даже единого национального языка. В XVI веке областные диалекты рождали разницу между письменным и устным языком. Задачу создания

общепонятного национального языка Ришелье возложил на академию. Но язык не мог быть создан правительственным учреждением. Нужна была помощь литературы. Её осуществил «Корнеля гений величавый» (А.С. Пушкин).

Пьер Корнель (1606-1684 гг.), начав как поэт, создал первые образцы высокого героического театра, в которых на материале античной истории ставил важные нравственные и политические проблемы своего времени. Трагический конфликт страсти и долга лег в основу и его самой известной трагикомедии «Сид» (1637). Трагикомедией она названа потому, что в финале благодаря воле короля конфликт благополучно разрешается. Но до счастливого соединения влюбленных – дона Родриго и Химены – молодым людям предстоит пройти «школу величия души» (Вольтер). Ссора родителей, завершившаяся поединком Родриго с отцом Химены, поставила перед любящими выбор между чувством и долгом. Родриго колеблется. Он знает, что может потерять Химену, но отец его сурово наставляет: «Женщин много, а честь одна». И Родриго следует закону чести. Так же поступает и Химена. Фраза «Мы не вправе жить, если погибла честь» определяет основной конфликт и сложный сюжет трагедии, написанной по правилам классицизма. Даже поединок совершается за пределами сцены. И все же академия осудила трагедию. В ней усмотрели нарушение «трех единств» и политическую крамолу: выбор главного героя в Испании, с которой у Ришелье были сложные отношения.

Но народ принял трагедию. Когда в театре актер затруднялся в роли, галерка хором ему подсказывала слова. В пословицу вошло выражение: «Это прекрасно, как “Сид”».

ЖАН РАСИН

Младший современник Корнеля Жан Расин (1639-1699), став преемником Корнеля, отказался от слепого подражания учителю. Вместо героев, не знающих компромиссов, он вывел на сцену персонажей, которые не в силах победить страсть ради долга.

Трагедия Расина не повторяет пьес Корнеля. Изменилась эпоха. Меняется тип трагедии и характер персонажей. Расин показывает на сцене прежде всего психологию человека. Драматурга не удовлетворяет изображение героического характера. При том, что Корнель и Расин следовали правилам классицизма, их произведения

являют разные типы классической трагедии. Корнель возвышает и учит зрителя, Расин его волнует и «смягчает сердце».

Эти особенности видны при сравнении трагедий «Сид» Корнеля и «Федра» Расина.

«Федра» («Phèdre», 1677) является самой знаменитой трагедией Расина. Первоначально она называлась «Федра и Ипполит» и была представлена 1 января 1677 года на сцене Бургундского отеля. Роль Федры с блеском исполняла знаменитая актриса Мари Шанмеле. С постановкой «Федры» связана кампания клеветы и интриг, центром которой был дворец герцога Неверского и его сестры герцогини Бульонской, племянницы кардинала Мазарини.

Когда стало известно, что Расин пишет «Федру», второстепенный драматург Прадон срочно сочинил трагедию «Федра и Ипполит», которую отдал в театр Генего (бывшая труппа Мольера). Таким образом, Париж стал свидетелем соперничества двух драматургов. На первых представлениях пьесы клака, подсаженная в театр Генего герцогиней Бульонской, обеспечила шумный успех пьесе Прадона, а в Бургундском отеле та же клака способствовала провалу трагедии Расина. Но скоро все стало на свои места: «Ипполит» Прадона потерпел сокрушительное поражение, а «Федра» стала одной из самых популярных трагедий французского классицизма.

Источником «Федры» стала трагедия Еврипида «Ипполит» и произведения Сенеки. Весьма показательно, что Расин меняет название пьесы, вынеся в заголовок женское имя. Это в очередной раз свидетельствует об особом пристрастии драматурга к изображению женской психологии.

В центре трагедии судьба Федры, жены афинского царя Тесея и мачехи Ипполита. Как писал Расин в предисловии к трагедии, Федра ни вполне преступна, ни вполне невинна. Судьба и гнев богов возбудили в ней греховную страсть, которая ужасает прежде всего ее саму. Она прилагает все усилия, чтобы превозмочь эту страсть. Она предпочитает умереть, нежели открыть свою тайну. И когда она вынуждена открыться, она испытывает при этом замешательство, достаточно ясно показывающее, что ее грех есть скорее божественная кара, чем акт собственной воли.

Для большей психологической убедительности Расин отходит от сюжета Еврипида. Не сама Федра обвиняет перед Тесеем Ипполита, а ее наперсница Энона. Расин вводит новое действующее лицо – Арикию, дочь и сестру врагов Тесея, в которую влюблен

Ипполит. Только узнав, что у нее есть соперница, Федра в гнев отказывается от мысли оправдать сына перед отцом. У Еврипида Ипполит увлечен лишь охотой, здесь им владеет страсть к Арикии. У Еврипида Федра клеветает на пасынка, пытаясь спасти честь мужа, здесь же ею движет прежде всего ревность. Узнав, что Ипполит любит, она меняет свое решение открыть правду Тесею:

*И думала я так:
Он враг всем женщинам, самой любви он враг.
Но нет,— есть женщина (как я узнала ныне),
Что одержала верх над этою гордыней
Так, значит, нежное тепло и страстный зной
Ему не чужды? Он жесток ко мне одной?
А я, безумная, спасти его бежала...*

Страсть и долг — из этого противоречия вновь возникает конфликт. Казалось бы, в определенной степени герои верны долгу — из долга Ипполит хочет передать престол Арикии, из долга он молчит перед отцом, не отвергая обвинений Эноны, из долга Федра перед смертью признается Тесею. Но страсти так влекут героев, что долг переступают все персонажи разыгравшейся трагедии — Федра любит пасынка, нарушая тем самым супружеский долг. Ипполит страстно влюблен в Арикию, являющуюся врагом отца и претенденткой на афинский престол. Арикия нарушает долг перед погибшими от руки Тесея братьями, полюбив сына врага. Тесей нарушает отцовский долг, поверив Эноне и прокляв сына. Никто из героев не способен противостоять губительным страстям. Гибнут Федра, Ипполит и Энона, безутешны Арикия и Тесей. Через всю трагедию проходит тема судьбы и смерти.

Согласно правилам классицизма, «Федра» состоит из пяти актов. Обычно количество строк 1654, но в трагедии значительно увеличивается словарный запас — здесь драматург использует 3519 слов и словосочетаний, тогда как в предшествующих пьесах их насчитывается менее трех тысяч. Стиль «Федры» отличается особым лиризмом и торжественностью. Обычные слова и выражения могут заменяться салонными синонимами.

В рифме Расин позволяет себе вольности, обогащающие язык. В грамматике — вводит непривычные обороты, чтобы усилить проникновение в психологию героев.

Сложилось мнение, что Расин самый психологический и сложный драматург Франции, а «Федра» — одна из лучших трагедий театра классицизма.

Роль Федры исполняли лучшие французские актрисы, а в России Е. Семенова и М. Ермолова. Трагедию переводили на русский язык В. Брюсов, Ф. Тютчев, О. Мандельштам.

МОЛЬЕР

Семнадцатый век во Франции принято называть веком Мольера (настоящее имя Жан-Батист Поклен - 1622-1673). Это определение справедливо, потому что его жизнь и творчество резюмируют время, которое во Франции называют эпохой классицизма. Так случилось, что Мольер с юности оказался тесно связан с королем Людовиком XIV, во время правления которого абсолютизм достигает расцвета. Он же в конце своей жизни увидел те опасности, которые таила в себе абсолютная власть. Всем своим творчеством Мольер способствовал не только становлению нового, более прогрессивного, по его мнению, государственного устройства – абсолютизма, но и стремился указать на промахи короля, строившего свое государство на принципах меркантилизма и лицемерия.

В итоге абсолютизм превратил искусство в инструмент воспитания черни и развлечения двора. Однако Мольер не мог согласиться с тем, что литература превратилась в служанку при дворе «короля-солнце», хотя была призвана формировать вкус и способствовать улучшению нравов. Целью его жизни становится создание национального театра, который соединил бы в себе исконные традиции народного празднества и традиционного театра с перманентной труппой и стабильным репертуаром.

В начале пути эта задача представлялась неразрешимой. По средневековой традиции Жан-Батист Поклен должен был следовать по стопам отца и стать обойщиком. Отец мечтал, чтобы сын получил диплом юриста и сделал для этого все возможное. Он отправил сына учиться в самое престижное учебное заведение своего времени Клермонский коллеж, который впоследствии получит имя Людовика XIV – Великого. Позднее он купит должность придворного обойщика, которая по сути окажется синекурой, но принесет его обладателю столь нужные в его время связи и особое покровительство короля. Мольер получит диплом и уже станет готовиться к работе в отцовской лавке, сопровождая в 1642 году в Нарбонну короля Людовика XIII в качестве королевского обойщика.

Однако в начале следующего года он откажется от этой должности в пользу брата и вместе с великой драматической актрисой

Мадленой Бежар создаст «Блистательный театр». Театр был обречен, так как труппа не выполнила самого главного условия того времени: она не нашла покровителя при дворе, и Ж.Б. Поклен оказывается в долговой тюрьме. Но опыт «Блистательного театра» не прошел даром. Кроме «знаковой» встречи с Мадленой Бежар, с которой художник не расстанется в течение жизни, молодой актер знакомится и с Корнелем, а сам писатель окончательно решает посвятить себя театру, и с 1644 года выступает под псевдонимом Мольер. По тем временам шаг этот был крайне смелым, потому что профессия актера не приносила особенного дохода и к тому же порицалась церковью. Актеров причисляли к еретикам и грешникам, которым церковь отказывала в отпевании без предварительного покаяния.

После неудачи в качестве театрального антрепренера Мольер с единомышленниками на целых двенадцать лет отправляется в провинцию, где и рождается Мольер-драматург, который триумфально возвращается в Париж в 1658 году. Там труппа в лице брата короля обретает своего покровителя. Первый спектакль при дворе молодого Людовика XIV, включавший «Никомеда» Корнеля и мольеровского «Влюбленного доктора», покоряет монарха, и труппа Мольера обретает собственный зал дворца Пети-Бурбон. Как великий драматург писатель заявляет о себе спектаклем «Смешные жеманницы», который ожидает триумфальный успех. Веселая пьеса, тем не менее, порождает группу опасных противников Мольера – двор, который так смело был высмеян в пьесе. Количество недругов увеличивается после постановки первой версии «Тартюфа» (1664), запрещенного к дальнейшей постановке стараниями «Общества святых даров» – тайной религиозной организации, выполняющей функции негласной церковной полиции и поддерживаемой матерью короля Анной Австрийской.

В этом же году писатель становится отцом. Он счастлив, потому что крестным юного Луи Поклена становится сам Людовик XIV. Однако второй удар не заставил себя ждать, и в возрасте 9 месяцев ребенок умирает. Личная жизнь Мольера разлагается, что, несомненно, отразилось и на его творчестве. Наступает пора так называемых «высоких» комедий художника, первой из которых, несомненно, стал «Тартюф». В 1665 году Мольер ставит единственную нерифмованную комедию на вечный сюжет о Дон-Жуане. Успех пьесы огромен: постановка не только укрепляет авторитет Мольера-драматурга, но и существенно поправляет финансовое положение труппы.

За «Дон-Жуаном», который в пьесе Мольера выступает не просто пылким влюбленным, но, как Тартюф, лицемером и обманщиком, выходит «Мизантроп», где за образами главных героев легко угадываются несчастные супруги Мольер.

Однако для Мольера делом его жизни становится «Тартюф», которого он пытается поставить в новой редакции под названием «Обманщик». Попытка оказывается тщетной. Но в 1669 году Мольер все же добивается права поставить «Тартюфа», которого на этот раз ожидает триумфальный успех.

Возникает вопрос, почему обласканный властью Мольер с таким упорством возвращается к образу Тартюфа? В финале жизни он пытается избавиться от маски актера-шута и сочинителя комедий. Он не случайно подчеркивает, что девизом его творчества является: «Развлекая, поучать». Дидактическая функция театрального действия для него важнее всех остальных параметров: занимательности, финансового успеха, одобрения короля и его свиты.

Комедия Мольера получилась произведением идеологическим, целью которой стало желание отобразить лживость и преступность церкви, поддерживаемой двором и королевой-матерью. Пьеса изображает конфликт в благородном семействе господина Оргона, давшего в свое время приют благочестивому, на его взгляд, незнакомцу Тартюфу, который для него и для его матери госпожи Пернель является образцом смирения и покаяния. Все остальные члены семьи Оргона выступают против лживого и опасного Тартюфа, который в течение пьесы избавляется практически от всех своих врагов. Для его разоблачения Мольер прибегает к апробированному веками приему: жена провоцирует Тартюфа на любовные признания в то время, как обманутый супруг прячется под столом. Во время сцены из его речи исчезают высокопарные выражения, и перед зрителем предстает похотливый, беспринципный обольститель, который называет своего благодетеля «пошлым дураком». В итоге главный герой произведения предстает фигурой почти демонической, в своем роде символической с его показным благочестием, ханжеской моралью, лицемерием и подлостью.

Пьеса «Тартюф» стала обращением не только к развращенному свету и продажной церкви, но прежде всего королю, который обязан следить за тем, чтобы пороки были строго наказаны. Так и происходит в конце пьесы, однако финал выглядит не вполне логичным. Когда уже нет надежды для Оргона и его семейства освободиться от преступного Тартюфа, появляется посланник

всеведущего справедливого короля, который арестовывает обманщика. И такой финал – скорее дань нормативной поэтике классицизма, нежели художественная целесообразность. По большому счету для Мольера подобный финал не столь важен.

Попытка «просветить» короля и указать на его ошибки была предпринята и в 1670 году, когда Мольер по заказу Людовика XIV пишет своего «Мещанина во дворянстве». Показав, как добропорядочный буржуа Журден под влиянием модных при дворе короля тенденций за большие деньги приобретает должности и звания, превращается в нелепого фигляра, которого обманывают нанятые для его превращения в буржуа учителя, дурят собственные слуги и родные. Достается и дворянам, которые выступают заодно с теми, кто обирает несчастного Журдена. В финале необходимая по законам нормативной поэтики классицизма развязка так и не наступает. Отдав за иноверного собственную дочь, он полагает, что исполнил свою мечту стать аристократом. Он уходит со сцены, так и не догадавшись, что это был просто веселый розыгрыш. Время, тем не менее, показало, что за внешне забавной коллизией скрывается «высокая комедия» художника, стремившегося предупредить короля об опасности коммерциализации жизни, мысль о том, что любое общество обречено, когда деньги из средства превращаются в цель.

Мольер умер, практически забытый и нецененный по достоинству современниками. Годом раньше ушла Мадлена Бежар – муза его жизни. Король, панически опасавшийся всяких инфекций, под предлогом его чахотки отдалил драматурга от двора. Личная жизнь также не сложилась. Однако сразу же после смерти слава Мольера распространилась по всему миру. Этому во многом способствовал созданный в 1680 году театр «Комеди франсез», получивший его имя, потому что был построен не только на репертуаре художника, но и с учетом его воззрений на театр как сложный организм. Эта, пожалуй, основная заслуга Мольера, не может затмить и два других его завоевания. Он сделал профессию актера не просто прибыльной, но и престижной. Понятно, что случилось это не спонтанно, а потребовало времени.

Кроме того, творчество Мольера послужило исходным материалом для теоретика классицизма XVII века Никола Буало и его «Поэтического искусства». В нем принципы классицизма сформулированы в наиболее полном виде. По большому счету Мольер никогда слепо этим принципам не следовал, благодаря чему он в нарушение основополагающего принципа классицизма о

«чистоте» жанров сумел под маской комедии высказаться по ключевым идеологическим проблемам. Это потребовало от него смелости и мужества, тем более что такие эскапады в адрес первого и второго сословий были негласно запрещены самим королем.

В России Мольер становится популярным с XVIII века, когда «Тартюфа» ставят в Санкт-Петербурге в 1757 г. России же принадлежит один из лучших переводов этого произведения на иностранные языки, выполненный М.М. Лозинским для издательства «Академия» в 1937 году.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА XVIII ВЕКА

Восемнадцатый век, получивший название Просвещения или века Разума, – эпоха победы нового буржуазного строя над феодальной системой. Власть церкви, сословной идеологии, прежде всего непререкаемый авторитет монархов, оказались поколебленными, а во Франции и разрушенными Великой буржуазной революцией 1789-1794 годов. Вопреки прежним воззрениям утвердился культ разума, которому подчинилась даже религия.

С феодальных отношений срывался покров святости, который казался вечным и незыблемым как единственно угодный Богу. Распространение получил Деизм, согласно которому Бог, создавший мир, передал дальнейшее управление человеку. Подобно часовщику, сконструировавшему часы, Бог не вмешивается в ход механизма (Вольтер). Другие просветители отстаивали религию сердца и совести (Руссо). Некоторые были атеистами (Дидро, Гольдбах).

Вопреки исследованию отношений человека и Бога теперь главное внимание было обращено на самого человека как существа природного и исторического.

В философии XVIII в. сложилось представление о личности, которую формируют природа и общество. Человек – чистая доска, «*tabula rasa*», «естественный человек», которого предстоит научить, цивилизовать, образовать. Отсюда в философии Просвещения настоящий культ разума, опора на ум, замена противостояния «хорошо-дурно» противостоянию «умно-глупо». В такой замене велика сила Просвещения и возможности ошибки, которая стала видна по-настоящему в последующие века с развитием капитализма.

В XVIII веке нищета, преступления, безнравственность объяснялись пороками феодального строя, наследием прошлой жизни, которую предстоит переделать. Крупнейшим философом эпохи Просвещения был англичанин Джон Локк, который в своем труде «Опыт о человеческом разуме» (1706) дал представление о роли человека в создании культуры: природа, труд и опыт гарантируют развитие цивилизации и достойную жизнь. Вольтер в повести «Кандид» повторяет этот тезис в словах: «Будем возделывать наш сад». Гете в трагедии «Фауст» приходит к мысли, что «в деянии начало бытия».

Не все просветители оптимистически верили в прогресс цивилизации. Жак Руссо полагал, что развитие наук и искусств может испортить «естественного человека». Джонатан Свифт завершает книгу о путешествиях Гулливера изображением человекоподобных йеху, жадность и развращенность которых невыгодно отличает их от нормальных лошадей.

Просветительская доктрина при её единстве не была единообразной. Просвещение на протяжении XVIII века менялось. Условное деление на две половины, связанное с изданием во Франции «Энциклопедии» (35 томов с 1751 г. по 1780 г.), не отражает идеологических и национальных особенностей Просвещения.

Просветители нередко заблуждались. Таким заблуждением была вера в справедливого монарха, которую разделили даже самые прозорливые – Вольтер и Гёте. Не была единой и художественная система просветителей. В литературе XVII века сосуществовали классицизм и барокко. В конце столетия получил развитие сентиментализм, выдвигающий чувство в противовес разуму. Роман английского писателя Стерна «Сентиментальное путешествие» перекликается с прозой Руссо и в России с повестью «Бедная Лиза» Карамзина. Интерес к потаённым сторонам психики и жизни тела нашел воплощение в рокальном стиле – рококо («Опасные связи» Лакло, «Жюстина» де Сада, живопись Буше и Фрагонара), в появлении понятия «комфорт».

Эти явления не снимают главного содержания Просвещения – веры в разумного человека, в его социальную активность. Вера эта мыслилась как явление общечеловеческое. Не случайно у Гёте родилась идея «всемирной литературы».

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Англия стоит у истоков европейского просвещения. Она служит образцом политических, социальных, торговых и промышленных преобразований. Результатом революций XVII века стало ограничение парламентом власти монарха. Политическая борьба разворачивается между двумя политическими партиями – тори (буржуазия и новое дворянство) и виги (крупная земельная аристократия). В 1707 году Англия объединяется с Шотландией и именуется с тех пор Великобританией. Страна проводит интенсивную колониальную политику – в Ирландии, Индии, Северной Америке. Отток населения на новые земли снимал остроту социальных конфликтов. Доступ буржуа к власти способствовал стремительному развитию торговли и промышленности.

Огромное влияние на просветителей оказали идеи английского философа Джона Локка (*John Locke*, 1632-1704). В своем основном труде «Опыт о человеческом разуме» («*An Essay Concerning Human Understanding*», 1690 г.) Локк решительно отвергает теорию врожденных идей Декарта. Он уподобляет человека *tabula rasa* – чистой доске. Она заполняется с помощью ощущений и размышлений. Человек не рождается ни богатым, ни бедным, ни дворянином, ни буржуа, ни порочным, ни добродетельным. Все это зависит от воспитания, от влияния окружающей среды и от опыта. Центральное место у Локка занимает концепция труда; труд приводит к индивидуальному благополучию и выгоде, частной собственности и свободе ей распоряжаться. Развиваемые просветителями идеи свободы, равенства, частной собственности и закона заложены в трудах Локка.

Европейскую известность идеи Локка получили благодаря Вольтеру, который посвятил им одно из своих «Философских писем»: «Локк развернул перед человеком картину человеческого разума, как превосходный анатом объясняет механизм человеческого тела. Всюду он пользовался светочем физики; иногда он осмеливается утверждать, но осмеливается также и сомневаться, вместо того чтобы сразу же дать определение всему тому, чего мы не знаем; он шаг за шагом исследует то, что мы хотели бы знать... Вдребезги разбив врожденные идеи и полностью отвергнув тщеславное убеждение, будто мы постоянно мыслим, Локк устанавливает, что все наши идеи мы получаем через ощущения, прослеживает человеческое сознание во всех его функциях...».

Локк вступает в спор с Гоббсом о человеческой природе, подчеркивая стремление человека к добру, тогда как Гоббс утверждал, что человеком руководит исключительно эгоистический интерес. Спор Гоббса с Локком был продолжен А. Шефтсбери и Б. Мандевилем.

ДАНИЕЛЬ ДЕФО

Ярким представителем Просвещения раннего этапа является Даниель Дефо (ок. 1660-1731 гг.). Дефо родился в семье лондонского торговца и получил духовное образование. Однако священником он не стал. Дефо избрал коммерческую деятельность и до конца жизни пускался в рискованные предпринимательские операции. Большая часть из них окончилась неудачей. Коммерческий авантюризм тесно связан с политическим. Дефо написал около 400 трактатов и памфлетов, развивающих идеи социального преобразования общества.

В 1701 г. Дефо сочинил стихотворную сатиру «Чистокровный англичанин» («*The True-Born Englishman*»), в которой говорится о сложных истоках английской нации. Она была направлена в защиту короля Вильгельма Оранского, имевшего голландское происхождение, что вызывало недовольство консервативных дворян. Сатира заканчивается строчками: «Не слава рода, которая обманчива, но только личная добродетель делает нас великими». Другой его памфлет «Простейший способ разделаться с диссентерами» (1702) ставил вопрос о веротерпимости. Он вызвал возмущение официальной англиканской церкви. Дефо предстал перед судом: его памфлет был публично сожжен, а он сам должен был трижды выстоять у позорного столба. Добиться освобождения удалось только пойдя на компромисс с властями, заинтересованными в сотрудничестве с талантливым публицистом.

Богатый жизненный опыт был освоен Дефо и в романной форме. Первый роман был опубликован им в возрасте 59 лет. Об этой книге знают все – это ***«Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо, моряка из Йорка, прожившего 28 лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устьев реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля, кроме него, погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим»*** («*The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe*», 1719 г.). В кратком вступлении издателя говорится, что «это подлинная история» (*history of fact*), в которой нет «ни капли

вымысла» (*any appearance of fiction*). Автор выдает роман за подлинные мемуары Робинзона, и в эту мнимую подлинность читатель сразу поверил и продолжает верить сейчас.

Роман имеет документальную основу. Шотландский моряк Александром Селькирк провел четыре года на необитаемом острове в Тихом океане. Его история стала широко известна благодаря целому ряду публикаций. Документальный характер роману придает и форма дневника, в котором герой просто и сжато передает происходящие с ним события и окружающие его вещи.

Роман представляет оптимистический взгляд на человека, благодаря созидательной деятельности которого пустынный остров превращается в ухоженный край. Это гимн цивилизации и прогрессу. Герой романа не совершает героических подвигов на поле битвы. Ему известны страх, слабость и боль. Робинзон – обычный английский буржуа, который стремится к обогащению. Его отношения с природой и Богом проникнуты духом практицизма. Он спасает Пятницу и делает его своим слугой. До того как он попал на остров, он продал мальчика за шестьдесят гиней, помогшего ему бежать из плена.

Но такая работоторговля носит в романе благородную, прогрессивную окраску, так как приобщает «дикие» народы к благотворному влиянию цивилизации. Мотивации Робинзона понятны буржуазным слоям, занимающим активную жизненную позицию. Ведь внимание читателя направлено на повседневную жизнь, на ежедневные заботы и материальный мир: сбор урожая, сооружение хижины, забора, лодки, приручение диких животных или обжиг глины. Благодаря повышенному удельному весу обыденного в романе категория смысла получает вполне приземленное наполнение; глубокий смысл приобретает именно деятельность представителей третьего сословия.

Дефо не обходит стороной и вопросы религии, стремительно утрачивавшей свои позиции под натиском науки. Робинзон учит Пятницу «истинной религии». Однако это обучение носит явно рационалистический характер.

Робинзон не в состоянии объяснить наличие зла при абсолютной доминанте добра. Это проблема разрешается в философском труде Лейбница «Теодицея», который объясняет зло с практической точки зрения, как необходимое условие для понимания добра.

Дефо стал зачинателем жанра «робинзонады». Отличительной особенностью сюжета робинзонад является изображение героя, оказавшегося волей судеб вне общества, один на один с противостоящей ему природой.

Жан-Жак Руссо в педагогическом романе «Эмиль, или О воспитании» (1762) назовет роман о Робинзоне «самым удачным трактатом о естественном воспитании». Именно с нее должно начинаться чтение ребенка. Для Руссо Робинзон «естественный человек», живущий в гармонии с природой.

Необыкновенный успех «Робинзона Крузо» побудил Дефо создать его продолжения (однако менее популярные): «Дальнейшие приключения...» (1719) и «Серьёзные размышления, сопутствующие жизни и удивительным приключениям Робинзона Крузо с видением ему ангельского мира» (1720), за которыми последовал ряд авантюрно-приключенческих романов.

ДЖОНАТАН СВИФТ

Джонатан Свифт (1667-1745 гг.) родился в Ирландии. Отец умер еще до рождения сына, мать, не имевшая достаточных средств, отдала ребенка на попечение дяди-адвоката и уехала к родственникам в Англию. Свифт, лишенный семейного тепла, всю жизнь будет чувствовать зависимость от родственников и богатых покровителей.

Свифт получает богословское образование в Тринити-колледже в Дублине. Затем он долгое время работает секретарем у Уильяма Тэмпла, писателя, государственного деятеля и дипломата. Это время жизненных метаний и поисков: Свифт много читает, начинает писать сам, знакомится с политической жизнью, пытается обеспечить самостоятельность трудом англиканского священника. После смерти своего покровителя он работает в разных приходах Ирландии, а в 1713 году занимает должность декана собора св. Патрика в Дублине.

Литературное творчество Свифта тесно связано с общественной жизнью Англии и Ирландии того времени. Он виртуозно владеет жанрами эссе и памфлета.

Среди самых известных памфлетов Свифта – «Битва книг» (1697) и «Сказка бочки» (1704). «Битва книг» строится вокруг спора о «древних и новых». Главный предмет «спора» – отношение к античному наследию. «Новые» отстаивали право каждого иметь собственное суждение и слушаться голоса своего разума, пусть это противоречит взглядам большинства, даже самым авторитетным.

Свифт изображает этот спор в виде битвы книг древних авторов и новых авторов.

«Древние» – Гомер, Пиндар, Платон, Аристотель вместе с античными богами мужественно ведут бой против «новых», поддерживаемых зловредной Критикой, дочери Невежества и Гордыни, ее сестры Мнения и детей – Бахвальства, Бесстыдства, Тупости, Тщеславия, Самоуверенности, Педантства и Грубости. Однако, как сообщает автор, конец рукописи утерян и исход битвы остается неизвестным.

Основу «Сказки бочки» составляет «аллегорический рассказ о кафтанах и трех братьях». Свифт использует аллгорию для иносказательной передачи обрядовой истории христианства с момента зарождения до XVII века. Объектом сатиры Свифта являются нелепости и крайности религиозного фанатизма в любом его проявлении.

Народное признание в Ирландии (в 1729 году он становится почетным гражданином Дублина) Свифт заслужил благодаря своей публицистической деятельности. Настоящую славу принес ему памфлет «Письма суконщика» (1724), который способствовал отмене патента на чеканку мелкой монеты англичанина Вуда, наносившего удар по политическому и экономическому статусу Ирландии. Несмотря на успех своих выступлений, Свифт не обольщается достигнутыми результатами, о чем свидетельствует наиболее мрачный из его памфлетов «Скромное предложение о детях бедняков» (1729), в котором он излагал гротескно-чудовищное предложение откармливать детей бедняков на убой. Откровенно абсурдное «Предложение» является едкой пародией на всякого рода проекты и реформы, в подтексте же – тяжелое положение населения Ирландии.

Злободневность памфлетов и их беспощадная сатира против сильных мира сего не могла не вызвать политических преследований. Поэтому Свифт скрывал свое авторство, публикуя произведения под различными псевдонимами. Насколько серьезной была угроза свидетельствует отрывок из письма Свифта о том, что его роман о путешествиях «может быть напечатан, но не раньше, чем мир его заслужит, а вернее, не раньше, чем печатник наберется смелости и готов будет рискнуть своими ушами». «Рискнуть ушами» – это не красивый оборот, а суровая реальность: за издание книг, критикующих правительство и официальную церковь, в ту пору отрезали уши.

Единственный роман Свифта принес ему мировую славу. Полное название романа – *«Путешествия в некоторые отдалённые страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей»* («*Gulliver's Travels*»). Повествование предваряет обращение «Издателя к читателю» от лица Ричарда Симпсона, друга и дальнего родственника. Он подтверждает, что произведение «дышит правдой», т.е. является подлинным повествованием.

Роман состоит из четырех частей.

Первая – «Путешествие в Лилипутию» – сатирическое изображение современной ему Англии. По сравнению с лилипутами Гулливер – «человек-гора». Комический эффект достигается за счет гротеска: раздутое самомнение маленьких жителей крошечного владения; борьба за власть между двумя партиями, отличающиеся друг от друга только высотой каблука; споры, с какой стороны разбивать яйцо – с острой или тупой.

Вторая часть – «Путешествие в Бробдингнэг». Здесь все переворачивается, Гулливер чувствует свою ничтожность по сравнению с великанами. Здесь царит просвещенная монархия, основа которой разум и труд.

В благодарность за гостеприимство Гулливер предлагает открыть королю великанов тайну пороха, однако умный монарх отвечает, «что, хотя ничто не доставляет ему такого удовольствия, как открытия в области искусства и природы, тем не менее он скорее согласится потерять половину своего королевства, чем быть посвященным в тайну подобного изобретения, и советует мне, если я дорожу своей жизнью, никогда больше о нем не упоминать».

Третья часть – «Путешествие в Лапуту, Бильнибарби, Лагнэгг, Глаббдобдриб и Японию». В столице летающего острова Лагадо Гулливер посетил Академию, в которой проводятся эксперименты и подготавливаются проекты по совершенствованию общества и науки. «Проект» в книге Свифта ассоциируется с обманом и бессмыслицей («прожект»).

В королевстве Лагнэгг Гулливер знакомится со струльдбругами, которые сначала приводят его в восторг тем, что «бессмертны». Благодаря этому можно совершить много благих дел: «стократ счастливы несравненные струльдбруги, самой природой изъятые от подчинения общему бедствию человеческого рода, а потому обладающие умами независимыми и свободными от подавленности и угнетённого настроения, причиняемого постоянным

страхом смерти!» Но затем следует горькое разочарование, так как бессмертие не спасает от старческого слабоумия.

На острове волшебников Глаббдобдриб правитель по просьбе Гулливера вызывает римский сенат, сравнивая его с современным парламентом: «Первый казался собранием героев и полубогов, второй – сборищем разносчиков, карманных воришек, грабителей и буянов».

Четвертая часть – «Путешествие в страну гуигнгнмов». Здесь Гулливер сталкивается с добродетельными лошадьми, гуигнгнмами, и находящимися в их услужении человекообразными йеху. Образ йеху – сатирическое изображение идеала «естественного человека». Примечательно происхождение йеху: некогда из-за моря прибыл корабль и моряки оставили на берегу двух своих товарищей, которые укрылись в лесу, одичали, их потомки постепенно вырождались, сохраняя однако самые отвратительные черты: страсть к блестящим камушкам, похоть, обжорство, пьянство, властолюбие, лень, жестокость. Для Гулливера было страшно осознавать, насколько тонка грань, отделяющая его от йеху, деградировавших потомков англичан. Роман Свифта – это неприкрытая пародия на оптимистический роман Дефо. Его человекоподобные существа руководствуются не разумом, а низменными инстинктами.

Последние годы жизни Свифта были омрачены душевным расстройством. На его могиле высечена эпитафия, составленная им самим: «Здесь покоится тело Джонатана Свифта, доктора богословия, декана этого кафедрального собора, где суровое негодование не может терзать сердце усопшего. Проходи, путник, и подражай, если сможешь, по мере сил, смелому защитнику свободы».

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

XVIII столетие во Франции началось смертью «короля-солнца» Людовика XIV и завершилось взятием Бастилии в 1789 году. Таким образом XVIII век стал веком подготовки революции. Правление Людовика XV, обозначенное принципом «после нас хоть потоп», разорило страну и поставило ее на грань социальной и политической катастрофы. Царствование Людовика XVI завершилось революцией и казнью монарха и его жены Марии Антуанетты.

Деятельность великих философов-просветителей Вольтера, Руссо, Дидро, нашедшая выражение в трактатах, статьях и литературных произведениях, получила общественную известность,

особенно в издании многотомной «Энциклопедии», которую называли «Тараном», сокрушившим стены старого режима, датирующейся 1750 годом. Основной чертой французского Просвещения является ее революционный характер.

ВОЛЬТЕР

Настоящее имя Франсуа Мари Аруэ (1694-1778) – французский философ-просветитель, поэт, драматург, прозаик, историк, властитель дум европейцев. По словам Виктора Гюго: «Это был не человек, это был век».

С именем Вольтера связано понятие «вольтерианство» – сложное философское и психологическое явление, включающее представление об аристократизме духа, острую критику церкви при сохранении идеи Бога, без которого не могло бы существовать ни одно общество, веру в закон и демократизм при делении общества на философов и необразованный народ (если бы все были богатыми, кто согласился бы мостить дороги?), уничтожающую критику правителей при иллюзорной вере в «просвещенность монарха». Идеи эти – результат опыта жизни Вольтера.

Вольтер родился в семье нотариуса, получил образование в иезуитском колледже Людовика Великого, изучал юриспруденцию и увлекся поэзией. За вольнодумные стихи и эпиграммы на регента Филиппа Орлеанского Вольтер попал в Бастилию (1717), где написал трагедию «Эдип», с успехом поставленную в 1718 году, после чего взял имя «Вольтер».

Ссора с дворянином де Роганом, отказавшимся от дуэли и велевшем избить Вольтера палками, побудила Вольтера, опасавшегося нового заключения в тюрьму, искать пристанище в Англии (1726-1729). За время изгнания он освоил английский язык, обрел друзей, познакомился с историей страны, философией Локка и Ньютона. Там же он познакомился с творчеством Шекспира. Уже в Англии сложилось то представление Вольтера о себе и мире, которое называют вольтерианством. Свидетельства тому находим в «Философских письмах», которые были начаты в Англии и завершены на родине в 1732 г., опубликованы впервые в Лондоне в 1733 г. под названием «Письма об английской нации».

Преследование Вольтера властями заставило его искать прибежище то в поместье маркизы дю Шатле, то в Потсдаме у прусского короля. Во Францию Вольтер рискнул приехать в ореоле всемирной славы, уже после смерти короля Людовика XV. Париж

встретил его восторженно. Его последняя трагедия шла на сцене главного театра Франции «Комеди Франсез». Актеры увенчали его лавровым венком. Но силы Вольтера были уже на исходе. Он не намного пережил свою славу. Опасаясь гнева властей, хоронили Вольтера тайно. Лишь во время революции прах Вольтера перенесли в Пантеон.

Наследие Вольтера огромно. Это стихи, труды, посвященные французской и европейской истории, эпические поэмы, публицистика. В историю вошла переписка Вольтера с российской императрицей Екатериной Великой, в которой он тоже хотел видеть просвещенного монарха.

Среди произведений Вольтера важное место занимают философские повести. В философских повестях Вольтер задает вопросы, имеющие общечеловеческое значение: что преобладает в мире – добро или зло? Зачем в христианском мире дьявол? В чем суть природы человека? Можно ли достичь счастья и как это сделать?

Это те же философские вопросы, которые Гёте ставил в своей трагедии «Фауст». Но решает их Вольтер по-своему. У английского философа Джона Локка Вольтер заимствует мысль о благодетельствующей роли труда и опыта, у немецкого философа Готфрида Лейбница – идею так называемой «предустановленной гармонии», по которой земной мир видится «наилучшим из миров». Вспоминает Вольтер и другие философские системы, вводя их тезисы в сюжеты и образы повестей. А чтобы не потерять читательское внимание и сохранить живой интерес, Вольтер облачает философские идеи в форму авантюрного романа – излюбленного чтения не только восемнадцатого века, верившего в судьбу и игру случая.

Так построено одно из остроумнейших произведений Вольтера – философская повесть «Кандид, или Оптимизм» (1759 г.). Имя Кандид происходит от французского слова «*candide*» – чистый сердцем. Имя такого героя нужно Вольтеру, чтобы провести чистый эксперимент над человеческой природой, склонной к и добру, и к злу.

Два учителя Кандида – Панглос и Мартен – олицетворяют оптимистическое и пессимистическое видение жизни. Панглос верит, что «всё к лучшему в этом лучшем из миров». Мартен полагает, что всё идет к худшему.

Прежде и сам Вольтер верил в «предустановленную гармонию», но к 1759 году автор пережил много ударов судьбы. Умерла его верная подруга и покровительница маркиза дю Шатле, обманула надежда на просвещенного монарха Фридриха II, проявились

разногласия с соратниками по «Энциклопедии», и особенно поразило Вольтера землетрясение 1755 года в Лиссабоне, разрушившее в одночасье один из самых красивых городов Португалии и заживо похоронившее 30 000 человек. Вольтер откликнулся на трагедию «Поэмой о гибели Лиссабона», в которой усомнился даже в благодетельной силе природы.

И в повести «Кандид» судьба постоянно угрожает оптимизму героя. Социальная действительность в повести мрачна. Порядки в армии, война, несправедливый суд, беззаконие и преступления преследуют Кандида, который ищет Кунигунду. В детективном сюжете лишь один эпизод – пребывание в утопической стране Эльдорадо – отражает надежду Вольтера на возможность социального рая без денег под эгидой разума.

Но страна Эльдорадо недостижима. В финале повести Кандид, нашедший Кунигунду, вынужден трудиться. Завершающие авторские слова «Будем возделывать наш сад» – метафора, опирающаяся на философа Локка.

Название повести «Кандид, или Оптимизм» отражает веру Вольтера в созидательную силу труда, способного преодолеть главные пороки человеческой природы, среди которых главное место занимает скука и лень, но одновременно здесь слышится и авторская ирония, то вольтерианство, о котором шла речь.

ЖАН-ЖАК РУССО

Без Руссо, как и без Вольтера, немислим XVIII век в литературе. С руссоизма начинается расхождение просветительской поэтики и романтизма. Культ природы, чувств и страстей «естественного человека», получивший развитие в сентиментализме, дал начало психологической литературе XIX века.

Без обращения к творчеству великого французского просветителя Жан-Жака Руссо (1712-1778) общая панорама европейской философской мысли и художественной литературы XVIII века будет неполной, так как он является крупнейшим представителем западноевропейского сентиментализма и одним из провозвестников французской революции 1789-1794.

Известность Ж.-Ж. Руссо принесли его философские трактаты, главной мыслью которых является отрицательное влияние абсолютной монархической власти на общество и человека. Так, в «Рассуждениях о науках и искусствах» (1750) он констатирует, что

они оказывают негативное влияние на мораль и нравы. Исследуя в трактате «Рассуждения о происхождении и основаниях неравенства среди людей» (1754 г.) бедственное положение народных масс, Руссо приходит к выводу, что причиной всех бед является господство частной собственности, на страже которой и находится абсолютизм. Именно здесь он высказывает парадоксальную мысль о пагубном влиянии на человека прогресса, которая станет главной идеей его философской концепции.

Наиболее известен трактат художника «Общественный договор» (1762 г.), в котором общие для «руссоизма» как философской доктрины мысли выражены в наиболее полном виде. По мысли Руссо, общество основывается на коллективном договоре, который предполагает подчинение граждан законам, обязательным и для самого государства. Оно же обязано гарантировать основополагающие права людей, такие как свобода, неприкосновенность частной собственности и равенство. В итоге мысли Руссо воплотятся в лозунг революции 1789 года «Свобода, равенство, братство». Если же «нанятое» гражданами правительство окажется не способным выполнить возложенные на него функции или иным образом нарушит свои обязательства, то договор может быть аннулирован, а правительство низложено.

В итоге, руссоизм как доктрина включил, среди прочих, такие идеи, как отрицание книжной учености в пользу школы жизни, доверие к человеческой природе и ее парадоксам, роль интуитивного познания мира, Бога в душе и опасность цивилизации.

Иллюстрацией революционных по тем временам воззрений Руссо стали и его романы. Так, роман-трактат «Эмиль, или о воспитании» (1762 г.) представляет нам не только Руссо-философа, но и Руссо-педагога, который предлагает методы воспитания идеального человека, находящегося в гармонии с социумом и самим собой. Это, по мысли философа, возможно только при условии полной изоляции ребенка и наличии природного ландшафта. Здесь его естественная природа не будет извращаться. Кроме нравственного воспитания питомца, подразумевающего формирование личности страдающей и чувствительной, Руссо настаивает на необходимости приобщения ребенка к практическим знаниям – ремеслам.

В этом же трактате им сформулирована крамольная в глазах официальной церкви мысль о необходимости «Бога в душе», освобожденной от необходимости участия в церемониях официальной церкви, которая быстро осознала опасность и даже революционность

этой идеи Руссо. Особенно крамольным ей показалось утверждение о том, что религиозно-духовная жизнь индивидуума свободна и индивидуальна.

Эта же идея развивается и в романе в письмах «Юлия, или Новая Элоиза» (1761 г.), который принято называть «настойной книгой» или энциклопедией западноевропейского сентиментализма. Для того чтобы подчеркнуть идею главенства чувства над разумом и общественными установлениями, Руссо избирает эпистолярный жанр, который позволяет раскрыть глубину характеров героев, проникнуть в их психологию. Руссо настаивает на том, что не социальный статус, а именно богатство души является мерилем ценности личности, а потому основой сюжета становятся взаимоотношения аристократки Юлии и представителя третьего сословия Сен-Прё. Здесь Руссо выступает разрушителем социальной парадигмы абсолютизма, основанной на существовании неодолимых преград между тремя общественными группами: аристократией, духовенством и т.н. третьим сословием (или буржуа).

Книга также разрабатывает другие любимые темы художника. Первая из них – об особенной силе страстной, «чувствительной» души, которая, однако, обречена на страдания и сомнения. В итоге Юлия по настоянию отца выходит замуж за аристократа Вольмара, с которым в своем доме в Кларане строит идеальное семейное гнездо, где царят порядок и гармония. Руссо по ходу развития сюжета рассуждает об отношениях супругов, отцов и детей, о принципах эффективного ведения хозяйства. И всякий раз он проводит мысль о равенстве чувства долга и добродетельности индивидуума.

Однако в истории Ж.-Ж. Руссо остался, прежде всего, как автор «Исповеди», в которой он ставит задачу не свидетельства на суде истории, а суда над человеческой природой. В качестве образца он предлагает самого себя. При этом он идет не от факта к анализу, а от внутреннего чувства к событию. В «Исповеди» автор биографический почти совпадает с лирическим героем, повествующим о своей жизни.

Книга состоит из двух частей. Третья осталась недописанной. Повествование доведено до 1765 года и начинается с рассказа об обстоятельствах рождения писателя в Женеве. Руссо рано потерял мать. Детство и отрочество его трудно назвать счастливыми, хотя бы уже потому, что он родился в третьем сословии. Гравер, к которому его отправили учиться, быстро омрачил радостное детство и, как отмечал автор, испортил его характер.

Руссо самовольно покидает Женеvu, много путешествует, меняет профессии, пользуется покровительством влиятельных аристократов, участвует в создании Энциклопедии, занимается литературной деятельностью. О многом он пишет в «Исповеди», причем делает это, как ему кажется, искренне и правдиво. Часто он несправедлив по отношению к тем, кто делал ему добро. Известны его сложные взаимоотношения с энциклопедистами: Вольтером, Дидро и всем кружком Гольбаха. В конце жизни, охваченный манией преследования, он оказывается в изоляции. Печален и конец его жизненного пути.

В «Исповеди» много откровенных, подчас шокирующих признаний автора. Дотошный читатель обращает внимание и на явные противоречия и на очевидное притворство автора. Известен хрестоматийный эпизод с розовой лентой, которую Руссо, влюбленный в хозяйку, похитил, но обвинил в краже служанку Марион. Однако самый предосудительный поступок Руссо связан с судьбой его пятерых детей, которых он поместил в приют под предлогом невозможности обеспечить им надлежащее воспитание и будущее, обвинив в этой неспособности государство.

Как бы то ни было, сегодня очевидно, что никакие биографические «парадоксы» не способны умалить истинный вклад художника в мировую философию, литературу и педагогику. Его идеал очень современен: это сознательный гражданин, ответственный не только перед публикой, но и перед собственной совестью, а руссоизм как мировоззрение оказал огромное влияние на формирование современной философии и эстетики.

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Специфику литературы немецкого Просвещения во многом определяет исторический контекст. В XVIII веке Германия продолжает оставаться раздробленной страной. Здесь отсутствует как единый политический, так и культурный центры. Экономическое развитие большинства немецких земель замедлено. Децентрализация является серьёзным препятствием на пути национального и государственного объединения.

Особенностью немецкого Просвещения является и то, что деятельность просветителей была направлена не на коренное изменение политических и экономических условий Германии, а на формирование общенационального сознания. Просветители уделяют большое внимание созданию «просвещенных монархий» и развитию

бюргерского сознания. Для образовательных целей просветители прибегают к сатирическим и дидактическим жанрам (басня, сатира, нравоучительный роман, памфлет, трактат). Широкое воздействие на бюргерское сознание достигалось благодаря журналам и театральным постановкам.

Просветители культивировали чувство собственного достоинства и свободы и тем самым формировали в человеке личность. Они стремились показать, что человек нечто большее, чем машина. Просветители раскрывают механизмы порабощения человека. Это, с одной стороны, сведение человеческой самости к функции потребления (культ вещей, денег, карьеры, власти), т.е. низведение человеческих потребностей до чувственных удовольствий. С другой стороны, невежество, следствием которого является рабское поведение человека. Немецкое дворянство активно стремилось воспрепятствовать внедрению всеобщего школьного образования, развивавшего самостоятельность мышления и разрушавшего тем самым монополию на власть. Немецкие просветители понимали, что изменение сознания – процесс длительный, поэтому настороженно воспринимали известия о революционных событиях во Франции. Первая буржуазная революция произойдет в Германии только в 1848-49 гг.

Немецкая литература эпохи Просвещения выдвинула целое созвездие мыслителей, писателей и поэтов. Среди них (по воздействию на современников и последующие эпохи) выделяются Лейбниц и Кант, Готшед и Винкельман, Лессинг и Гердер, Гёте и Шиллер.

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ

Иоганн Вольфганг Гёте (1749-1832 гг.) – личность энциклопедического склада, раскрывшая свои дарования в литературной и театральной, политической и естественнонаучной сферах.

Гений мировой литературы родился в имперском городе Франкфурт – на – Майне в богатой и уважаемой бюргерской семье. Гёте получил отличное домашнее образование. Затем он изучал право в Лейпцигском и Страсбургском университетах, а по окончании учебы несколько лет занимался адвокатской практикой в родном городе.

Ранний период творчества Гёте (до 1775 г.) связан с движением «Бури и натиска» («*Sturm und Drang*»). Штюрмерская литература (Я. Ленц, Фр. Клингер, Г. Вагнер, Фр. Шиллер) имеет недолгую историю – всего 15 лет, но именно в это время немецкая литература получает признание за пределами Германии. Это движение родственно сентиментализму английской и французской литературы, но приобретает в Германии самобытные черты. Штюрмеры (буквально «бурные») противостоят «разумной» литературе старшего поколения просветителей.

Поэты «Бури и натиска» исповедуют культ гения и творчества. «Штюрмеры» (*Stürmer*) охотно видят себя, а также щедро наделяют своих героев чертами «бурного гения» (*Kraftgenie*), «самобытного гения» (*Originalgenie*), «сильной личности» (*Kraftmensch, Machtweib*) и даже «сверхчеловека» (*Übermensch*). Такой стихийный индивидуализм был неизбежно сопряжен с общественными, семейными и религиозно-моральными отношениями, что порождало конфликт, заканчивающийся, как правило, трагической развязкой («Вертер» Гёте, «Коварство и любовь» Шиллера).

Нередко звучат бунтарские мотивы. Тираноборческим пафосом проникнута первая трагедия Фридриха Шиллера «Разбойники» (1781). На обложке первого издания был изображен лев с поднятой лапой и угрожающим взглядом. Два эпиграфа задавали понимание пафоса драмы: «In tyranos!» и «Что не исцеляет лекарство, исцеляет железо, чего не исцеляет железо, исцеляет огонь».

Для штюрмеров важны непосредственное чувство и свобода воображения. Все это они увидели в народной поэзии. Штюрмеры полагали, что именно простой народ, живущий на лоне природы, сохранил волнующую простоту языка и чувства, столь отличные от шаблонности цивилизованного общества.

Идейным вдохновителем «Бури и натиска» был Иоганн Готфрид Гердер (1744-1803 гг.). Богослов по образованию, он служил пастором и преподавателем в Риге. Казалось, что его будущее предопределено и обеспечено. Но внутренняя неудовлетворенность от того, что полученные знания расходятся с его личным восприятием мира, побудили его оставить доходное место. Гердер отправился в путешествие по Европе, которое не только расширило его кругозор, но и помогло выйти на уровень философско-исторических обобщений при рассмотрении своеобразия различных народов и применить исторический подход в изучении мировой культуры.

В 1770 г. в Страсбурге Гердер познакомился с Гёте и сумел увлечь его своими идеями. Под влиянием Гердера Гёте по-новому открывает для себя Руссо, Шекспира, Гомера, народную поэзию и тексты Священного писания.

Большое внимание оба гения уделяют немецкой старине и фольклору. Сборник статей Гердера и Гёте «О немецком характере и искусстве» (1773) стал манифестом нового литературного направления. В книге «Поэзия и правда» Гёте признавал, что Гердер был первым, кто научил его понимать, что «поэзия вообще есть дар, свойственный всему миру и всем народам, а не частная наследственная собственность некоторых тонких и образованных людей».

Так в сознании молодого Гёте формируется понятие, которое спустя несколько десятилетий он обозначит словом «мировая литература» (*Weltliteratur*). Внимание к памятникам духовной культуры различных народов будет сопровождать Гёте на протяжении всей жизни; сохранилось множество заметок, рецензий и откликов на поэтические произведения иноязычных культур Востока и Запада. Он рассматривает их не просто критически, это мощный стимул для собственного творчества. Гёте-поэт не боится вступать в состязание с равными, его возбуждает нащупывание той же темы, породившее оригинальное произведение, но уже средствами родного языка.

Так, вершиной знакомства с восточной поэзией станет поэтический сборник «Западно-восточный диван» («*West-östlicher Divan*», 1819-1827 гг.). Уже само заглавие выражает сокровенную мысль поэта и мыслителя о мировой литературе как едином историческом процессе, объемлющем культурную самобытность народов и эпох.

Гёте стоит у истоков научной фольклористики. Он одним из первых стал собирать народные песни, причем стремился максимально точно сохранить характер устной речи. Под влиянием народной поэзии Гёте пишет ряд лирических стихотворений; среди них – «Дикая роза» («*Heidenröslein*»), это стихотворение было принято за подлинную народную песню; спустя несколько десятилетий такая судьба ожидала и «Лорелею» Гейне.

Гёте сумел ухватить важнейший принцип народного творчества: песня не творится, а рождается из внутренней необходимости, она результат естественного акта. Поэтическая формула Гёте «Пою как птица» («*Ich singe, wie der Vogel singt*») породила богатую традицию

цитации и толкований. Соприкосновение с народной поэзией привело к расцвету немецкой лирики в эпоху романтизма (А. фон Арним, К. Брентано, А. Шамиссо, Л. Уланд, Г. Гейне).

Первым драматическим произведением Гёте, получившим широкую известность, станет пьеса из времён Реформации и Крестьянской войны 1525 года «Гёц фон Берлихинген» («*Götz von Berlichingen mit der eisernen Hand*», 1773 г.), написанная в подражание Шекспиру. Взгляд на Шекспира как гения, не подчиняющегося никаким правилам и принципам, получил в германской культуре широкое распространение именно благодаря Гёте («Ко дню Шекспира», 1771 г.; «Шекспир и несть ему конца», 1815-1826 гг.; романы о Вильгельме Мейстере). Для Гёте произведения Шекспира прямое продолжение природы. В своей исторической драме Гёте нарушает господствующие правила классицистического театра; его пьеса динамична, в ней 56 сцен и множество персонажей, язык героев приближен к разговорному.

РОМАН ГЕТЕ «СТРАДАНИЯ ЮНОГО ВЕРТЕРА»

Вершина и одновременно поворотный пункт раннего периода творчества Гёте – роман в письмах «Страдания юного Вертера» («*Die Leiden des jungen Werthers*», 1774 г.). Этот роман принес Гёте мировую славу и породил такое явление как «вертеризм».

«Мученик мятежный» (А.С. Пушкин) Вертер подходит под характеристику Гердера «самобытного гения»: «многие сильные, живые, верные собственные ощущения самым своеобразным образом составляют основу многих сильных, живых, верных собственных мыслей, и это есть самобытный гений». Для передачи чувств и мыслей героя Гёте обращается к жанру эпистолярного романа (разработанного Ричардсоном и Руссо). Однако письма героя остаются без ответа, что позволяет говорить об исповедальном характере произведения (к тому же часть романа написана в виде дневника героя). Роман состоит из двух частей и послесловия.

Первая часть посвящена описанию природы и сельской жизни, на фоне которых раскрывается любовь Вертера к Лотте. Однако Лотта уже просватана и не может строить свое счастье на несчастье другого.

Во второй части герой стремится преодолеть несчастную любовь. Он служит секретарем у влиятельного вельможи. Но и здесь

его ждет разочарование: на службе ценится не ум и инициативность, а исполнительность и сословное происхождение.

Вертер не в состоянии примирить внутренний разлад, вызванный неразделенной любовью, общественной моралью и обостренным чувством собственного достоинства. Единственный выход – самоубийство.

В одном из писем Гёте напишет, что это роман о «молодом человеке», «наделенном глубоким и чистым чувством и истинной восприимчивостью, который предается восторженным грезам, изнуряет себя размышлениями и, наконец, истерзанный охватившими его губительными страстями, в особенности беспредельной любовью, пускает себе пулю в лоб».

«Вертер» насыщен фактами из реальной жизни. Сам Гёте признавался, что вскормил «роман кровью собственного сердца», и сам остерегался перечитывать его. Напротив, европейская молодежь увидела в Вертере «героя своего времени» и «сына века». Наполеон признавался, что роман сопровождал его во многих походах и он прочитал его не менее семи раз. Молодые люди одевались *à la* Вертер в синий фрак с жёлтым жилетом и панталонами, коричневые сапоги с отворотами и не пудрили волосы. «Вертеровская мода» распространилась на манеры и речи Вертера, и даже кончали с жизнью, стилизуясь под чувствительного героя. «Вертеровская лихорадка» («*Werther-Fieber*») охватила всю Европу. Конечно, Гёте пришлось выдержать поток критики за такое наглядное пособие молодого самоубийцы. И ему пришлось не раз объяснять, что искусство и реальная жизнь имеют разную природу.

В 1775 г., по приглашению герцога Саксен-Веймарского Карла-Августа, Гёте переезжает в Веймар. Молодому правителю льстило, что его другом и советником стал автор «Вертера». Для Гёте это была возможность практической деятельности. Он становится членом Тайного совета и занимает различные должности в правительстве, отвечая за прокладку дорог, горное дело, набор рекрутов, финансы... Он неутомимый устроитель герцогских развлечений и театральных постановок. Он серьезно изучает геологию, биологию, физику и анатомию. Собранная им коллекция насчитывает не одну тысячу экспонатов.

Однако одиннадцатилетняя интенсивная деятельность приводит к сомнениям в возможностях устроения «просвещенной монархии». Гёте тайно покидает Веймар и на два года уезжает в Италию (1786-1788). Он много читает, изучает историю античного искусства,

занимается лепкой и рисует. Природа Италии и непосредственное переживание памятников античного мира дают мощный импульс для собственного творчества. Ярким результатом античных штудий Гёте в Италии стал стихотворный сборник «Римские элегии» («*Römische Elegien*, 1788-90). Его характеризует радостное приятие жизни во всех проявлениях и чувственная любовь (первоначальное название цикла – «*Erotica romana*»), обращение к античным стихотворным размерам и личные переживания.

По возвращении в Веймар Гёте максимально дистанцируется от политической деятельности и посвящает все время литературе, театру и естественнонаучным занятиям. Гёте приглашает в Веймар многих выдающихся людей (Гердера, Шиллера), превратив столицу крохотного княжества в крупнейший центр художественных и умственных исканий конца XVIII – начала XIX веков.

Дружба с Шиллером открывает новый этап в творчестве Гёте, который получит название «веймарской классики» (1794-1805 гг.). Поэт преодолевает бунтарские идеи штюрмерства, сдержанно воспринимает известия о революционных событиях во Франции. Опираясь на античные образцы, он создает произведения, проникнутые мыслью о гармонии в человеческом мире и природе, об эстетическом и этическом самосовершенствовании. Все этой найдет отражение в романе «Годы учения Вильгельма Мейстера» и поэме «Герман и Доротея». Стиль «веймарской классики» ярко воплотится в жанре баллады («Коринфская невеста» и «Бог и баядера» Гёте, «Кубок» и «Перчатка» Шиллера).

ТРАГЕДИЯ ГЕТЕ «ФАУСТ»

Квинтэссенцией творчества Гёте стала трагедия «Фауст». Над ней он работал на протяжении всей жизни. Ребенком Гёте видел кукольные представления о докторе Фаусте бродячих актеров на улицах Франкфурта и читал народную книгу «История о докторе Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1597 г.). В 1771 году Гёте начинает писать своего «Фауста». Средневековый чернокнижник, бросивший вызов небесам и нарушающий запреты ради бесконечных знаний и страстного переживания жизни, – идеальный герой для бунтарей «Бури и натиска». Первый вариант трагедии, известный теперь как «Пра-Фауст» был создан ещё до отъезда в Веймар.

В 1790 году был опубликован «Фауст. Фрагмент», в 1808 г. напечатана первая часть, работа над второй частью завершена в 1831 г. 60 лет работы над «Фаустом» отображают эволюцию жизненных исканий Гёте. «Пра-Фауст» заканчивается трагически: индивидуальный бунт Фауста приводит к конфликту с общественной моралью, результатом которого станет осуждение и смерть Гретхен. По духу и языку «Пра-Фауст» близок к мещанским трагедиям.

В дальнейшем Гёте значительно переработает средневековый сюжет, придав героям и идеям трагедии космическую значительность. Изменится и стиль – от разговорного и эмоционального слога Гёте перейдет к возвышенному и облагораживающему языку. Изменится и философское наполнение трагедии. Сам Гёте говорил о своем замысле так: «Характер Фауста на той высоте, куда поставила его новая обработка сырого материала старинного народного предания, представляет нам человека, который, чувствуя себя связанным в обычных границах земного существования, не удовлетворяется самым возвышенным знанием и наслаждением самыми прекрасными благами жизни, так как они не способны хотя бы отчасти успокоить его томление: дух, который вследствие этого обращался в разные стороны, возвращается в себя всё более несчастным. Такое настроение родственно существу души современного человека».

Трагедия открывается стихотворным «Посвящением» и двумя прологами: «Театральное вступление» и «Пролог на небе».

В «Посвящении» Гёте вспоминает свое начало работы над «Фаустом» и друзей молодости – первых слушателей трагедии.

В «Театральном вступлении» читатель попадает в театральное закулирье и присутствует при разговоре директора, поэта и актера. Между ними разгорается спор о природе искусства и роли художника. Для одного важен кассовый сбор, для другого – высокое искусство, для третьего – зрелищность и стремление угодить вкусам публики. Гёте не делает однозначных выводов из этого диалога, что заставляет предположить, что произведение будет разноплановым по составу. Вступление заканчивают слова директора:

*В дощатом этом балагане
Вы можете, как в мирозданье,
Пройти все ярусы подряд,
Сойти с небес сквозь землю в ад*
(Пер. Б. Пастернака)

«Пролог на небе» является ключом для философского понимания трагедии. На небесах разгорается спор между Богом и дьяволом о сущности человека. Мефистофель считает, что человек далёк от совершенства:

*«Божок вселенной, человек таков,
Каким и был он испокон веков.
Он лучше б жил чуть-чуть, не озари
Его ты божьей искрой изнутри.
Он эту искру разумом зовет
И с этой искрой скот скотом живет»*

(Пер. Б. Пастернака)

Господь не сомневается в своем проекте под названием «Человек» и обозначает достоинство человека словом «дело», «деятельность» (*Tat, Tätigkeit*), которое станет лейтмотивом всей трагедии:

*«Слаб человек; покорствуя уделу,
Он рад искать покоя, – потому
Дам беспокойного я спутника ему:
Как бес, дразня его, пусть возбуждает к делу!»*

Гёте обозначает «Фауста» как «трагедию». Здесь можно усмотреть параллель с величайшим творением Средневековья – «Божественной комедией» Данте. Подобно Данте, трагедия Гёте, написанная во время коренных исторических изменений, представляет попытку гармонизации «вывихнутого времени». Но если героя Данте сопровождает Вергилий, олицетворяющий разум и веру, то в наставники Фаусту Гёте дает Мефистофеля, духа отрицания и сомнения.

Обращаясь к средневековому жанру трагедии, поэтическому повествованию в «начале своем восхитительном и спокойном, тогда как в конце смрадном и ужасном» (Данте), Гёте взрывает строгость жанрового повествования и налагаемой им смысловой развязки.

Благодаря жанровому и сюжетному разнообразию, динамической смене мест (кабинет ученого, погребок Ауэрбаха, шабаш ведьм в горах, комната Гретхен, тюремная камера, дворец императора, берег моря), перед читателем открывается огромный мир, сложный и многосмысленный, реальный и фантастический одновременно.

В трагедии можно выделить ряд смысловых полей, на пересечении которых изображается человек, человек деятельный, созидающий и стремящийся к идеалу, путь к которому порой связан с блужданием и неизбежными потерями. Гёте изображает в символической форме *путь, становление* человеческой личности, ищущей смысл жизни. Изменение вечно становящейся личности и есть единственно возможный осязаемый результат человеческого бытия.

Слепому и мучимому Заботой Фаусту открывается, наконец, цель жизни человека на земле:

*...Жизни годы
Прошли не даром; ясен предо мной
Конечный вывод мудрости земной;
Лишь тот достоин жизни и свободы
Кто каждый день идет за них на бой!
Всю жизнь в борьбе суровой, непрерывной
Дитя, и муж, и старец пусть ведет,
Чтоб я увидел в блеске силы дивной
Свободный край, свободный мой народ!
Тогда сказал бы я: мгновенье!
Прекрасно, ты, продлись, постой!
И не смело б веков течение
Следа, оставленного мной!
В предчувствии минуты дивной той
Я высший миг теперь вкушаю свой.*

(

Трагедия вызвала шквал вопросов читателей: «Что автор хотел сказать своим произведением? Каковы идея и смысл трагедии?» Сам Гёте от однозначного ответа постоянно уходил.

Самые известные переводы «Фауста» на русский язык — Николая Холодковского (1878) и Бориса Пастернака (1953). В 2005 году впервые был опубликован перевод Константина Иванова (1918), последнего директора Царскосельской гимназии.

Ключевые слова: реформация и контрреформация, классицизм, барокко, абсолютизм, трагический гуманизм, трагикомедия, трагедия, высокая комедия, нормативная комедия;

«робинзонада», «естественный человек», авантюрно-приключенческий роман, памфлет, сатирический роман, «Энциклопедия», энциклопедисты, философская повесть, руссоизм, «Буря и натиск», роман в письмах, философский трактат,

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Какие правила классицизма сформулировал Буало в трактате «Поэтическое искусство»?
2. Каковы источники комедийного мастерства Мольера (фарс, комедии масок, Корнель)?
3. Назовите имена английских просветителей.
4. Как идея прагматизма Локка отображена в романе английского «Просвещения»?
5. Назовите имена французских просветителей.
6. Кого во Франции называли «энциклопедистами», почему?
7. В чем сходство Свифта и Руссо при взгляде на цивилизацию?
8. Назовите имена немецких просветителей.
9. В чем особенности жанра философской трагедии?

Семинар 1. Театр классицизма. Трагедия «Сид» Пьера Корнеля

1. Особенности социально-исторического и культурного развития Франции, Англии и Германии в XVII столетии.
2. Театр классицизма во Франции. Происхождение слова «классицизм». Эстетика классицизма. Нормы, которые утверждал классицизм в литературе и искусстве. Основные представители.
3. Драматургия Пьера Корнеля. Трагикомедия «Сид». Конфликт страсти и долга. Проблематика и образы.

Литература

1. История зарубежной литературы XVII века. М.: Высшая школа, 1999.
2. История всемирной литературы в 9 т. Т. 4. М.: Наука, 1987.
3. Киринос З.И., Пронин В.Н. Практикум по французской литературе. М.: Просвещение, 1991.
4. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII в. М., 1978.
5. Адан А. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. Корнель. Расин. М.: Художественная литература, 1970. (БВЛ)

Семинар 2. Трагедия «Федра» Жана Расина

1. Отличие классицизма Расина от художественной системы Корнеля.
2. Античные источники трагедии Расина.
3. Образ Федры. Почему она не вполне преступна и не вполне невинна?
4. В чем новаторство Расина в языке?

Литература

1. Расин Ж. Федра. Любое издание
2. Штейн А.Л. Расин / История французской литературы. // УП для студентов пединститутов. М.: Просвещение, 1988.
3. История зарубежной литературы XVII века. М.: Высшая школа, 1999.
4. История всемирной литературы в 9 т. Т. 4. М.: Наука, 1987.
5. Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по французской литературе. М.: Просвещение, 1991.
6. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII в. М., 1978.
7. Адан А. Театр Корнеля и Расина // Театр французского классицизма. Корнель. Расин. М.: Художественная литература, 1970. (БВЛ)

Семинар № 3. Театр классицизма. Комедии Мольера

1. Основные черты эстетики классицизма. Понятие «высокая комедия»
2. Творческий путь Мольера.
3. Место комедии «Тартюф» в творчестве Мольера. История создания комедии. Черты классицизма. Основной конфликт комедии и система образов.
4. Конфликт в комедии «Мещанин во дворянстве». Чем достигается комизм в комедии? Охарактеризуйте Журдена.

Литература

1. Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по истории французской литературы. М.: Просвещение, 1991.
2. Обломиевский Д.Д. Французский классицизм. М., 1968.
3. История зарубежной литературы XVII века. М.: Высшая школа, 1999.
4. История всемирной литературы в 9 т. Т. 4. М.: Наука, 1987.
5. Мольер Ж. Комедии. М.: Художественная литература, 1978. (БВЛ)

Семинар 4. Ранний просветительский роман в Англии

1. Просветительские концепции человека.
2. Жизнь и творчество Даниэля Дефо.
3. Жизнь и творчество Джонатана Свифта.
4. Вера в созидательные возможности человека в романе «Робинзон Крузо». История создания романа, жанровые особенности, композиция, основные темы и мотивы.

5. Эгоистическая природа человека в романе «Путешествие Гулливера». История создания романа, жанровые особенности, композиция, основные темы и мотивы.
6. Сравнительная характеристика двух романов.

Литература

1. Дефо Д. Робинзон Крузо / Пер. М.А. Шишмарёвой / Под ред. А. Франковского. История полковника Джека / Пер. Н. Шершевской и Л. Орел. М.: Художественная литература, 1974.
2. Елистратова А.А. Английский роман эпохи Просвещения. М.: Наука, 1966.
3. Урнов Д.М. Робинзон и Гулливер. Судьба двух литературных героев. М., 1973.
4. Урнов Д.М. Дефо. М.: Молодая гвардия, 1978.
5. Муравьев В. Джонатан Свифт. М., 1968.
6. Муравьев В. Путешествие с Гулливером. М.: Книга, 1972.
7. Аникст А. Джонатан Свифт и его «Путешествия Гулливера». М., 1967.
8. Стил Р. История Александра Селькирка // Зарубежная литература XVIII в.: Хрестоматия в 2 т. Т. 1./ Под ред. Б.И. Пуришева. М.: Высшая школа, 1988.

Семинар 5. *Философские повести Вольтера*

1. Особенности французского Просвещения.
2. Жизнь и творчество Вольтера.
3. Почему «Кандид» – философская повесть? Какие философские идеи заложены в текст?
4. Какие приключения пережил Кандид?
5. Как вы понимаете смысл фразы «надо возделывать наш сад»? Как он связан с философией Просвещения?
6. Как ирония компенсирует отсутствие психологизма? Приведите примеры из текста «смеха Вольтера».

Литература

1. Вольтер. Кандид, или Оптимизм. Любое издание.
2. История зарубежной литературы XVIII века / Под ред. Л.В. Сидорченко. М.: Высшая школа, 1999.
3. История всемирной литературы в 9 т. Т. 4. М.: Наука, 1987.
4. Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по французской литературе. М.: Просвещение, 1991.
5. Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVII-XVIII вв. М., 1978.
6. Артамонов С.Д. Вольтер и его век. М., 1980.
7. Артамонов С. Вольтер // Вольтер. Магомет. Философские повести. М.: Художественная литература, 1971. (БВЛ)
8. Михайлов А.Д. Вольтер и его проза / Вольтер. Философские повести. М., 1985.

Семинар 6 *Французский сентиментализм: Ж.-Ж. Руссо*

1. Жизнь и творчество Руссо.
2. Место Руссо в европейской философии и литературе.
3. Идеи и образы романа «Новая Элоиза».
 - Какова главная социальная идея романа?
 - Почему Руссо выбирает эпистолярный жанр?
 - Как решается в романе мысль о равенстве чувства и долга?
 - Почему «Новая Элоиза» стала энциклопедией сентиментализма?

Литература

1. Руссо Ж.Ж. Трактаты «Юлия или новая Элоиза», «Исповедь». Любое издание.
2. Сидорченко Л.В., Апенко Е.М., Белобратов А.В. История зарубежной литературы XVIII века. М.: Высшая школа, 1999.
3. Кирнозе З.И., Фомин С.М. Французская психологическая проза. Практикум. Ч.2.
4. История всемирной литературы в 9 т. Т.5. М.: Наука, 1988.

Семинар 7. *И.В. Гёте «Страдания юного Вертера»*

1. Ранний Гёте и эпоха «Бури и натиска». Своеобразие «чувствительности» как художественной категории.
2. История создания романа. Биографическая основа и романский вымысел. Автор биографический и автор художественный.
3. Анализ романа. Жанровые особенности: «роман в письмах», черты лирической прозы, изображение «пространства и времени», особенности композиции, психологический и социальный конфликты, своеобразие сюжета.
4. Характеристика героев, композиция персонажей, Вертер и Лотта, Вертер и Альберт, Вертер и «простые люди», Вертер и «высшее дворянское общество».
5. Литература – природа – общество в романе. Литературная традиция в романе (Гомер, Оссиан, Лессинг).
6. Вертер и европейский «вертеризм».

Литература

1. Конради К.О. Гёте. Жизнь и творчество в 2 т. / Предисл. и общ. ред. А. Гугнина. М.: Радуга, 1987.
2. Аникст А.А. Творческий путь Гёте. М.: Худ. литература, 1986.
3. Пуришев Б.И. О романе Гёте «Вертер» // Гёте И.В. Страдания юного Вертера. М., 1982.
4. Стадников Г.В. Гёте и его роман // Гёте И.В. Страдания юного Вертера. СПб.: Наука, 2002.
5. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л.: Наука, 1982.

Семинар 8. Трагедия Гёте «Фауст»

1. История создания и истоки сюжета трагедии.
2. Композиция трагедии. Характеристика «Посвящения», «Театрального вступления» и «Пролога на небе»
3. Общая характеристика образа Фауста.
4. Дайте комментарий к финалу первой и второй частей.
5. Тема Фауста в мировой литературе. Фауст как вечный образ.

Литература:

1. Аникст А.А. «Фауст» Гете: Литературный комментарий. М.: Просвещение, 1979.
2. Жирмунский В.М. Очерки по истории немецкой классической литературы. Л.: Художественная литература, 1972.
3. Легенда о докторе Фаусте / Под ред. В.М. Жирмунского. М.: Наука, 1978.

Часть V. ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

РОМАНТИЗМ

Девятнадцатый век как культурно-историческая эпоха начинается Великой французской революцией (1789-1794 гг.) и завершается началом Первой мировой войны (1914 г.). Он вместил многочисленные художественные направления и школы, складывавшиеся в полемике с предшественниками и современниками. Романтизм – первая по времени философско-художественная система эпохи, охватившая все области знания и определившая новое мировосприятие людей. Романтическое мироощущение явилось результатом эмоционального переживания и переосмысления опыта Великой французской революции и ее социально-исторических последствий: наполеоновских войн, национально-освободительных движений, процесса развития и установления универсальных товарно-денежных отношений и повсеместного укоренения буржуазного духа.

Разочарование в итогах французской буржуазной революции, которая не привела к «царству разума», обещанному просветителями, определило неприятие рационализма и скептицизма оптимистической философии Просвещения и обращение к идеалистической немецкой философии конца XVIII – начала XIX вв. Просветительскому культу Разума романтики противопоставили культ Воображения, уносившего в сферу духовную, в мир мечты. Разрыв между мечтой и действительностью порождает романтическое двоемирие.

Правда жизни для романтического художника состояла не в отражении действительности, а в *пересоздании* ее с помощью творческой фантазии. Великий французский писатель Виктор Гюго в «Предисловии» к драме «Кромвель», ставшем одним из манифестов романтизма, сравнивал романтическое искусство со сферическим зеркалом, которое превращает мерцание в свет, а свет в пламя. Постоянное сопоставление в произведениях романтиков мира реального и мира идеального отражает неприятие буржуазной прозы жизни и презрение к мещанскому благополучию.

Романтическая культура питается энергией отрицания наличной действительности. Она сосредоточена на самоценной личности, которая живет своим неповторимым внутренним миром, повинуюсь не господствующим правилам и нормам общественной жизни, а порывам и стремлениям своего субъективного духа. Через призму своих душевных эмоций она воспринимает окружающий мир. Наделенный неограниченными творческими возможностями

романтический герой находится в разладе с миром, томится по идеалу, он необычен. Это может быть вдохновенный герой-«энтузиаст» Э.Т.А. Гофмана, бросающий вызов обществу одинокий скиталец Дж. Г. Байрона, благородные плебеи-бунтари В. Гюго. Романтики в духовном мире личности ищут универсальные законы общества и мироздания. («Человек есть источник аналогий для вселенной», – писал Новалис.) Отсюда стремление к созданию обобщенных символических и мифологических образов.

Романтик жаждет абсолюта, ему свойственен максимализм чувств. В эстетике и этике это находит выражение в сочетании крайностей, в контрастности и гиперболизации добра и зла, прекрасного и безобразного. Поэтому романтики склонны к условным формам творчества, таким как фантастика, гротеск, символичность. На первый план выдвигаются *исключительные* характеры и сюжеты.

Для романтиков – свидетелей важнейших исторических сдвигов и перемен характерен историзм, диалектическое восприятие мира в движении, в развитии. Интерес к универсальному и всеобщему у них соседствует с пристальным вниманием к единичному и индивидуальному, к особенностям национальной истории и культуры, к фольклору, к народной песне, сказке, легенде.

С обостренным вниманием к субъективному душевному миру человека связана и существенная черта романтического стиля – повышенная эмоциональная окраска повествования, выражающаяся в обилии вопросов, восклицаний, повторов, выдвигении на первый план лирического «я».

Романтическая эстетика, сложившаяся в острой полемике и противостоянии принципам классицизма и просветительства, ориентирована на синтез искусств – литературы, музыки, живописи, философии, мифологии и религии, декларирует разомкнутость литературных родов и жанров, обновление, слияние и смешение различных художественных форм. Появляются лирическая драма, лиро-эпическая поэма, исторический роман, фантастическая повесть.

В каждой стране романтизм развивался в специфически национальных формах.

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Романтическое движение в Германии возникло в середине 1790-х гг. и играло большую роль во всей немецкой художественной жизни в первой трети XIX века, особенностью которой было сосуществование разнородных литературных течений. На рубеж

веков приходятся последние годы творческого пути Шиллера, продолжается творчество Гете, подлинный культ которого в Германии создали ранние немецкие романтики. Существенную роль в становлении романтизма сыграла ориентация на искусство европейского Возрождения (Шекспир, Кальдерон, Сервантес), на традиции позднего немецкого Просвещения (Гердер, Шиллер, Гете).

Немецкий романтизм наиболее полно воплотил черты мироощущения переломной эпохи и дал теоретическое обоснование тому грандиозному сдвигу в общественном сознании, который вызвали революционные события во Франции, переводя конкретный политический и социальный опыт революции в общефилософский и эстетический план. Романтическая теория усваивает ключевые положения немецкой идеалистической философии конца XVIII – начала XIX в.: идеи Ф. Шеллинга о тождестве духа и природы, субъекта и объекта, о бесконечном как проявлении жизни; учение И. Фихте об абсолютном «Я», созидающем все мироздание; концепцию И. Канта о непознаваемости вещного, материального мира («вещь в себе») и об априорных суждениях.

Мир, который немецкие романтики собираются осваивать, в их сознании обретает масштабы космической необозримости. Не частное и местное становится предметом их внимания, а универсум, т.е. всеобъемлющая жизнь природы и жизнь человеческого духа. Господствующим началом в их эстетике и художественной практике оказывается не столько предметность материального мира, сколько настроение, вызываемое этим миром. Мир слишком сложен и противоречив, чтобы его можно было объяснить. Его разгадку можно лишь предчувствовать. Интенсивное восприятие природы свойственно почти всем без исключения немецким романтикам. Они остро ощущали и бесконечное разнообразие мира, и бесконечность человеческих устремлений. Формой художественного воплощения бесчисленных вариантов бытия в их искусстве стал фрагмент. *Фрагментарность*, незавершенность произведения – характерная примета повествовательного искусства романтиков.

Немецкий романтизм прошел все стадии развития романтического мировосприятия: от экзальтированной веры в абсолютную свободу личности до трагического осознания иллюзорности бесконечных возможностей.

Первый период немецкого романтизма охватывает примерно 1796-1806 гг. и связан в основном с деятельностью романтиков йенской школы – братьев Августа и Фридриха Шлегелей, Вильгельма

Тика, Новалиса, Вильгельма Вакенродера. Йенцы заложили основы нового художественного направления и романтической эстетики. Ф. Шлегель формулирует принципы «универсальной» романтической поэзии и разрабатывает теорию романтической иронии, которая должна вскрывать относительную ценность разных жизненных явлений и показывать мир в движении. Литература этого периода устремлена к глобальным вопросам: место человека в мире, преобразующая роль искусства, миссия художника.

Второй период – 1806-1814 гг. – совпадает с национально-освободительной войной против Наполеона и проходит под знаком фольклора, обращения к народному творчеству. Центр романтического движения перемещается в Гейдельберг, где образовался кружок поэтов и прозаиков, ядро которого составили Клеменс Брентано и Ахим фон Арним. К ним примыкали будущие выдающиеся филологи и фольклористы братья Гримм, поэт Й. Эйхендорф, публицист Й. Гёррес. В творчестве гейдельбержцев интерес ко всему немецкому, к «народному духу» нередко перерастал в апологию феодально-патриархальной народности. Наиболее значимым достижением гейдельбергской школы стала публикация фольклорных памятников: сборника народных песен «Волшебный рог мальчика» (1805-1808 гг.), собранных Арнимом и Брентано, и двух книг «Детских и семейных сказок» (1812-1815 гг.) В. и Я. Гримм.

Третий период (1814-1830 гг.), представленный творчеством Э.Т.А. Гофмана, А. фон Шамиссо, Г. Гейне, характеризуется более обостренным, трагическим осмыслением действительности, отказом от многих иллюзий, свойственных раннему романтизму. Происходит трансформация художественной системы романтизма. Романтическое двоемирие находит воплощение в конкретных образах, идеал и реальность постоянно сталкиваются друг с другом.

ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН

Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776-1822 гг.) – самая яркая фигура немецкого романтизма. Судьба Гофмана – писателя и человека – необычайно трагична. Она как будто вобрала все сложности и противоречия Германии начала XIX в., всю безысходность мечты немецких романтиков о безмерно прекрасном человеке и идеальной гармонии.

Будущий писатель родился в Кёнигсберге в бюргерской семье. По семейной традиции он получил юридическое образование и вынужден был до конца жизни служить мелким чиновником, сочетая

канцелярскую рутину с напряженными занятиями литературой, рисунком, музыкой. Амадей – это третье имя, которое Гофман сам добавил к двум своим официальным в честь глубоко почитаемого Моцарта. Талантливый исполнитель, композитор и дирижер, театральный художник и декоратор, Гофман вошел в литературу как романист и блестящий мастер сказки, фантастической новеллы. Его художественное наследие включает два романа – «черный роман» «Эликсиры сатаны» (1815 г.) и итоговое произведение писателя «Житейские воззрения кота Мурра» (1819-1821 гг.), – а также несколько сборников новелл – «Фантазии в манере Калло. Листки из дневника странствующего энтузиаста» (1815 г.), «Ночные повести» (1817 г.), «Серапионовы братья» (1819-1821 гг.) и др.

Уже в первом сборнике «Фантазии в манере Калло» наметилась основная тема творчества Гофмана: искусство и действительность, художник (в широком смысле) и филистерское общество, трагическое столкновение энтузиаста и пошлой среды. Смысл жизни и единственный источник внутренней гармонии писатель видит в искусстве, а самым романтическим искусством считает музыку, потому что в ней воплощен дух природы. Музыка уносит человека в мир фантазии и неопределенных чувств, дает возможность отрешиться от убожества окружающего мира. Именно художник особенно болезненно ощущает враждебность обывательской действительности, обрекающей его на постоянные душевные страдания.

У художников Гофмана три судьбы. Будучи людьми тонкой душевной организации, они либо подавлены и сходят с ума (такую судьбу Гофман предопределяет своему любимому герою композитору Крейслеру). Либо смерть постигает художника (новелла «Дон Жуан»). Либо его настигает смерть духовная – приспособление, компромисс с немецкой действительностью. Такова судьба героя сказки «Золотой горшок», которая завершает «Фантазии в манере Калло».

СКАЗКА ГОФМАНА «ЗОЛОТОЙ ГОРШОК»

Ведущим жанром романтической литературы Гофман считал сказку, способную не только примирить два враждующих начала – идеал и действительность, но и подчеркнуть их разрыв. Именно в сказках писателя отчетливо проявляется принцип двоемирия, возникающего из соединения реального и фантастического. Причем, писал Гофман, «основание небесной лестницы, по которой фантазия

хочет взобраться в высшие сферы, должно быть укреплено на почве жизни».

События в «Золотом горшке» разворачиваются в современном Дрездене, о чем говорит подзаголовок «Сказка из новых времен», и в пространстве фантазии, сказочного сновидения, что подчеркнуто делением сказки на двенадцать вигилий (ночных «дозоров»). Два мира – реальный и фантастический, житейский и поэтический – постоянно пересекаются и сопоставляются. Реальный мир – это мир ограниченных филистеров – услужливого регистратора Геербрандта, самодовольного конфектора Паульмана, его очаровательной дочери Вероники, которая мечтает выйти замуж за надворного советника. В сказочном мире поэтической фантазии живет архивариус Линдхорст и его дочь Серпентина. Весь город знает Линдхорста как уважаемого чиновника, тайного советника, и никто не подозревает, что одновременно он великий волшебник. В своем воображении где-то рядом с прозаическим и скучным Дрезденом он построил другое, поэтическое царство Атлантиду, в котором он властитель огненных саламандр, а его дочери не обычные немецкие девушки, а золотисто-зеленые змейки. В этот фантастический мир он вводит студента Ансельма.

Студент Ансельм, мечтательный энтузиаст и великий неудачник, крайне неловкий и беспомощный в обыденной жизни, постоянно попадает в трагикомические ситуации. То он опрокидывает на рынке корзину с яблоками и пирожками, навлекая на себя проклятия торговли, то его, размышлявшего под бузиновым кустом, принимают за умоисступленного, то он падает в обморок, приняв дверную колотушку в доме Линдхорста за скалящееся лицо ведьмы, и т.д. Он все время мечется между враждебной действительностью и миром фантастическим. В мире житейской прозы он увлечен очаровательной Вероникой, а в царстве романтических фантазий влюблен в голубоглазую змейку, младшую дочь архивариуса Серпентину. Отважная Вероника вступает в борьбу за душу Ансельма, которому прочат блестящую чиновничью карьеру, прибегая к ворожбе, но бесплодно. Любовь к Серпентине преображает Ансельма. Он становится поэтом, то есть приобщается к «чудесам иного высокого мира». Но Гофман разрушает романтический план, иллюзию средствами иронии. Он возвращает своего героя от мечтательного сна к прозаической действительности.

Сказка кончается двумя свадьбами. Благоразумный чиновник, регистратор Геербрандт получает звание надворного советника и

предлагает руку и сердце Веронике. А романтическое преобразование Ансельма завершается его женитьбой на Серпентине. От своей невесты он получает в качестве приданного золотой горшок (весьма прозаическую вещь) – предмет его романтического томления. Горшок – символ мещанского счастья. Здесь ирония граничит с сатирой, объектом которой является мир обывателей. Ироничен автор и по отношению к своему герою-энтузиасту, обретшему счастье в «хорошеньком имении» в сказочной Атлантиде. Иронические пассажи направлены и в адрес читателя, ироничен автор и по отношению к самому себе. Привычный бюргерский мир, воспроизведенный со всеми бытовыми подробностями, благодаря пронизывающей всю ткань сказки иронии превращается в фантастический гротеск.

В творчестве Гофмана отчетливо проявились характерные черты позднего немецкого романтизма: пристальный интерес к предметно-бытовому миру и изображение необыкновенного в обыденном.

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Английский романтизм отличается рядом особенностей, связанных со спецификой социально-исторического и культурного развития британского общества. Литературные источники романтизма восходят ко второй половине XVIII в. Последствия буржуазной революции, свершившейся в Англии еще в XVII веке, а затем промышленного переворота середины XVIII в. повлекли за собой разочарование в перспективах буржуазной цивилизации и вызвали ранний кризис просветительской идеологии. В эстетике особое внимание обращается на категории «ужасное», «оригинальное», «живописное», разрушающие классицистическое понимание прекрасного, основанного на симметрии и гармонии. В противовес классицистам складывается культ Шекспира как поэта, обладавшего мощным воображением. Возрождается интерес к национальному прошлому, публикуются народные баллады, легенды, предания, талантливые имитации старинной поэзии (Т. Макферсон, Т. Чаттертон). Широкую популярность получает «страшный», «готический» роман, пробудивший интерес к Средневековью, к мистическому, таинственному, загадочному.

События американской Войны за независимость (1775-1783 гг.) и Великой французской революции способствовали кристаллизации английского романтизма как духовного направления в первой трети XIX века.

Формирование романтической традиции связано с поэтами «озерной школы» (Уильям Вордсворт, Сэмюэль Тейлор Кольридж, Роберт Саути), начавшими писать еще в конце XVIII в. и стремившимися утвердить права Воображения в искусстве слова. Опираясь на народное творчество, они создали новый жанр – литературную лирическую балладу, придававшую прелесть новизны обыденному и возбуждавшую чувства обращением к сверхъестественному. Первый этап развития романтизма в Англии ознаменовался необыкновенным расцветом лирических жанров в творчестве Томаса Мура, Вальтера Скотта, Джорджа Гордона Байрона, рождением жанра лиро-эпической поэмы.

Расцвет английского романтизма приходится на пятнадцатилетие после окончания наполеоновских войн (1796-1815 гг.). В поэзию приходят «младшие романтики» Перси Биши Шелли и Джон Китс. Байрон и Шелли обращаются к романтической драме. Байрон в изгнании создает свои самые значительные произведения, проникнутые тираноборческими мотивами. Получает широкое развитие романтическая эссеистика (Чарльз Лэм, У. Хэзлитт, Ли Хант). В творчестве В.Скотта складывается жанр исторического романа. Романтический роман представлен также позднегоготическими романами Ч.Р. Мэтьюрина «Мельмот-скиталец» и М. Шелли «Франкенштейн».

ДЖОРДЖ ГОРДОН БАЙРОН

Джордж Гордон Ноэл Байрон (1788-1824 гг.) еще при жизни стал символом английского романтизма. Не только творчество, но и личность поэта, прожившего романтическую жизнь, оказывали колоссальное воздействие на его современников. Байрон принадлежал к древнему аристократическому роду, учился в привилегированной школе Харроу, а затем в Кембриджском университете, где сознательно готовился к политической и общественной деятельности как наследный пэр и будущий член палаты лордов. Здесь же он начинает писать свои первые стихи, публикация которых («Часы досуга», 1807 г.) вызвала ожесточенную полемику Байрона с его критиками и оппонентами (сатира «Английские барды и шотландские обозреватели», 1809 г.).

В двадцать четыре года он стал европейской знаменитостью после появления в печати первых двух песен «Паломничества Чайльда Гарольда» (1812 г.), в основу которых легли впечатления поэта от путешествия по Средиземноморью (1809-1811 гг.). В это же время он выступает в палате лордов в защиту луддитов и теснимых ирландских

крестьян-католиков, обрушивается на узурпаторов народных прав в эпиграммах и сатирах на принца-регента. Мятежный дух поэта сильнее всего проявился в цикле восточных поэм, опубликованных в 1813-1816 гг.

В 1816 г. Байрон, став объектом общественной травли, инспирированной правящими кругами, навсегда покидает Англию. Он живет в Швейцарии, Италии, Греции. Поэт переживает период необычайного творческого подъема. Он пишет поэму «Шильонский узник» (1817), завершает «Паломничество Чайльд Гарольда» (третью и четвертую песни, 1816-1817), создает философскую драматическую поэму «Манфред» (1817), ставшую вершиной развития «мировой скорби» в его творчестве. Он принимает активное участие в движении итальянских карбонариев, примыкает к борьбе Греции за национальную независимость от турок. Итальянская политическая тема находит выражение в исторических драмах поэта («Марино Фальеро, дож Венеции», 1820; «Двое Фоскари», 1821). В последние годы Байрон выступает как автор политических сатир, направленных против режима реставрации и руководителей европейской реакции («Ирландская аватара», 1821; «Видение суда», 1822; «Бронзовый век», 1823). С 1819 г. печатаются по мере готовности песни его самой значительной поэмы зрелого этапа творчества «Дон Жуан», которая так и не была завершена.

С личностью и творчеством Байрона, названным Ф.М. Достоевским «музой мести и печали», связано особое понятие «байронизм». Это тип романтического мировоззрения, совмещающего глубокое разочарование, страшную тоску и меланхолию, обостренный индивидуализм, чувство избранничества и бунтарство, присущие герою Байрона.

Байрон ввел в мировую литературу образ неудовлетворенного жизнью человека, которого терзают сомнения и муки совести: он в разладе не только с миром, но и с самим собой. Впервые такой герой, одинокий скиталец, несущий в своем сердце некую таинственную скорбь и лелеющий гордую мечту о свободе, появился в поэме «Паломничество Чайльд Гарольда», но оформился, по сути, в восточных поэмах.

ПОЭМА БАЙРОНА «КОРСАР»

В цикле поэм, названных байроноведами «восточными» («Гяур», 1813 г.; «Абидосская невеста», 1813 г.; «Корсар», 1814 г.; «Лара», 1814 г.; «Осада Коринфа», 1816 г.; «Паризина», 1816 г.) проявились характерные черты романтизма и яркие особенности

творчества Байрона. Все поэмы характеризуются неким единством содержания и построения. Событийный, эпический план уравнивается планом лирическим. В основе восточных поэм лежит романтический сюжет страсти. Повествование строится вокруг личности героя, основное внимание сосредоточено на душевном конфликте. Композиция фрагментарна, действие выстраивается вокруг отдельных драматических ситуаций, сюжетная линия прерывается лирическими монологами, выражающими переживания героя. В поэмах автор создает единый тип романтического героя. Это исключительная личность, бунтарь, изгой, бросающий вызов обществу.

Таков Конрад, главный герой поэмы «Корсар», которая отличается сюжетной остротой и динамичным развитием действия. Конрад – предводитель пиратов, совершающих набеги на турок, – проникает под видом дервиша на пир паши Сеида, чтобы усыпить бдительность врагов, пока разбойники поджигали турецкие корабли. Торжествующий кратковременную победу корсар, тем не менее, схвачен и должен быть казнен. Судьба героя полна неожиданных и стремительных поворотов:

*Один лишь час, как высадившись, он
Скрыт – узнан – счастлив – схвачен – осужден,
На суше – вождь, на море – сатана,
Злодей – спаситель – узник – данник сна. (2, XI)*

Спасенная Конрадом из пламени пожара наложница Гюльнар убивает ненавистного пашу и помогает ему бежать. Но силы героя исчерпаны борьбой и разочарованием. Прежняя энергичность и целеустремленность сменяются внутренней отрешенностью, а смерть возлюбленной Медоры заставляют его бесследно исчезнуть.

Тайна исчезновения Конрада, сливаясь с загадкой его прошлого, окутывает романтическим туманом судьбу героя, являющегося изгоем не только в глазах общества, законы которого он попирает, но и в кругу пиратов. («Он чужд им», «как всегда, один», «он скуп на речи – знает лишь приказ»; «враг чувственного, он суров и прост»; «он их пирам веселья не дарит»). Морские разбойники для него не соратники, а лишь орудие достижения цели: разрушения могущества тирана. Поэтому разбойничья вылазка Конрада под пером Байрона вырастает до размеров необыкновенного дерзкого подвига.

Причины отчуждения героя от людей не вполне ясны. Автор весьма неопределенно говорит о том, что прошлое Конрада – это «путь разочарований», что он был рожден для добра, но потерял доверие к людям и утратил веру в добродетель.

*Внушая страх, оболган с юных лет,
Стал другом Злобе, а Смиренью – нет,
Зов Гнева счел призывом Божества
Мстить большинству за козни меньшинства. (1, XI)*

Но, став злодеем, он сохранил свое внутреннее благородство: он приказывает спасти женщин из горящего гарема, для него немислимо убить спящего врага. И герой не может простить прекрасную Гюльнар, которая совершает это злодейство во имя его спасения.

Единственная сила, привязывающая его к жизни, – любовь к «единственной». Она существует как отражение любовной мечты героя.

*Она, Медора, грустная звезда,
Чей дивный луч светил ему всегда. (1, XVI)*

Однако идиллия любви в злом мире невозможна, поэтому Медора умирает, узнав о пленении Конрада.

В байроническом герое, одержимом сильнейшими страстями, заключено демоническое, непостижимое начало, несущее страдание прежде всего ему самому. Суть внутреннего разлада героя Байрона кроется отнюдь не в сожалениях о том, что он преступил законы жестокого общества. Источник его внутренних метаний в осознании своей сопричастности миру насилия. Его бунт трагичен своей роковой безысходностью.

В России Байрона не случайно называли «певцом Корсара»: так захватила читателей своей новизной эта открытая романтиками и с беспримерной поэтической силой запечатленная английским поэтом иррациональность сердца, удивительная двойственность человека, колеблющегося между добром и злом. «Восточные поэмы» Байрона оказали воздействие на многих русских поэтов пушкинской поры, в творчестве которых обострился интерес к экзотике, эффектной фабуле, романтическому герою.

ВАЛЬТЕР СКОТТ

В историю литературы Вальтер Скотт (1771-1832) вошел как создатель исторического романа Нового времени. В.Г. Белинский отмечал, что в своих романах писатель вскрывал «пружины истории» и тем самым «дал историческое и социальное направление новейшему европейскому искусству».

Вальтер Скотт родился в Эдинбурге в старинной дворянской семье. Как и отец, он получил юридическое образование, занимался адвокатурой, до конца жизни исполнял обязанности шерифа. Очень

рано пробудился у будущего писателя интерес к старине. Он собирает памятники шотландского фольклора, знакомится с местами исторических событий, мастерски делает макеты старинных замков и крепостей. Увлечение стариной перерастает в систематическое, глубокое изучение истории Шотландии, Англии, других европейских стран.

В 1802-1803 гг. выходит трехтомный сборник «Песен шотландской границы», куда вошли наряду с народными историческими и романтическими балладами поэмы, написанные самим В. Скоттом «в подражание древним песням». Репутация Скотта-поэта закрепилась выходящими на протяжении последующего десятилетия поэмами, в которых автор обращается к историческим сюжетам («Песнь последнего менестреля», 1805 г.; «Мармион», 1808 г.; «Дева озера», 1810 г.; «Рокби», 1812 г.). А в 1814 г. появляется первый роман, принесший В. Скотту мировую известность – «Уэверли, или Шестьдесят лет назад».

Исходя из тематики романы В. Скотта обычно делят на несколько групп: шотландские («Уэверли», «Пуритане», 1816 г.; «Роб Рой», 1817 г.; «Эдинбургская темница», 1818 г. и др.), английские («Айвенго», 1819 г.; «Монастырь», 1820 г.; «Аббат», 1820 и др.) и из истории других стран («Квентин Дорвард», 1823 г., «Граф Роберт Парижский», 1831 г. и пр.).

Исторический диапазон романов писателя необычайно широк: от XI в. до середины XVIII в. Но само наличие временной дистанции, отделяющей автора от изображаемой им эпохи, еще не делает роман историческим. Исторический роман не мыслим без исторического конфликта. Это главенствующий признак жанра. Для художественного отображения истории необходимы узловые и переломные моменты прошлого, события, в ходе которых решаются судьбы нации, социальных групп, конфликты, имеющие значение в жизни страны, народа. Причем семейные и личные отношения тесно связываются с историческими событиями. Именно В. Скотт открыл закон причастности человека к истории, обусловленность каждой отдельной судьбы общим ходом исторического процесса. Под пером В. Скотта история впервые предстала не как история королей и полководцев, но как история народов. Романист воспроизводит прошлое в связи с современностью, выявляя далекие причины современных событий и показывая неизбежность победы нового над старым.

Основной задачей исторического романа В. Скотт считает «воспроизведение нравов», а не событий и фактов, достоверного изображения не только особенностей быта, но и нравственного поведения, образа мыслей и чувств персонажей, характерных для каждой эпохи. Писатель сосредотачивает внимание на страстях своих героев, ориентируясь на опыт Шекспира, в исторических драмах которого правда и вымысел тесно переплетались. Но в отличие от Шекспира, в центре пьес-хроник которого стояли исторические лица, Скотт в своих романах выдвигает на первый план вымышленных персонажей, обрисованных в соотношении с историческими силами, породившими их. Такая перспектива – одно из открытий В. Скотта, одна из существенных структурных особенностей созданного им жанра исторического романа.

РОМАН СКОТТА «АЙВЕНГО»

Особое внимание В. Скотт уделяет языку исторического романа. В предисловии к роману «Айвенго» писатель размышляет о необходимости описывать нравы и обычаи старины «языком и в манере той эпохи», в какую живет автор, в то же время, «избегая оборотов явно новейшего происхождения». Беседой англосаксонских рабов Гурта и Вамбы о парадоксах смешения языков в современной им Англии открывается роман «Айвенго», действие которого отнесено к концу XII в.

– Ну, как называются эти хрюкающие твари на четырех ногах? – спросил Вамба.

– Свиньи, дурак, свиньи, – отвечал пастух. – Это всякому дураку известно.

– Правильно, «суйн» – саксонское слово. А вот как ты назовешь свинью, когда она зарезана, ободрана, рассечена на части и повешена за ноги, как изменник?

– Порк. – отвечал свинопас.

– Очень рад, что и это известно всякому дураку, – заметил Вамба. – А «порк», кажется, норманно-французское слово. Значит пока свинья жива и за ней смотрит саксонский раб, то зовут ее по-саксонски, но она становится норманном и ее называют «порк», как только она попадает в господский замок и является на пир знатных особ.

В. Скотт с первых же страниц погружает читателя в эпоху, когда Англия была уже завоевана норманнами, в стране обостряются конфликты между феодалами и крестьянами, норманнами и побежденными саксами, а процесс складывания единой нации со

своим языком и культурой только начинается. В. Скотт выбирает ключевой, переломный момент в жизни общества и государства, когда происходит исторически закономерная смена эпох. Это период борьбы за централизацию государства и укрепление королевской власти, когда король Ричард Львиное Сердце возвращается из австрийского плена и застаёт страну, раздираемую междоусобицами. В отсутствие короля его брат Джон Анжуйский притязает на престол и пытается склонить баронов к неповиновению законному властителю. В свою очередь могущественные феодалы (Фрон де Беф, Мальвуазен, де Браси) стремятся извлечь максимальную выгоду из предстоящей смуты и начинают разбой. Представители саксонской знати (Седерик Ротервудский) лелеют надежду на восстановление саксонской династии и независимости. Укрепляют свои позиции и рыцари ордена Храма (Бриан де Буагильбер). В этом сложном переплетении групповых и личных интересов отражается реальная историческая обстановка, на фоне которой разворачивается история рыцаря Айвенго, завершающаяся счастливым браком с прекрасной Ровеной.

Частная жизнь вымышленного героя тесно связана с исторической атмосферой и является типичным проявлением общего исторического процесса. Верный сподвижник короля Ричарда, Айвенго выступает против непокорных феодалов. Он враг одного из руководителей ордена Храма Бриана де Буагильбера. Сын Седерика Ротервудского, предводителя саксов, женитьбой на Ровене разрушает отцовские планы династического объединения саксов. Соединить многочисленные проблемы и конфликты романа в единое целое помогает компромиссный характер главного героя. Герой В. Скотта – носитель нравственных принципов, которые отстаивает автор, и, прежде всего, внутренней честности. Айвенго отражает и авторское отношение к событиям, но не только не оказывает решающее влияние на исторический процесс, но сам оказывается зависимым от обстоятельств.

В романе действуют представители самых разных сословий Англии – нормандские и англосаксонские феодалы, зависимые крестьяне, свободные йомены, евреи-ростовщики, духовенство, описанные со всеми подробностями быта, одежды, манер, внутреннего убранства жилища. Все они являются выразителями своего времени. Характер каждого, одежда, слова, жесты, поступки, предубеждения предопределены социальным положением, средой, воспитанием.

Создавая живописную картину нравов средневековой Англии, В. Скотт обращается к фольклорным источникам. Он вводит в роман благородного разбойника Робин Гуда (под именем Локсли) и ватагу его верных молодцов, помогающих освобождению героя и поддерживающих законного короля. Из народных баллад заимствована и легендарная фигура «народного короля» Ричарда Львиное Сердце, чей идеализированный образ далек от исторического прототипа. Роман В. Скотта помимо фольклорных включает элементы некоторых типов романа – рыцарского (изображение турниров и подвигов рыцарей во имя прекрасной дамы), готического (история Ульрики и тайны замка Фрон де Беф), авантюрного (история Айвенго) и др.

Творчество Вальтера Скотта, относящееся к периоду расцвета английского романтизма, знаменует начало перехода от романтизма к реализму. В романтическом ключе построены образы главных героев – благородного и верного Айвенго и безупречной Ровены, мудрого и справедливого короля. Романтической является фабула романа, имеющая авантурный характер. В. Скотт любит мелодраматические эффекты, связанные с переодеванием и последующим узнаванием персонажа (Рыцарь, Лишенный Наследства, или Черный Рыцарь). Большую роль в его сюжетах играют элементы таинственности, загадочности, случайности. Вместе с тем значительное место в творчестве писателя занимают реалистические черты. Они проявляются в объективном изображении прошлого, в умении подать каждое действующее лицо как характер, определяемый вполне конкретной исторической эпохой и социальной средой.

Таким образом, В. Скотт был первооткрывателем не только исторического романа, но и нового метода изображения человека и общества, ставшего основополагающим в реалистическом романе XIX в.

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

Романтизм во Франции как мировоззренческая система развивается позже, чем в Германии и Англии. Общациональным явлением он становится лишь в 1820 годы, а достигает полного расцвета в 1830 году.

Романтическое движение во Франции очень тесно было связано с исторической эпохой, в которой события сменялись с калейдоскопической быстротой: революция 1789-1794 гг.,

реставрация Бурбонов в 1815 г., Июльская революция 1830 г., буржуазно-демократическая революция 1848 г. Близость исторических и политических событий определила большую «посюсторонность» и политизированность французского романтизма, а также бóльшую обыкновенность романтического героя. В связи с этим развитие черт фантастики и иррационального было замедлено.

На начальном этапе развития французского романтизма еще сильны его связи с просветительской традицией публицистической активности, а авторитет классицизма был поколеблен лишь к концу 1820 г. Но уже в 1830 г. реализм становится важным компонентом литературного процесса и воздействует на многих романтиков.

Первый этап (1795-1815 гг.) – время возникновения романтического движения, которое начинается с разработки теоретических вопросов (трактат Ж. де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и наций», трактата Шатобриана «Гений христианства»). Романтики еще не противопоставляют себя классицистам. На этом этапе развивается в основном проза. В творчестве ранних романтиков зародился тип героя, пораженного «болезнью века» – разочарованием, меланхолией, тем, что позднее назовут «мировой скорбью».

Второй этап (1815-1827 гг.) ознаменован возникновением широкого романтического движения, в котором формируются течения, школы, объединения, кружки. На первый план выдвигается романтическая поэзия (А. де Ламартин, А. де Виньи, В. Гюго), складывается романтический исторический роман (А. де Виньи, В. Гюго), возникает романтическая драма (В. Гюго). В литературе идет ожесточенная полемика романтиков с классицистами. В романтическом движении 1820 гг. активно участвует Стендаль, с романтизмом связано раннее творчество Бальзака.

Третий этап (1827 – середина 1830-х гг.) открывается появлением главного эстетического манифеста французского романтизма – «Предисловием» к драме «Кромвель» Виктора Гюго. Романтики одерживают победу над классицистами в театре. Романтизм становится господствующим направлением в литературе. В литературу приходят писатели-романтики третьего поколения: А. де Мюссе, Жорж Санд, Т. Готье и др.

ВИКТОР ГЮГО

Виктор Гюго (1802-1885 гг.) – признанный лидер французского романтического движения, его теоретик и поэт, романист и драматург, активный общественный деятель и утопист-мечтатель. Его творчество развивалось в период общественного недовольства режимом Реставрации и монархии Бурбонов под воздействием передовых демократических и республиканских идей XIX века.

Его первый сборник «Оды и другие стихотворения» (1820 г.) был выдержан в традициях классицизма и принес автору, в ту пору убежденному роялисту, денежную премию от короля. Но уже в середине 1820 гг. Гюго переходит к новым образам из национальной истории Франции. Его привлекает мир Средневековья – турниры, рыцарская любовь, сцены жизни в замках, все необычное, исключительное. Он активный участник литературных споров. Поиски нового искусства соединились в сознании Гюго с требованием демократических свобод, а к 1830-м годам сложились и его республиканские взгляды.

Виктор Гюго – преимущественно поэт, выступающий реформатором французского стиха, сочетающего живописность и музыкальность, изобретатель богатой и разнообразной рифмы. Стихи составляют примерно половину всего творческого наследия писателя. Поэтический мир Гюго – мир романтический: здесь и экзотика Востока («Восточное», 1829 г.), и политические катаклизмы современности, как в сборнике «Возмездие» (1852-1853 гг.), созданном по следам поражения революции 1848 г., или в сборнике «Грозный год» (1871-1872 гг.), ставшим поэтической хроникой франко-прусской войны и Парижской коммуны. В поэзии просматривается и основная философская мысль Гюго. Он видит мир извечной борьбы Добра и Зла, облакаемых в политические, исторические, социальные, психологические одежды. Путь человечества долог, извилист, изобилует подъемами и спусками. Но прогресс невозможно остановить. Это вера, одушевляющая все творчество писателя.

В. Гюго – создатель романтической драмы. Он решительно выступил против традиций классицизма, глубоко укоренных во французском театре. Тираноборческая драма Гюго («Марион Делорм», 1829 г.; «Эрнани», 1830 г.; «Король забавляется», 1832 г.; «Рюи Блаз» 1838 г.; и др.) никогда не замыкается в рамках частной, семейной жизни. Ее сюжет связан с крупными историческими

фигурами (Кромвель, Ришелье, Дон Карлос), а среди персонажей драм нет людей средних и половинчатых.

Принципы нового искусства он сформулировал в «Предисловии» к драме «Кромвель» (1827 г.). Гюго утверждает мысль о развитии искусства в связи с этапами человеческого общества. Вершиной литературы Нового времени Гюго считает творчество Шекспира, которое он противопоставляет драматургии классицизма с ее ограничительными правилами трех единств.

Главный принцип изображения жизни – правдивость, которую писатель понимает не как копирование, а как преобразование в концентрирующем зеркале художественной фантазии: «Театр есть оптический прибор. Все, что существует в истории, в жизни, в человеке, должно и может найти в нем свое отражение лишь с помощью магического жезла искусства». Отсюда и главное требование поэтики Гюго – изображение мира средствами контраста. Жизнь видится ему драмой, в которой причудливо смешаны добро и зло, прекрасное и безобразное, высокое и низкое. Важное место он отводит гротеску, который «есть как бы передышка, мерка для сравнения». Особый гротескный мир возникает от контрастного сочетании форм жизни.

Гюго требует ввести в драму колорит места и времени, расширение лексики за счет включения в нее исторических понятий, диалектов и неологизмов («ибо язык не останавливается в своем развитии»). Здесь сформулирован принцип историзма, т.е. подход к действительности как к изменяющейся во времени, развивающейся системе, в которой нравы, обычаи, законы не остаются неизменными, а зависят от эпохи.

РОМАН ГЮГО «СОБОР ПАРИЖСКОЙ БОГОМАТЕРИ»

Обращаясь к жанру романа, В. Гюго задумывает исторический роман «в духе Вальтера Скотта». Первым значительным романом писателя стал «Собор Парижской богородицы» (1831 г.). Прошлое представлено в нем XV веком – переломной эпохой французской истории, в которой Средневековье встречается с Ренессансом. В жизни людей столкновение это оборачивается трагедией: человек стремится к свободе, но старые догмы и представления цепко держат его в своей власти. Так появляется у Гюго тема рока. «Ананке»-рок – слово, врезанное в камень рукой средневекового человека, глубоко

поразило автора и заставило задуматься над неумолимым ходом времени.

Роман начинается точной датой – 6 января 1482 года – днем крещения, объединенным «с незапамятных времен» с праздником шутов, и воспроизводит картины быта разных слоев общества. Здесь король Людовик XI в окружении придворных, духовенство – от монсеньора кардинала до безродного звонаря, компания студентов-зубоскалов, не пропускающая ни одного именитого горожанина, актеры, нищие, средневековый поэт Гренгуар, «чулочник из Гента» в составе фламандского посольства.

Сила и право принадлежит высшим классам, но судьбу героев определяет и «чернь», осаждающая собор, народное море, бушующее в романе и составляющее его глубину. Гюго отразил важнейший процесс XV в. – борьбу королевской власти, вынужденной опираться на демократической силы городов, с непокорными феодалами. Контраст короля и «чулочника» давала сама история. Король нуждался в буржуазии и ненавидел ее. Но исторический конфликт в романе предстает в оболочке нравственного. Добро и зло борются на исторической арене. Эта борьба отражена в системе образов.

В романе исторические события и деятели не занимают главные места. Сюжет строится вокруг трех вымышленных персонажей: уличной плясуньи – цыганки Эсмеральды, звонаря Квазимодо и архидиакона собора Клода Фролло.

Эсмеральда под пером Гюго предстает воплощением внешнего и внутреннего совершенства – «ослепительное видение», «ангел», «фея». Она прекрасна и добра. Она помогает попавшему в беду поэту, звонарю, она щедра и бескорыстна в любви. Образ создан по законам народной сказки, в которой красота и добро являются в одном лице, нераздельно.

Гюго верил во власть красоты. Верил он и в эстафету добра, в то, что благородный порыв души не гаснет бесследно. Так, несправедливо осужденному Квазимодо, израненному и истерзанному, глоток воды, поданный Эсмеральдой, возвращает веру в людей. Сострадание плясуньи рождает у Квазимодо любовь.

Звонарь предстает в романе пределом несправедливости, на которую способна природа. Словно в кривом зеркале собрал Гюго возможные человеческие уродства, смешал их, преувеличил и вылепил страшную маску. Душа Квазимодо искалечена, он знает лишь одно чувство собачьей преданности к Клоду Фролло, своему воспитателю, архидьякону собора. Преображает Квазимодо лишь

любовь к Эсмеральде. Но любовь может не только возродить, она способна погубить, как губит священника Клода Фролло. Человек, рождаясь, входит в систему, установления которой воспринимает как естественные и непреложные. В Средневековье это законы религии, которая видела в плотской любви греховное начало. Гюго создает персонаж человека, глубоко, фанатически верующего в догматы церкви. Тем страшнее оказывается в душе Клода Фролло борьба свободы и предрассудка, любви и ненависти. Клод Фролло во власти рока и орудие рока («Я ношу тюрьму в себе»). Его черная душа страшнее фантастического облика Квазимодо.

В конце романа все три героя гибнут. Повешена палачом Эсмеральда, объявленная колдуньей. Сброшен звонарем с высоты собора архидьякон. Добровольно отказывается от жизни безутешный Квазимодо. Что за злой рок погубил их? «Ананке догмы» назвал его Гюго, полагавший, что у каждой эпохи есть собственный рок, но постоянно и неистребимо человеческое стремление к свободе, любви, счастью.

Вся система образов построена на контрастах – исторических, социальных, психологических, внутренних и внешних. Красавец Феб душевно нищ. Ненавидящая цыганку затворница – любящая мать похищенной в детстве Эсмеральды. Сюжет романа причудлив и извилист. Это сюжет страсти, борьбы за Эсмеральду.

Композиционным центром является Собор, памятник архитектуры и «каменная летопись столетий». Используя введенный в 1818 г. термин «романская архитектура», Гюго противопоставил этому стилю готику, увидев в их борьбе отражение «вечной» борьбы догмы и свободы, подчинения и чувства, рабства и демократии.

Найденные принципы изображения исторических, социальных и нравственных конфликтов нашли блестящее воплощение в последующих романах Гюго «Отверженные» (1862 г.), «Человек, который смеется» (1869 г.), «Девяносто третий год» (1875 г.). Значение творчества Виктора Гюго лучше всего сформулировал Ф.М. Достоевский. В предисловии к русскому переводу «Собора Парижской Богоматери» он писал, что мысль Гюго об оправдании «всеми отринутых парий общества» есть «основная мысль искусства девятнадцатого столетия».

АМЕРИКАНСКИЙ РОМАНТИЗМ

Романтизм в США существенно отличается от европейского. Это связано с особенностями развития страны. Победа в войне за независимость и принятие Декларации независимости сопровождалось ростом национального самосознания, верой в светлое будущее Америки. Как художественное направление романтизм сложился в США позже, чем в Англии и Франции. Начало романтической эпохи в истории американской литературы приходится на второе десятилетие XIX века, а конец озарен пламенем Гражданской войны (1861- 1865). Фактически романтизм положил начало истории американской культуры как явления в полной мере самостоятельного и осознающего свою специфичность, поэтому его влияние на развитие американской словесности было значительнее и продолжительнее, чем в Европе. Задержавшись в своем развитии, романтизм стал соседствовать с другими художественными течениями – с реализмом, натурализмом, с утверждающимся в европейской литературе символизмом.

Ранние романтики (Вашингтон Ирвинг, Джеймс Фенимор Купер) заняты поисками национальных мотивов, коллизий, поэтических ходов, разработкой собственного художественного языка. Они начали с познания необычности природного и социального ландшафта, описывали уникальность исторической жизни недавних колоний, своеобразие культуры индейцев, неповторимой специфики фронта.

Зрелый американский романтизм (Эдгар Аллан По, Натаниэль Готорн, Герман Мелвилл, Уолт Уитмен) был временем духовного самопознания американской нации. Главный объект художественного освоения – человеческое сознание в его интеллектуальных, нравственных и эмоциональных проявлениях. При этом американское постигается как существенно другое по сравнению с европейским.

Самоопределение американского романтизма связано с деятельностью трансцендентальной школы во главе с Р.У. Эмерсоном, который дал философское обоснование материальных и духовных законов. Для писателей-трансценденталистов, а также романтиков, которые так или иначе испытали влияние трансцендентальных идей, была характерна постановка больших проблем: сущность вселенной, природа зла, смысл человеческого опыта и т.д. Для них «вся природа есть метафора человеческой души». Большую роль они отводили интроспекции, считая, что разгадка внешнего мира заключена во внутреннем мире индивидуальной психологии. Основанная на

философии Эмерсона поэтика соответствий, предложенная американскими романтиками на место иронии и фрагментарности, определила самобытный характер американской литературы.

Сближение земного и отвлеченного, достоверного и воображаемого, мистического и фактологического – самое отличительное свойство американской романтической культуры. Оно наглядно проступает у Эдгара А. По с его пристрастием к таинственному, непременно получающему в конечном счете строго логичное истолкование, которое в свою очередь больше мистифицирует, чем объясняет.

ЭДГАР АЛЛАН ПО

Судьба Эдгара Аллана По (1809-1849), блестящего критика, журналиста, поэта и прозаика, исполнена драматизма. Двух лет отроду он остался сиротой и воспитывался в доме ричмондского купца Джона Аллана. Отношения между опекуном и воспитанником складывались трудно и к 1831 г. окончательно оборвались. Э. По мечтал стать профессиональным поэтом, но отсутствие средств к существованию заставляет его заниматься журналистикой. В течение нескольких лет он редактирует респектабельные литературно-общественные журналы в Ричмонде, Нью-Йорке, Филадельфии, обнаружив при этом блестящий организаторский и редакторский талант.

Эдгар По был первым в США профессиональным литературным критиком, проницательным и нелицеприятным. Он концентрировал свое внимание на проблемах художественного мастерства, формы, стиля, языка. В основе его критических суждений лежит разработанная им строгая эстетическая концепция, изложенная в хрестоматийных статьях «Философия творчества», «Поэтический принцип», «Теория стиха» и др.

По считал себя прежде всего поэтом. Его поэтическое наследие сосредоточено в четырех сборниках: «Тамерлан и другие стихотворения» (1827 г.), «Аль Аарааф, Тамерлан и другие стихотворения» (1829 г.), «Стихотворения» (1831 г.), «Ворон и другие стихотворения» (1845 г.). Опираясь на опыт европейских романтиков, По считает сферой поэзии Прекрасное. Цель поэзии – вызвать у читателя эмоциональный подъем, при котором возможно мимолетное прозрение Высшей Красоты. Поэзия должна воздействовать на душу. Такое воздействие поэт называл «тотальным эффектом», которому должны быть подчинены все аспекты поэтического творения. Главная тема поэзии Э. По – тема скорби и отчаяния, вызванная смертью

возлюбленной. «Смерть прекрасной женщины есть бесспорно самый поэтический в мире сюжет», – утверждает поэт.

Э. По сочетал дар художника и математика, мировосприятие романтика и ученого-рационалиста. Он воплотил в своей поэзии соединение самого смелого вымысла с загадкой науки. В стихотворении «Ворон», по словам В. Брюсова, «страшное» найдено в «естественном». Это прием символизма. Не случайно иллюстрацию к «Ворону» сделал французский импрессионист Эдуард Мане, а русские критики видели в американском поэте предтечу символизма.

Идею стихотворения толковали по-разному, хотя его сюжет строго продуман: гроза загоняет в комнату скорбящего по погибшей возлюбленной юноши птицу, которую кто-то научил всего лишь одному слову – «nevermore» (никогда). Все художественные средства стихотворения подчинены достижению «эффекта». Оно сразу завораживает своей атмосферой загадочности и печали. Здесь все окрашено в тона неопределенности: состояние лирического героя находится между явью и сном, время действия – «как-то в полночь», «будто стук» в дверь предвещает появление странной черной птицы, которая усаживается на белый бюст Афины Паллады. Поначалу лирический герой вроде решает для себя, что птица бессмысленно повторяет заученное слово «nevermore», а затем, удобно устроившись на подушках напротив непрошеного гостя, задает болезненные вопросы, на которые птица отвечает единственно известным ей словом. По мере приближения к финалу мрачно-безнадежная атмосфера сгущается. Смысл стихотворения видели и в предсказании «невстречи», в смерти возлюбленной, и более широко – в борьбе человека с роком. В «Философии творчества» По разъяснял, что намеревался сделать Ворона «символом непрекращающихся и скорбных воспоминаний».

Особой магией обладает звучание слова «nevermore», вызывающее ощущение тоски. По специально изучал роль музыки в поэзии, задумывался над соотносительностью звука и цвета. В музыкальности стиха По видел путь к единству эмоционального воздействия. Рахманинов, Равель, Дебюсси сочиняли музыку на сюжеты По.

НОВЕЛЛИСТИКА ЭДГАРА ПО

Новелла – национальный жанр американской художественной прозы. Практически все американские писатели эпохи романтизма создавали новеллы. На долю Э. По выпала задача довершить формирование жанра и теоретически его осмыслить. При жизни

писателя увидели свет пять сборников рассказов: «Гротески и арабески» (в двух томах, 1840 г.), «Романтическая проза Эдгара Аллана По» (1843 г.) и «Рассказы» (1845 г., 1849 г.), объединившие около семидесяти новелл и две повести. Писатель создал теорию жанра, отдельные положения которой рассыпаны в многочисленных критических статьях и наиболее полно представлены в рецензии «Новеллистика Натаниэля Готорна» (1847 г.).

Новелла, утверждает прозаик, должна быть краткой. Длина произведения, которое можно прочитать «за один присест», определяется требованием единства впечатления или эффекта, служащего задаче эмоционального и интеллектуального воздействия. «Во всем произведении не должно быть ни одного слова, которое прямо или косвенно не вело бы к единой задуманной цели». Исходя из того, что рассказ – это журнальный жанр и рассчитан на широкий круг читателей, По считал главным условием успеха оригинальность и новизну замысла, рождаемые «непрерывно творящим воображением», которое, согласно писателю, способно создавать новые комбинации известных вещей, образов и понятий. Отсюда проистекает неизменное требование достоверности повествования, которое распространяется на изображение заведомо невероятных, фантастических событий и явлений. Самый неправдоподобный сюжет подкрепляется у Эдгара По сотней деталей, найденных в реальной действительности. Сочетание фантастического и фактографического – характерная черта художественной манеры новеллиста.

Писателя не без основания считают родоначальником детективного (по терминологии По, «логического») рассказа, научно-фантастической новеллы и психологического (страшного, как назвал его автор) рассказа. Классический образец психологической новеллы – «Падение дома Ашеров», где страшное предопределяется болезненным состоянием человеческой психики, сознания на грани безумия.

Верный принципу единства эмоционального эффекта, По вводит в повествование рассказчика, который не просто описывает обстановку, ситуацию и события, но одновременно выражает собственную эмоциональную реакцию, определяя тем самым тональность читательского восприятия. Рассказчик, человек широко образованный, наблюдательный, приезжает по просьбе своего друга Родерика Ашера в его старинную усадьбу. Мир, в который попадает рассказчик, необычный, это мир, пребывающий в состоянии

глубокого распада, угасания, на пороге исчезновения. В начале рассказа автор упоминает «едва заметную трещину, которая начиналась под самой крышей, зигзагом проходила по фасаду и терялась в хмурых водах озера», которые в конце сомкнулись над обломками дома Ашеров.

Портретная и психологическая характеристика Родерика Ашера подчеркивает и усиливает атмосферу безотчетной тревоги, мрачного отчаяния, непреодолимого тления. Сама утонченность художественных пристрастий и болезненная обостренность чувств героя, способного выразить на холсте чистую идею и отдающего предпочтение в музыке «не общепризнанным произведениям и всем доступным красотам, но сложности и изысканности» – свидетельство крайнего отворачивания к реальной действительности. Романтический конфликт духа и материи символически запечатлен в образе опустевшего и мрачного дома Ашеров. В нем когда-то царила атмосфера творчества и духовной гармонии, следы которой (прекрасные книги, музыкальные инструменты) напоминают об исчезнувшем идеале. Трагедия заключается в распаде целостности некогда гармоничного мира – дома и его обитателей.

Тяжелое, угнетающее впечатление производит на рассказчика внешность и поведение обитателей дома. Но если в описании дома господствуют тяжеловесные, вполне осязаемые предметы - замшелые камни, черный дубовый пол, темные драпировки, то в портретной характеристике Родерика Ашера и его сестры Маделайн преобладает легкость, невесомость – паутина тонких волос, сверхъестественный блеск глаз, мертвенная бледность лица, еле уловимое дыхание. Всякое соприкосновение с реальностью для этих ставших уже тенью персонажей болезненно. Они живут в страхе перед ужасом, который может их поразить при столкновении с действительностью. «Меня страшит, – признается Ашер, – вовсе не сама опасность, а то, что она за собой влечет: чувство ужаса». Его предчувствия сбываются, и он гибнет, пораженный ужасом, а вместе с ним гибнет дом, разрушенный налетевшим ураганом. Художественное исследование «ужаса души» основано на тщательном наблюдении и глубоко рационалистическом анализе человеческой психики.

Искусство анализа, проблема деятельности человеческого интеллекта в наиболее концентрированной форме представлена в так называемых детективных («логических») рассказах: «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842), «Похищенное письмо» (1845), «Золотой жук» (1843).

А. Конан Дойль окрестил Э. По «отцом детективного рассказа». Эдгар А. По разработал основные эстетические параметры жанра. Ведущий сюжетный мотив «логических» рассказов – раскрытие тайны или преступления, а пафос – в демонстрации красоты и огромных возможностей разума. Повествование представляет собой рассказ-задачу, требующую логического решения, поэтому автор сообщает читателю все условия задачи, без знания которых она не может быть решена. Устойчивым компонентом образной системы детективного рассказа становится «дуэт» героя и рассказчика. Герой – Дюпен, образ которого объединяет первые три рассказа, – наблюдателен, наделен оригинальным умом и мощными логическими способностями. Рассказчик благороден, смел, способен восхищаться недюжинными интеллектуальными возможностями героя, но сам ординарен. К ним примыкает характерная фигура ограниченного полицейского (префект Г.), воплощение косности и стандартности мышления. Все эти принципы поэтики логических рассказов Э. По почти без изменений перекочевали в современную детективную литературу. Однако в центре логических рассказов Э. По не процесс расследования тайны или преступления, а человек, его ведущий, вернее, деятельность его интеллекта.

Событийная канва новелл весьма бедна. Действия и поступки Дюпена отходят на второй план. В центре изображения «интеллектуальная магия» героя, складывающаяся из тщательного изучения мельчайших фактов, строгого математического расчета, смелой гипотезы и решительного действия. Писатель использует принцип показа интеллектуальной деятельности. Поэтому динамика повествования сосредоточена не на внешнем, а на внутреннем действии. Важно не само раскрытие тайны, а демонстрация огромных возможностей разума, проникающего в мир необъяснимого и страшного.

Для новелл Э. По при всем разнообразии тем, мотивов, жанровых разновидностей характерны черты, позволяющие говорить об общности художественного мира, созданного ими. Повествование представляет собой жесткую логическую конструкцию, выявляющую взаимосвязь событий, положенных в основу сюжета. В поэтике Э. По важен принцип неопределенности. События, как правило, разворачиваются в тщательно воссозданной атмосфере замкнутого пространства (дом Ашеров, подземелье, затемненная комната Дюпена), но в неопределенной условной среде. Время событий также условно, однако действие предполагает момент высшего напряжения

интеллектуальных и духовных сил персонажей. Рассказы По не случайно называют «литературой двадцатого века», аналитической литературой, интересующейся происходящим в голове больше, чем в сердце.

Творчество Э.А. По оказало значительное влияние на мировую литературу. Французские символисты считали его своим предтечей. Жюль Верн, Стивенсон, Конан Дойл признавали его своим наставником. Для русского читателя По-новеллиста открыл Ф.М. Достоевский, опубликовавший три его рассказа в своем журнале «Время» и давший глубокую и оригинальную трактовку его творчества.

Ключевые слова: романтизм, исключительные характеры, лирическая драма, лиро-эпическая поэма, исторический роман, мировая скорбь, романтическая ирония; фантастическая повесть, фрагментарность, романтическое двоемирие, герой-энтузиаст, гротеск; лирическая баллада, готический роман, восточные поэмы, байронизм, байронический герой; исторический конфликт, контраст, принцип историзма; фронтир, трансцендентальная школа, поэтика соответствий, единство эмоционального эффекта, детективный рассказ.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Назовите исторические, философские и эстетические корни романтизма.
2. Перечислите основные черты романтизма.
3. Охарактеризуйте своеобразие немецкого романтизма.
4. Перечислите этапы развития и основных представителей романтизма в Германии.
5. Назовите исторические и литературные корни английского романтизма и определите его своеобразие.
6. Охарактеризуйте творческий путь Байрона. Определите место «восточных поэм» в творчестве поэта.
7. Выделите романтические черты поэмы «Корсар» (характер конфликта, построение сюжета, особенности композиции). Подтвердите примерами из текста.
8. Выпишите из текста поэмы портретные характеристики Конрада и поясните, какую роль они играют в структуре образа.
9. Найдите в образе Конрада черты «байронического героя» и проиллюстрируйте их примерами из текста.

Семинар 1. Романтические сказки Э.Т.А. Гофмана.

1. Творческий путь Э.Т.А. Гофмана. Место писателя в немецком романтизме.
2. Анализ сказки «Золотой горшок»:
 - основной конфликт сказки;
 - система образов и принцип двоемирия;
 - гротеск как способ создания персонажей сказки;
 - роль романтической иронии в сказке.
3. Гофман и русские писатели.

Литература

1. Гофман Э.Т.А. Золотой горшок. Крошка Цахес. Любое издание.
2. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. М., 1973.
3. Ботникова А.Б. Э.Т.А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977.
4. Ветчинов К.М. Похождения Гофмана — следователя полиции, государственного советника, композитора, художника и писателя. 2009.
5. Карельский А.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Э. Т. А. Гофман. Собр. соч. в 6 т. Т. 1. М.: Худ. лит-ра, 1991.
6. Миримский И.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Миримский И.В. Статьи о классиках. М., 1966.
7. Художественный мир Гофмана. М., 1982.

Семинар 2. Поэма Байрона «Корсар»

1. Назовите исторические и литературные корни английского романтизма и определите его своеобразие.
2. Охарактеризуйте творческий путь Байрона. Определите место «восточных поэм» в творчестве поэта.
3. Выделите романтические черты поэмы «Корсар» (характер конфликта, построение сюжета, особенности композиции). Подтвердите примерами из текста.
4. Выпишите из текста поэмы портретные характеристики Конрада и поясните, какую роль они играют в структуре образа.
5. Найдите в образе Конрада черты «байронического героя» и проиллюстрируйте их примерами из текста.

Литература

1. Байрон Дж. Г. Корсар. Любое издание.
2. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М., 1978.
3. Дьяконова Н.Я. Лирическая поэзия Байрона. М., 1975.
4. Жирмунский В.М. Байрон // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л.: Наука, 1981. С. 188-244.
5. Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: 1978.
6. Коровин А.В. Храповицкая Г.Н. История зарубежной литературы. Западноевропейский и американский романтизм. М., 2003.
7. Шайтанов И.О. Джордж Гордон Байрон // История зарубежной литературы XIX века в 2 ч. Ч. I. М., 1991. С. 70-88.

Семинар 3. Роман «Айвенго» В. Скотта

1. Охарактеризуйте творческий путь В. Скотта.
2. Назовите характерные черты исторического роман как жанра.
3. Назовите основные темы романа «Айвенго». Покажите, как достигается тематическое единство романа в сюжетном построении.
4. Какими способами создается историческая атмосфера в романе?
5. Как строится система образов романа? Каково место и роль образа Айвенго?
6. Какие типы романа соединяются в «Айвенго»?
7. Выделите черты романтизма и нарождающегося реализма в романе.

Литература:

1. Скотт В. Айвенго. Любое издание.
2. Дьяконова Н.Я. Английский романтизм. М., 1978.
3. Орлов С.А. Исторический роман В. Скотта. Горький, 1960.
4. Реизов Б.Г. Творчество Вальтера Скотта. М., 1965.
5. Шайтанов И.О. Вальтер Скотт // История зарубежной литературы XIX века в 2ч. Ч.I. М., 1991. С. 88-104.
6. Вальтер Скотт // История зарубежной литературы XIX в. Учебник / Под ред. Е.М. Апенко. М., 2001. С.284-293.

Семинар 4. «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго

1. Определите, в чем состояло своеобразие французского романтизма.
2. Назовите основных представителей романтической литературы во Франции.
3. Прочитайте «Предисловие» к драме В. Гюго «Кромвель» и выделите основные принципы эстетической теории писателя.
4. Определите место романа «Собор Парижской Богоматери» в творчестве В. Гюго.
5. Определите «местный колорит». Назовите события и исторических персонажей и их роль в сюжете романа.
6. Прочитайте описание Собора и объясните, как образ Собора связан с сюжетом и основной идеей романа.
7. Охарактеризуйте систему образов романа. Приведите примеры гротеска и контраста. Какова их роль в трактовке основной идеи романа?

Литература:

1. Гюго В. Собор Парижской Богоматери. Любое издание.
2. Евнина Е.М. Виктор Гюго. М., 1976.
3. Карельский А.В. Метаморфозы Орфея: Беседы по истории западных литератур. М., 1998.
4. Кирнозе З.И. Страницы французской классики. М., 1992.
5. Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Сост. А.С. Дмитриев. М., 1980.
6. Реизов Б.Г. Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.
7. Сафронова Н.Н. Викто Гюго. М., 1989.

Семинар 5. Новеллистика Э.А. По

1. Охарактеризуйте творческую судьбу Э.А. По как представителя американского романтизма.
2. Проанализируйте стихотворение «Ворон»: выделите ведущую тему и основную идею стихотворения, ключевые образы и символы.
3. Э. А. По – теоретик новеллы. Назовите основные эстетические принципы прозаика.
4. Типы новелл Э.А. По и особенности их поэтики.
 - Психологическая новелла («Падение дома Ашеров»): своеобразие хронотопа, рассказчик и герой, роль художественной детали.
 - Логическая новелла («Убийство на улице Морг»): характер сюжета и система образов, принципы показа «интеллектуальной магии».
5. Э.А. По и русская литература. Переводы на русский язык.

Литература

1. По Э.А. Полное собрание рассказов (серия «Литературные памятники»). М., 1970.
2. По Э.А. Новеллистика Натаниела Готорна // Эстетика американского романтизма. М., 1977.
3. Гроссман Д.Д. Эдгар Аллан По в России: Легенда и литературные влияния. СПб., 1998.
4. Зверев А.М. Эдгар Аллан По / История литературы США. Т. III. М., 2000.
5. Ковалев Ю.В. Эдгар Аллан По. Л., 1984.
6. Николукин А.С. Литературные связи России и США. М., 1981. С. 327-347.
7. Тугушева М.П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А.К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона. М., 1991.

РЕАЛИЗМ

Уже в годы расцвета романтизма в его недрах начинает вызревать новое литературное направление, которое окончательно сложилось к 30-40-м гг. XIX в. И со временем получило название сначала «реализм», затем «критический реализм», а потом и «классический реализм».

Термин «реализм» обязан своим возникновением группе французских писателей. В 50-е гг. XIX столетия они стали называть этим словом правдивое – без авторских оценок – изображение обыденной действительности. Великий французский реалист Стендаль уподобил свой метод зеркалу, которое лежит в заплечном мешке путника, идущего по дороге, и отражает жизнь вне зависимости от авторского произвола. Однако с течением времени понятие о реализме было пересмотрено и углублено.

Придя на смену романтикам, классические реалисты выступили против романтического двоемирия, изображения вневременных конфликтов добра и зла, преобразующей функции искусства. В то же время из романтической эстетики реалисты XIX в. заимствовали представление о мире, находящемся в непрерывном изменении. Как и романтики, они не приняли буржуазный миропорядок, но неприятие это приобрело иные формы. Эстетика реализма ориентировалась не на личностное, эмоциональное, чувственное, но на аналитическое начало. Она строилась на понимании искусства как средства изучения жизни и познания ее закономерностей. Нет ничего удивительного в том, что классические реалисты проявляли обостренный интерес к развитию современной им научной мысли.

Огромные успехи к тому времени были достигнуты в таких областях знания, как естествознание, медицина, техника, общественные науки. Ламарк выдвинул теории эволюции форм живой природы. Кювье и Сент-Илер установили наличие закономерных связей между частями единого организма и преемственность в развитии видов животных. Бюффон высказал идею об изменяемости видов под влиянием условий среды. И, наконец, Дарвин выступил со своей знаменитой теорией о происхождении видов и физиологии человека.

Опираясь на достижения науки, критические реалисты стремились и исследовать тот мир, который в воображении романтиков рождал фантастические образы. Подобно естествоиспытателям, они использовали метод анализа и синтеза при изучении явлений, открыв, таким образом, новый способ

художественного подхода к действительности. Речь идет о типизации – изображении типичных характеров в типичных обстоятельствах.

Типичные характеры предполагали создание образов, характерных для определенного времени, нации, социальной среды. Если романтики рисовали исключительную, одинокую личность, противостоящую обществу, то реалисты стремились показать обычного, «маленького», часто заурядного человека, связанного с другими людьми семейными, профессиональными, социальными узами, изменяющегося под воздействием обстоятельств.

В связи с установкой на типизацию характеров особое значение в реалистическом произведении приобрел портрет, соединяющий в одно целое обобщающие и индивидуальные черты героя, а также язык, который из средства повествования превращался в мощное средство типизации, становился характеристикой внутреннего мира героя, подсказывая его принадлежность к определенному социальному слою.

Типичные обстоятельства предполагали у реалистов изображение окружающей среды (сам термин был заимствован из наук о природе, поскольку нормы, принятые в человеческом обществе, представлялись реалистам сходными с теми законами, которые естествоиспытатели открыли применительно к природе), которая, с одной стороны, формирует характеры, а с другой, со временем начинает нести отпечаток характера обитающего в ней человека. Отсюда склонность к пространным описаниям быта персонажей и его окружения (наиболее ярко эта черта представлена во Франции у Бальзака, в России – у Гоголя), которые должны служить способом психологической характеристики и объяснения глубинной мотивации черт типичного характера.

В описание среды у реалистов входит также подробное изображение исторических процессов как важнейшего фактора формирования личности, поэтому их произведения читаются как иллюстрации к учебникам истории. Новая эстетика требовала сюжетов, в которых действие развивалось бы логично, с учетом исторических и социальных закономерностей развития общества и индивида. Характерные для романтического сюжета нагромождения случайностей, загадок и недосказанностей уступали место научной обоснованности и доказательности, выведению социально-психологического закона.

Чаще всего это истории молодых людей с детства до становления личности, либо смертного часа. Даже если характер в начале произведения выступал вполне сложившимся, он всегда воспринимался как результат предшествующего развития. Реалист так изображает своего героя, что мы можем рассказать его жизнь до и после этого момента.

На первый план среди прочих жанров выступает такой популярный в литературе XVIII в. жанр, как роман воспитания, позволяющий проследить становление героя на значительном временном промежутке и объяснить логику формирования его характера.

Вообще система жанров реализма опирается прежде всего на жанры прозаические: очерк, новеллу, роман. При этом ведущим жанром становится социальный роман, дававший наибольшие возможности для изображения широких картин общественной жизни и их критического анализа.

ФРАНЦУЗСКИЙ РЕАЛИЗМ

В 30-40-е годы XIX века во Франции, как и в других западноевропейских странах, ведущим художественным методом становится реализм. Изменения в различных областях культуры оказываются связанными с новыми тенденциями в экономике, политике и общественной жизни, с социальными противоречиями. Июльская революция 1830 года, Февральская революция 1848 года, Парижская Коммуна 1871 года – таковы узловые моменты французской истории XIX века, важнейшие исторические вехи эпохи.

Капиталистические преобразования захватывают деревню. Обедневшее сельское население переселяется в города, чтобы пополнить армию рабочих; появляется кризис жилья. Но разоряется и дворянство. Особняки знати уступают место доходным домам. Растут фабричные предместья. Банки, нотариальные и залоговые конторы располагаются в самом центре столиц. Меняются быт и нравы. Прежние сословные привилегии вытесняются социальными, власть переходит в руки тех, кто имеет деньги. Стендаль сказал о сущности переворота 1830 г. во Франции: «Банк стал во главе государства».

Июльская революция способствовала необычайному оживлению прессы. Журналистика ощущает себя «новым королевством». Общая тенденция времени – демократизация литературы, ее критический дух. Активное неприятие Реставрации монархии выразилось в появлении во Франции так называемого

«неистового романа», отразившего «страдания и ужасы, неприкрашенную правду жизни». Как и романтики, художники-реалисты не принимают капиталистический миропорядок, но неприятие это приобретает иные формы. Напомним, что эстетика реализма ориентировалась не на личностное, эмоциональное, но на аналитическое начало. Не случайно распространение во Франции «физиологий» – очерков, описывающих представителей определенного социального и профессионального слоя как социальных особей, погруженных в быт, в определенную среду обитания.

В основе реалистического взгляда на мир – признание объективной связи человека и среды, ощущение закономерности проявления жизни, возможности ее познания силой разума. Не отказываясь от необходимости преувеличения и заострения в искусстве, реалисты спорят с романтиками по важнейшим вопросам эстетики. У французского реализма, как и у романтизма, есть своя поэтика, свой излюбленный тип героя, свои принципы сюжетосложения, приметы стиля, жанровая система.

Признавая связь личности и материальной среды, писатели-реалисты отображают эту связь в героях литературных произведений. Если романтики рисовали исключительную, одинокую личность, проявляющую себя в сопротивлении обществу, то реалисты стремятся показать, как меняется человек под воздействием обстоятельств. Реалистический герой – человек определенной эпохи и среды, связанный с другими людьми множеством нитей – семейных, профессиональных, социальных. В предисловии к «Человеческой комедии» Бальзак признается, что его цель – написать произведения, охватывающие три формы бытия – мужчин, женщин и вещи, то есть людей и материальное воплощение их мышления. Реалисты показывают разнообразных «сыновей» и «дочерей» своего времени, возможности которых ограничены обществом или получают ложное направление. Таковы Эжен де Растиньяк у Бальзака, Жюльен Сорель в романе Стендаля, Эмма Бовари у Флобера. Ряд этот можно далеко продолжить примерами из немецкой, английской, русской литератур. Сюда войдут и Онегин А.С. Пушкина, и Печорин М.Ю. Лермонтова, и Обломов И.А. Гончарова. При всем несхождении этих характеров все они – реалистические типы, характер которых раскрывается в жизнеописательном сюжете.

В реализме жизнеописание предстает социально и психологически обусловленным. Столкновение центрального

персонажа и среды больше не носит характера исключительности. В нем участвуют многие персонажи. Сюжеты реалистических произведений стремятся к многоплановости. Обращаются реалисты и к семейным, и к историческим, и к наиболее сложным эпическим типам сюжета. Но какой бы сюжет ни выбрал писатель, социально-историческая закономерность остается в нем главной пружиной действия. С этим связана огромная роль, которую имеет в реалистическом произведении фон повествования, типичные обстоятельства – та конкретно-историческая и бытовая обстановка, в которой определенные характеры могли сложиться. Для русской литературы – это обстановка крепостнической или послереформенной России XIX века, в которой выросли Чичиковы и Базаровы. Для литературы французской – это эпохи Реставрации, Июльской монархии, Второй империи. Типичные обстоятельства возникают при изображении жизни в столице и провинции, Петербурге и каком-нибудь Пошехонье, Париже и французской «глубинке». Здесь и теперь – вот определяющая рамка реалистического сюжета, хотя, понятно, не все реалистические произведения в рамку эту укладываются. Из заоблачных и библейских далей, из странствий по морям и чужим землям герой возвращается домой, где с ним и происходит «обыкновенная история». Флобер сказал, что «Эммы Бовари рыдают в каждой деревушке».

Нелегко приходится человеку и в столице. В изображении писателей-реалистов описание производственной сферы и быта занимает существенное место. Судебная палата и закладная контора, чиновничье место и лавка торговца, пансион и духовная семинария, улица и казарма воспроизводятся во всей подробности примет времени, деталей, интерьера и одежды посетителей. Писатели воспринимают эти описания как необходимую часть своей работы. «Фальшивые одежды ведут к фальшивому диалогу», – замечает Стендаль в приложении к трактату «Расин и Шекспир». Бальзак, приступая к «Человеческой комедии», специально выделяет в ней сцены провинциальной и парижской жизни. В письме к М. Гаркнесс Энгельс говорит о познавательном значении бальзаковских романов, из которых даже в смысле экономических деталей можно узнать о жизни французского общества больше, чем из книг всех специалистов-историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых.

Подобная обстоятельность и точность описаний, естественно, требует собственного стиля. Реалисты стараются пользоваться

словами и выражениями, которые встречаются у их современников – дворян, крестьян, рабочих, буржуа. Заслугой писателей-реалистов является дальнейшее расширение лексики, причем главным образом за счет профессионализмов, экономических и юридических терминов, бытовых изречений. Синтаксис фразы приближается к синтаксису разговорной речи. Стендаль, например, полагает, что излишний эмоциональный нажим, романтические вздохи и восклицания не сближают, а, напротив, разделяют автора и читателя. В реализме широко разрабатывается принцип речевой характеристики персонажей. Уже из монологов и диалогов читатель получает представление о социальной и психологической сущности героев. Этот принцип развивается и в реалистической литературе XX века.

Система жанров в литературе реализма опирается прежде всего на жанры прозаические – очерк, новеллу, роман. При этом основным жанром становится социальный роман, дающий наибольшие возможности для изображения широких картин общественной жизни и их критического анализа. Тяготение к всестороннему охвату действительности, постигаемой в ее закономерностях, обнаруживается уже в заглавиях романов – «Утраченные иллюзии», «Крестьяне» Бальзака. Распространяются романы-хроники. «Красное и черное» Стендаля имеет подзаголовок «Хроника 1830 года». Вместе с тем, произведения французских реалистов отличает аналитический психологизм. Личность в социально-психологических романах Стендаля и Бальзака, в новеллах П. Мериме испытывает борение страстей – любви, нравственного долга, честолюбия, жажды власти. Но даже герои-мономаны, носители ведущей, преобладающей страсти являют сложные характеры. Таковы, например, Гобсек и отец Горио Бальзака.

Во второй половине XIX в. требование непосредственного беспристрастного наблюдения повседневности, принцип «дагерротипного» воссоздания действительности выдвигают сторонники «искреннего» или «чистого» реализма Шанфлёри и Дюранти. Их эстетика обнаруживает ряд общих признаков с «объективным методом» Флобера, связанным с теорией «безличного искусства», стремлением перенести в искусство методы естественных наук, понятием физиологической психологии.

Реалистические тенденции сказываются и в живописи, и в музыке. На полотнах художников изображаются социальные типы. «Передвижники» в России, Домье, Курбе, Милле во Франции

воспитывают зрителей уже сюжетами своих картин. Тема зависимости человека от власти денег проникает даже в оперу. Но ведущее место среди видов искусства в реализме занимает литература.

В 1880-е годы во Франции на почве объективизма и детерминизма возникает новое литературное направление – натурализм. Натуралисты заимствуют из философии позитивизма О. Конта приверженность к позитивным, т.е. точным фактам, тяготение к классификации и копированию, вульгарный материализм, объясняющий психологию прямым воздействием биологии. В сборнике «Экспериментальный роман» Э. Золя писал: «Если реалисты сравнивают свой способ отображения с зеркалом, проносимым по большой дороге, то натуралисты уподобляют художественный образ медицинскому экрану, позволяющему увидеть и внутренние органы человека». Натуралистическая теория получает развитие в творчестве писателей А. Доде, братьев Гонкур, критика и историка искусства И. Тэна, в многотомном художественном цикле Золя «Ругон-Маккары». Заслуга натуралистов – в воспроизведении жизни низов, нищеты крестьянства и рабочего класса, массовых политических движений эпохи. Золя вводит в литературу понятие психологии толпы, столь необходимое писателям XX века.

ОНОРЕ ДЕ БАЛЬЗАК

Французский писатель Оноре де Бальзак (1799-1850) по праву считается крупнейшим реалистом в европейской литературе. Сын буржуа и внук крестьянина, он не получил в детстве того домашнего образования, какое давали знатные дворяне своим детям, окруженным с колыбели боннами и гувернерами. Частичку «де» – признак аристократического рода – Бальзак приписал сам себе уже в зените славы. Зато в дар от предков ему досталось трудолюбие и упорство. Свой главный замысел – огромный цикл «Человеческая комедия» – Бальзак задумывает как энциклопедию жизни, объединившую все сферы бытия и все слои современной писателю действительности. В отличие от «Божественной комедии» Данте французский писатель-реалист подчеркивает в заглавии «Человеческой комедии» ироническое отношение к обществу, изображенному в романах этого грандиозного цикла. Бальзак рисует «историю нравов» современной ему Франции, давая, по его словам, «опись пороков и добродетелей, собирая главнейшие проявления страстей, рисуя характеры, выбирая главные общественные события,

составляя типы путем соединения многих однородных характеров». Писатель подчеркивал, что «французское общество должно быть историком, он же – только его секретарем». В «Предисловии» автор пишет: «Я старался дать представление о различных областях нашей страны. Моя работа имеет свою географию, как она имеет свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты, так же как она имеет свой гербовник, своих дворян и своих буржуа, своих художников и своих крестьян, своих политиков и своих денди, свою армию, словом, весь мир!».

В соответствии с законами театра цикл Бальзака разбит на части-акты, содержащие сцены. Бальзак делит «Человеческую комедию» на три части:

- этюды нравов;
- философские этюды;
- аналитические этюды.

Первая часть делится в свою очередь на шесть разделов:

- сцены частной жизни («Гобсек», «Отец Горио», «Полковник Шабер» и многие другие);
- сцены провинциальной жизни («Евгения Гранде», «Утраченные иллюзии» и др.);
- сцены парижской жизни («Торговый дом Нусинген», «Блеск и нищета куртизанок» и др.);
- сцены политической жизни («Темное дело»),
- сцены военной жизни («Шуаны»),
- сцены деревенской жизни («Крестьяне» и др.).

В философские этюды вошли романы «Шагреновая кожа» и «Неведомый шедевр». К аналитическим этюдам принадлежат «Физиология брака» и «Невзгоды супружеской жизни». Всего по плану Бальзака должно было быть написано 143 произведения, выполнено же 95.

ПОВЕСТЬ БАЛЬЗАКА «ГОБСЕК»

Повесть «Гобсек» («*Gobseck*», 1830 г.) Бальзака задумана гораздо раньше того, как сложился художественный цикл. В ходе дальнейшей переработки установились важные связи этого произведения с другими частями «Человеческой комедии». Возникла фигура Дервиля, играющего решающую роль в новелле «Полковник Шабер». Трагедия семьи де Ресто оказалась прямым продолжением романа «Отец Горио». Максим де Трай делается постоянным

персонажем цикла. Эстер ван Гобсек, внучатая племянница ростовщика, появится в романе «Блеск и нищета куртизанок».

«Гобсек» – ключевое произведение «Человеческой комедии». Повесть выросла из газетного очерка «Ростовщик» и опубликована в первой редакции под названием «Опасности порочной жизни» («Dangers de l'inconduite») в 1830 году. В 1835 году появляется вторая, окончательная редакция. Уже смена названий свидетельствует об изменениях в замысле. Бальзак идет от публицистической констатации социального явления к созданию художественного типа. Показательно, что в «Опасностях порочной жизни» он еще сохранял за Гобсеком возможность исправиться. Там он прощал долг бедной швее, бескорыстно помогал ей материально и, раскаявшись в прежнем ремесле, занимал выборную общественную должность, входя во вкус делать добро. В 1835 году Бальзак устраняет мелодраматические эффекты и делает Гобсека бездушным орудием накопительства. Гобсек ничего не собирается прощать своим должникам.

Существует в «Человеческой комедии» и острый конфликт, без которого невозможна драма: это столкновение людей из-за денег, которые, по словам Бальзака, «владеют над законами, политикой и нравами». Создавая свои типы, Бальзак подходит к характеристике человека прежде всего с позиций социальных. При этом он не упрощает психологию персонажа. Денежный интерес предстает у Бальзака в скрытой форме. Золото необходимо, чтобы быть любимым, чтобы казаться значительным, чтобы иметь власть или воплотить в жизнь честолюбивые мечты. Подчас трудно проследить, где кончаются благородные страсти и начинается низкий расчет. Как все гении, Бальзак загадочен. И его загадка побуждает читателя вновь задуматься над природой зла.

В повести «Гобсек» зло воплощено в образе ростовщика, фигуры очень характерной для эпохи первоначального накопления. Бальзак дает тщательную портретную зарисовку Гобсека, которую по умению высветить характерные черты современники сравнивали с картинами Рембрандта. Желтоватая бледность его лица напоминает цвет серебра, с которого слезла позолота. У Гобсека маленькие глаза, не выносящие яркого света, тихий, мягкий голос. От первой минуты пробуждения до вечерних приступов кашля все его действия размеренны, как движения маятника. Он бережет жизненную энергию, как бережет каждое су, и жизнь его протекает бесшумно, как

песок в старинных песочных часах. Обыкновенное человеческое сердце в его груди уподоблено слитку металла.

Но Гобсек охарактеризован не только как «человек-автомат». Он смотрит взглядом хорька. В его конторе после бурного возмущения клиентов вдруг наступает тишина, «как в кухне, когда зарежут в ней утку». Взыскивая по векселям, он бежит «по всему Парижу на тонких, сухопарых, как у оленя, ногах». И сама его фамилия Гобсек означает «живоглот». Бальзак показывает Гобсека именно живоглотом, бесчувственным и циничным. Он «достаточно богат, чтобы покупать совесть человеческую, управлять всемогущими министрами через их фаворитов, начиная с канцелярских служащих и заканчивая любовницами». Таких, как он, в Париже человек десять. У Гобсека есть своя философия. «Что такое жизнь, – рассуждает он, – как не машина, которую приводят в движение деньги ... Золото – вот духовная сущность всего нынешнего общества». Умный, проницательный, по-своему даже честный, видящий насквозь людей с их пороками, Гобсек изображен автором несравненно более значительным, чем беспринципные и эгоистичные аристократы – Максим де Трай, живущий за счет женщин, – «белокурый красавчик, холодный, бездушный игрок», разоряющий семьи, проматывающий чужие наследства и учиняющий в салонах «разгром почище, чем артиллерийская батарея в неприятельских войсках». Или дочь бывшего «макаронщика» Горио графиня де Ресто – женщина удивительной красоты, напоминающая полотна кисти Леонардо да Винчи – преступная жена, разоряющая мужа и доводящая его до смерти. Именно историю де Трая и графини проницательно предсказывает Гобсек за четыре года до трагического финала. Но Гобсек не противостоит злу. Он сам – источник зла и разрушений, хищник, усиливающий дисгармонию жестокого буржуазного мира.

В реалистической повести Бальзака еще сохраняются некоторые романтические черты. Гобсек предстает в ней личностью незаурядной физической силы и силы характера, он наделен таинственным прошлым, напоминающим о странствиях романтических героев. Но вовсе не романтична его страсть к деньгам и вполне современна для общества эпохи Реставрации его роль короля без короны, благодаря власти золота. Образ Гобсека дан в развитии. Не всегда старый скряга был «человеком-векселем», любил одно золото. Бальзак наделяет его таинственным романтическим прошлым. Гобсек начал трудовую жизнь в десять лет, юнгой на корабле, отплывающем в голландские колонии, затем двадцать лет скитался на чужбине, был связан с

пиратами, искал клад в Южной Америке, служил у индийского раджи, разгадал тайны «безмерных радостей, голодных дней и попорченной любви». Все это приводит его к циничным выводам, в которых мы без труда обнаруживаем житейскую философию всего буржуазного мира: «Человек везде одинаков: везде идет борьба между бедными и богатыми, везде. И она неизбежна. Так лучше самому давить, чем позволять, чтоб другие давили тебя». Взгляды Гобсека кажутся дикими молодому адвокату Дервилю, испытывающему к ростовщику сложные чувства уважения, отвращения и даже жалости. Дервиль верит в любовь и бескорыстие, сам он только что полюбил простую девушку-швею. Тем больше потрясают его сцены, открывающиеся в закладной конторе Гобсека, особенно история разорения семьи графа де Ресто.

В «Гобсеке», как и в других своих произведениях, Бальзак выводит множество персонажей и разворачивает несколько сюжетов. Система образов повести строится вокруг главного героя Гобсека. Все остальные персонажи связаны с ним благодаря деятельности ростовщика. Образ Гобсека сопоставляется с образом молодого адвоката Дервиля и бедной девушки Фанни Мальво. Стряпчий Дервиль помогает старику в оформлении судебных дел и однажды просит у него взаймы, чтобы открыть собственную адвокатскую контору. Графиня де Ресто и ее любовник Максим де Трай приезжают к Гобсеку, чтобы получить деньги за отданные в заклад семейные бриллианты графа де Ресто. Граф, разоряемый и оскорбляемый женой, поручает ростовщику свое имущество, чтобы Гобсек сохранил его для единственного законного сына графа. Детективная история о преступной графине, стерегущей последний вздох умирающего мужа, чтобы изменить его завещание, включена в общий сюжет истории Гобсека.

В начале повести адвокат Дервиль рассказывает историю Гобсека и его клиентов в салоне мадам де Гранлье, одной из самых богатых и знатных аристократок Парижа. Такой прием – перепоручение повествования своему герою, притом человеку из демократической среды, позволяет автору ввести дополнительную точку зрения на происходящее, предоставить слово свидетелю со стороны и тем самым придать рассказу особую убедительность. Виконтесса живо слушает стряпчего, потому что дело касается плебейки по происхождению и женщины подпорченной репутации графини де Ресто. По ходу рассказа Дервиля выясняется, что благодаря деловой хватке и честности Гобсека потомок графа де

Ресто скоро станет обладателем огромного состояния. И тогда мадам де Гранлье «забывает» о том, что только что была против замужества дочери, осуждая мать жениха. «Высокая мораль» сникает. Такая обрамляющая новелла – тоже в своем роде новелла нравов. Сложная композиция повести, заключенный в ней сюжет в сюжете позволяет расширить временные границы повествования, придать авторским выводам дополнительную убедительность и по-разному подтверждают одну и ту же парадоксальную истину о всевластии денег и об их разрушительной силе.

Особенно ярко проявляется это в финале повести. На пороге смерти, охваченный жаждой накопительства, Гобсек превращается в маньяка. Его квартира становится складом случайных вещей и гниющих продуктов. Талантливый финансист, совершающий самые выгодные сделки, не сумел разумно распорядиться собственной жизнью и оказывается разбойником и жертвой одновременно.

РОМАН БАЛЬЗАКА «ОТЕЦ ГОРИО»

Роман «Отец Горио» (1834) включен Бальзаком в «Этюды нравов». Его действие происходит в Париже в 1819 г. в эпоху Реставрации, но жизнь героев уходит на десятилетия назад, вплоть до Великой французской буржуазной революции 1789-1794 годов. События романа предваряются подробным описанием места действия – пансиона мадам Воке, в котором проживают студенты и каторжник, бывшие торговцы и чиновники, люди разных социальных слоев и невысокого достатка. Хозяйка, ее клиенты и облик самого пансиона предстают отмеченными одной печатью – печатью нужды.

Социальные меты доминируют и в воспроизведенных портретах, и в обстановке комнат, в одежде персонажей. Другое место действия – великосветский салон в Сен-Жерменском предместье виконтессы де Босеан. Бедный район Парижа и фешенебельные кварталы предстают в романе живущими по одному закону, диктуемому волчьей моралью буржуазного общества: побеждает сильный, тот, у кого есть деньги и отсутствуют принципы. Широкая временная и пространственная рама повествования скреплена еще и системой образов романа. Хотя роман назван «Отец Горио», в нем фактически два героя – бывший «вермишельщик» Горио, решивший провести остаток жизни в скромном достатке, и честолюбивый молодой провинциал де Растиньяк, приехавший в Париж учиться в университете, мечтающий сделать карьеру. Оба они живут в пансионе Воке, оба бывают в салоне де Босеан – Растиньяк

благодаря дворянской родне, Горио – мысленно, в мечтах о светских успехах своих красавиц-дочерей, выданных замуж за родовитого графа де Ресто и богача-банкира Нусингена. Обиравый дочерьми, нищающий буржуа и набирающийся опыта и цинизма дворянин-студент оказываются сменяемыми одной страстью – тщеславием.

Образ Горио сравнивают с образом короля Лира в одноименной трагедии Шекспира. Горио тоже отдает свое «королевство» дочерям, тоже прозревает слишком поздно. Но реалист Бальзак разворачивает не только картину гибели человека. Его интересует гибель общественного коллектива – семьи. Горио не обделил своих дочерей любовью и заботой, но его чувства, получив денежное выражение, оказываются помятыми, когда отдавать Горио уже нечего. «За деньги купишь всё – даже дочерей», таковы последние слова умирающего старика. Но деньги кончились, и даже на похороны отца его горячо любимые «ангелы» не приезжают, а посылают проводить гроб «*deux voitures armées, mais vides, celle du comte de Restaud et celle du baron de Nucingen*» («две украшенные гербами пустые кареты – карета графа Ресто и барона Нусингена»).

И для Растиньяка деньги оказываются важнее сыновней привязанности и чувства к женщине. В начале романа он полон желания прилежно учиться, посещать занятия, трудом и способностями завоевать себе место в жизни, чтобы помочь оставшимся в провинции родным. Но вскоре он уже вымогает у них последние деньги, чтобы купить модный костюм, нанять экипаж, ибо, как объясняет он матери, жизнь в Париже – непрерывная битва, оружие в которой – золото. Юношеский идеализм вступает в противоречие с законом общества – успех выше морали. Эти же мысли вложены Бальзаком в уста «учителей» Растиньяка – его соседа по пансиону беглого каторжника Вотрена и его дальней родственницы виконтессы де Босеан. «Чем холоднее вы рассчитываете, тем далее вы продвинетесь. Бейте без всякой жалости, вас будут бояться. Смотрите на мужчин и женщин, как на почтовых лошадей, которых вы оставляете издыхать на каждой станции, вы придете, таким образом, к исполнению ваших желаний», – говорит великосветская красавица, соблюдая правила приличия. А вот несколько изречений, характеризующих философию Вотрена: «Надо пожирать друг друга, как пауки в горшке»; «Если можешь слопать другого, значит еще живешь»; «Плюйте на свои убеждения и слова. Когда потребуется, продавайте их».

Бальзак – мастер речевой характеристики. Светская львица и «Наполеон каторги» в силу различий в социальной и сословной принадлежности говорят словно на разных языках, но по сути об одном и том же, и это замечает умный Растиньяк: «Он грубо, напрямик сказал мне то, что мадам де Босеан облекла в изящную форму». Сопоставив сильные и циничные слова каторжника и горькие речи виконтессы, Растиньяк не может не признать, что в Париже – «*chacun pour soi*» («каждый за себя»). Юноша делает сравнение не в пользу высшего света: «Преступления, совершаемые здесь, мелки и подлы. Вотрен куда выше». Молодой человек попадает под обаяние незаурядной личности, человека, бывшая кличка которого – Обмани-смерть. «Он воплощал в себе, – говорит автор, – общественное зло во всей его дикой энергии». Паразитируя на людских пороках, Вотрен опасен для общества и отдельной личности больше, чем обычный преступник. В нем зло обаятельно. Вотрен умело пытается растлить своего ученика, обучая «правилам крупной игры» – жениться на Викторине Тайфер, которая станет богатейшей наследницей, если будет устранен, то есть, убит брат девушки. Но в Растиньяке еще не убита совесть. В дальнейшем молодой человек принимает правила игры безжалостного и безнравственного общества, отказывается от честных благородных порывов, но приобщается к искусству светских интриг. В более поздних произведениях «Человеческой комедии» его ждет преуспевание, блестящая карьера. Он станет богачом, графом, политиком без принципов, министром и пэром Франции, но счастье обойдет его стороной.

Только еще начинающееся восхождение Растиньяка оказывается путем утраты иллюзий. В финале романа молодой человек не находит и двадцати су «на чай» могильщикам, проливает последние в своей жизни искренние слезы над могилой бедного Горио, в то время как дочери не приехали хоронить отца, боясь испортить слезами цвет лица. В этой сцене слезы – бытовая деталь, – приобретает значение символа. Похоронив старика, Растиньяк озирает с высоты кладбищенского холма Пер-Лашез Париж и бросает вызов не столько городу, сколько всему обществу: «*A nous deux maintenant*» («Кто кого»). В Растиньяке сконцентрированы черты честолобца, тип которого формировался во Франции в годы Реставрации и Июльской монархии. Идея романа заявлена автором, но она детерминирована и всем ходом повествования и внесюжетными элементами романа – описаниями, портретами.

АНГЛИЙСКИЙ РЕАЛИЗМ

Общие закономерности развития искусства в Англии в первую половину XIX века имеют много общего с развитием критического реализма в других странах Европы, но сохраняют при этом и свою национальную специфику, выражающуюся, в первую очередь, в своеобразном сочетании реализма с романтизмом, в особом подчеркнутом интересе к нравственно-эстетической проблематике, укоренившемся в английской словесности с эпохи Просвещения и не ослабевшем в XIX столетии.

В английской литературе классический реализм утвердился как ведущее направление в 1830-1840 гг. Расцвет его совпал с наивысшим подъемом чартистского движения в 1840 гг. Именно в это время были созданы такие романы, как «Домби и сын» Диккенса, «Ярмарка тщеславия» Теккерея, «Джен Эйр» Ш. Бронте, «Мэри Бартон» Гаскелл.

Классический реализм впитал в себя достижения предшествующих эпох, в том числе художественные открытия романтиков. Вместе с тем его развитие было связано со становлением новой эстетики, новых принципов изображения действительности. Выявляется связь между человеком и конкретно-историческими условиями его существования, особенности личности раскрываются в их обусловленности социальной средой. Социальный детерминизм, сочетающийся с историзмом, становится основополагающим принципом реалистов, показавших своих героев включенными в общественную структуру современной им Англии.

Для формирования эстетики английского классического реализма существенное значение имела литературно-критическая деятельность Томаса Карлейля (1795-1881), моралиста, философа, историка и переводчика. Он был одним из крупнейших антивикторианских мыслителей, его творчество содействовало радикализации английской литературы XIX в. В своих книгах «Чартизм» (1840); «Прошлое и настоящее» (1843) он подверг критике социальное неравенство, «духовный паралич» буржуазного общества. Определенное влияние на английских реалистов оказали суждения Карлейля об искусстве и роли художника в обществе, изложенные в трудах о В. Скотте и Р. Бёрнсе. Эстетика и нравственность для Карлейля неразрывны, его эстетический идеал – в единстве правды, добра и красоты.

Английский реализм развивался в обстановке напряженной идеологической борьбы. Буржуазные идеологи И. Бентам, Р. Мальтус, Т. Маколей, выдвигая лозунги либерализма, одновременно доказывали незыблемость существующих порядков. Бентамовская теория утилитаризма объявляла эгоизм и культ собственности непеременимыми условиями буржуазного процветания. Принцип эгоистической пользы противопоставлялся просветительскому культу разума. В трудах Дж.-С. Милля, Б. Дизраэли, Э. Бульвер-Литтона утверждалось понятие «викторианской Англии», связанное с представлением о правлении королевы Виктории как эпохе благоденствия и процветания страны. Иная картина возникала в произведениях Ч. Диккенса, У. Теккерея, Э. Гаскелл, Ш. Бронте, критиковавших общественную несправедливость, государственный аппарат Англии, бюрократизм и коррупцию, процветавшие в стране, лицемерие буржуазной морали.

Во второй половине XIX в. в развитии английского реализма обозначились новые тенденции. В произведениях Джорджа Элиота (1819-1880) и Джорджа Мередита (1828-1909) проявляется более пристальный интерес к духовной жизни героев, сквозь призму которой раскрываются конфликты действительности. Писатели обращаются к новым принципам создания характера, новым способам изображения внутреннего мира человека. Публицистическая страстность, сатирическая острота, свойственные произведениям «блестящей плеяды английских романистов» 1830-40-х гг., сменяются углубленным психологическим анализом.

В 1850-60-е гг. были сделаны многие важные научные открытия. В 1859 г. Ч. Дарвин публикует «Происхождение видов», существенные сдвиги произошли в области генетики и изучения проблем наследственности. Широкое распространение получает философия позитивизма, представленная в Англии учением Г. Спенсера (1820-1903), его «органической теорией общества», характеризующейся стремлением объяснить общественную жизнь, исходя из понятий и терминов биологии, применяя законы эволюции к социальным явлениям. Все это, а также понимание Спенсером науки как описания фактов, а не объяснения их, оказало определенное влияние на эстетику и художественные искания писателей второй половины XIX века.

ЧАРЛЬЗ ДИККЕНС

Произведения Чарльза Диккенса (1812-1870) открывают новый этап в истории английского реализма. Им предшествовали достижения просветительского реализма XVIII века и полстолетия западноевропейской романтической литературы. Ч. Диккенс не просто нарисовал картину жизни Англии XIX века, как это делали многие его современники, он затронул глубокие пласты общечеловеческих, вечных проблем. Это и сделало его классиком, актуальным «на все времена». И это позволило Л.Н. Толстому сказать о Диккенсе: «Просейте мировую прозу, останется Диккенс».

Первый роман Ч. Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1837) принес молодому писателю заслуженную славу. В этом сатирико-юмористическом романе-утопии можно увидеть ростки будущего обличительного реализма Диккенса, о творчестве которого Ф. Энгельс писал в 1843 году: «Характер новейшей литературы претерпел полную революцию в течение последних десяти лет < ... >. Место королей и принцев, которые прежде являлись героями подобных рассказов, в настоящее время начинает занимать бедняк, презренный класс, чья жизнь и судьба, нужда и страдания составляют содержание романов < ... >. Это новое направление таких беллетристов, как Жорж Занд, Эжен Сю и Боз (Диккенс), являются несомненным знаменем времени».

РОМАН ДИККЕНСА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ОЛИВЕРА ТВИСТА»

«Приключения Оливера Твиста» (1838) – второй роман писателя, повествующий о жестоких социальных порядках, о жителях трущоб и воровских шайках, о лондонском дне, о попытках героев выкарабкаться из «бездны нищеты и тьмы». Это произведение может быть названо первым социальным романом Диккенса. Вместе с тем, «Оливер Твист» – первый «роман воспитания» в его творчестве, к этому жанру писатель еще не раз обратится. Типичный герой воспитательного романа – ребенок-сирота, изначально брошенный на произвол судьбы. Ему суждено преодолеть всевозможные жизненные невзгоды, избавиться от ложных кумиров, обрести подлинных добрых наставников и сделаться истинным героем «романа о становлении личности» (М.М. Бахтин).

Важным структурно-композиционным элементом такого романа является мотив тайны. Так, неясно происхождение Оливера Твиста. Едва появившись на свет, малютка теряет мать и вступает в «мир печалей и скорби». Ребенок испытывает муки «вселенского

сиротства»: в силу рокового стечения обстоятельств он становится «жертвой вероломства и обмана» алчных и бессовестных людей и в более широком смысле – жертвой бесчеловечной социальной системы с ее законом о бедных и ужасами работных домов: «Он был отмечен и снабжен ярлыком и сразу занял свое место – приходского ребенка, сироты из работного дома, смиренного голодного бедняка, проходящего свой жизненный путь под градом ударов и пощечин, презираемого всеми и нигде не встречающего жалости». Диккенс показывает изнанку «благотворительных» учреждений – согласно поправке к закону о бедных 1834 г. в стране создавалась сеть домов призрения, приютов для детей-сирот и бездомных стариков, прозванных в народе «бастилиями для бедных». Из работных домов, мало чем отличавшихся от тюрем, прямая дорога вела на кладбище. Диккенс открыто издевается над лицемерием властей, изображая в романе членов попечительского совета бездушными моральными уродами: «... всем бедным людям был предоставлен выбор < ... > либо медленно умирать голодной смертью в работном доме, либо быстро умереть вне его стен».

Образ Оливера Твиста открывает обширную галерею диккенсовских викторианских сирот. Дети – главные герои значительной части его произведений. Тема детства – ключевая в творчестве писателя. Диккенс редко изображает жизнерадостное здоровое детство. Чаще детские годы окрашены мотивами одиночества, отчаяния, смерти. Печальны судьбы малютки Нелл в «Лавке древностей» (1841), Смайка в «Жизни и приключениях Николаса Никльби» (1839). Лишь святочные чудеса и рождественские духи помогают обреченному больному Малютке Тиму в полуфантастической «Рождественской песни в прозе» (1843). Бездушная система воспитания доводит до смерти маленького Поля в «Домби и сыне» (1848). Детские страдания ведомы Дэвиду Копперфилду и Крошке Доррит – героям более поздних романов со счастливыми финалами. И даже на этом отнюдь не безоблачном фоне несчастья беззащитного Оливера Твиста невероятны. Но именно отчаяние делает его «безрассудным от горя». «Забитый» ребенок осмеливается просить о дополнительной порции каши, что приводит в изумление надзирателя и вызывает гнев начальников, объявивших жалкого мятежника будущим висельником. На этом частном эпизоде, ставшем хрестоматийным в литературе критического реализма, не заканчивается бунт Оливера против враждебных обстоятельств. Он

избегает страшной участи стать подручным трубочиста, бросает вызов мучителю-гробовщику и бежит в Лондон.

Герой воспитательного романа Диккенса поначалу встречает не истинных, а ложных «воспитателей» – содержателя воровского притона Феджина, главаря армии юных «подмастерьев порока», или злобного Монкса с его сатанинским намерением не убить Оливера, а развратить его душу. Персонажи преступного мира, такие как злодей Сайкс, наглый Ловкий Плут, порой воспринимаются как карикатуры, злобные духи из страшной сказки. Такими их изобразил выдающийся иллюстратор произведений Диккенса Д. Крукшенк. Трясина лондонского дна нарисована Диккенсом черными зловещими красками, с элементами гиперболизации. Но писателю глубоко чуждо желание романтизировать зло, как это делали авторы многочисленных «ньюгейтских историй» о благородных ворах и обаятельных бандитах. Такие романы пользовались большой популярностью у массового читателя. Диккенс примером «Оливера Твиста» указывает на антихудожественность и моральную зловредность подобного дешевого чтения. Зло отвратительно во всех проявлениях, и автор творит суд над его носителями.

Как известно, нравственно-эстетический идеал писателя-реалиста нередко воплощается косвенно, «от противного», через сатирическое или резко критическое изображение того, что уродует жизнь людей. Не ради смакования отталкивающих подробностей существования «подонков и отребья страны» Диккенс показывает «холодные, серые, ночные лондонские улицы, в которых не найти пристанища; грязные и вонючие логовища – обитель всех пороков; притоны голода и болезни; жалкие лохмотья, которые вот-вот рассыплются». Подобно своим учителям – романистам века Просвещения – Дефо, Филдингу, Смоллетту, Голдсмиту, художнику-карикатуристу Хогарту, Диккенс использует прием художественного контраста. В описаниях многоликого Лондона и его обитателей мрачное соседствует с величественным, безлюдье с теснотой, респектабельность с нищетой и вырождением, надежда с безысходностью, жестокость с милосердием.

Писатель-гуманист сочувствует человеку, отказывается признать угнетение и нищету нормальными явлениями, и его маленький герой становится объектом борьбы сил добра и зла. Оливеру пытается помочь искалеченная жизнью воровка Нэнси. Череда «неслучайных случайностей» дарует спасение в лице истинного «поводыря по жизни» – благородного джентльмена

Браунлоу. Раскрытые тайны рождения и наследства, благополучие и покровительство доброго наставника – награда герою за его доброе сердце. Сентиментально-идиллический финал романа сродни волшебной сказке о маленьком нищем, счастливо спасенном из страшного заколдованного леса. Соединение обличительного пафоса, реалистического бытоописательного начала и сказочно-романтического духа – важная особенность художественного метода раннего Диккенса.

Обретенные Оливером материальное вознаграждение и душевное тепло – синонимы совершенного счастья. В позднейших произведениях Диккенса проблема счастья получит более сложную трактовку. Стремление стать богатым и знатным любыми способами, цена материального успеха будет связана с темой «больших надежд» и «утраченных иллюзий» в романах 1850-1860 гг.: «Холодный дом», «Крошка Доррит», «Большие ожидания», «Наш общий друг».

«Приключения Оливера Твиста» Чарльза Диккенса – роман воспитания, его отличает назидательность. В этой жанровой разновидности, традиции которой развивали французские реалисты Бальзак, Стендаль, английские викторианские романисты Теккерея, Ш. Бронте, русские писатели Л.Н. Толстой и Ф.М. Достоевский, действие концентрируется вокруг главного героя, становление осуществляется в контексте определенной социальной группы и имеет целью формирование личности в единстве физических, интеллектуальных, нравственных, эмоциональных факторов. Линейный хронологический сюжет отражает постепенность взросления, включает испытания, позволяющие реализовать внутренние возможности, персонаж часто становится жертвой обстоятельств. Сюжет охватывает не всю жизнь героя, а, как правило, период стабилизации, включающий итоговую самооценку и осознание своего места в обществе. Роман о ранних годах героя не есть лишь прелюдия взрослости – они самоценны, закладывают характер, формируют духовное «я». Читатель может только догадываться, каким человеком вырастет Оливер Твист, но его история, рассказанная Диккенсом, служит замечательной иллюстрацией известного изречения У. Вордсворта: «*The Child is Father of the Man*» – «Ребенок – отец взрослого».

АМЕРИКАНСКИЙ РЕАЛИЗМ

В американской литературе реализм как новое направление формируется позднее, чем в Европе. Это обусловлено сравнительной молодостью литературы США и особым значением романтического периода в ее истории. Американский реализм возникает параллельно романтическому искусству и существует независимо от него. Процесс становления американского реализма отмечен многоступенчатостью и интенсивностью развития. Он складывается под влиянием европейского, прежде всего, английского, французского и русского художественного опыта и одновременно развивает региональные культурные традиции.

Существенную роль в становлении реализма в Америке сыграла так называемая областническая литература или «школа местного колорита». «Колористы» стремились к достоверному изображению повседневной жизни различных регионов Америки, воспроизводили суровые законы поселений необжитых западных территорий, жестокие нравы и авантурные истории калифорнийцев, вовлеченных в «золотую лихорадку», дух практицизма и меркантильности, охвативший после Гражданской войны плантаторский Юг в период Реконструкции. С «местным колоритом» связано подлинное освоение в литературе темы афроамериканцев с их особой культурой, духовным миром, мифологией, бытовым укладом. Наиболее значительные представители «школы местного колорита» 1860-1870 гг. – Ф. Брет Гарт, автор многочисленных калифорнийских рассказов, создательница «Хижины дяди Тома» Г. Бичер-Стоу, Дж. Харрис, известный по книге «Дядюшка Римус, его песни и сказки», основанной на обработке сюжетов афроамериканского фольклора.

Фольклор фронта определил неповторимое своеобразие американского реализма. Среди разновидностей фольклора – легенды и были, устный рассказ, анекдот, в дальнейшем оформившийся в газетный и журнальный очерк. Устный рассказ американского фронта – движущейся границы цивилизации – детище народного юмора, так называемого «грубого юмора фронта», «черного юмора». Его характерные черты – комические преувеличения, сочетание трагического и смешного, прославление подлинного героизма в борьбе с опасностями и наивная бравада. Герой рассказов-небылиц (*tall-tales*) – хвастун, пройдоха, он называет себя «полулошадью-полуаллигатором», повествует о немыслимых

подвигах и невероятных приключениях. В то же время он наделен человечностью и житейской мудростью. Маски народного героя и наивного рассказчика разнообразны – это охотник, ковбой, лесоруб на дальнем Западе, предприимчивый лукавый Янки в восточных штатах. Рассказам присущ демократизм, пафос освоения неизведанных земель, вера в «американскую мечту» и одновременно социальный критицизм. На традиции литературы фронта опирался великий реалист Америки XIX в. Марк Твен, черпая из этого источника не только темы и образы, но и художественные приемы.

Второй этап становления американского реализма ознаменован творчеством У.Д. Хоуэлса и Г. Джеймса. В их произведениях делается попытка объективного изображения важнейших социальных явлений американской жизни заключительных десятилетий XIX в., трактуются философские, эстетические, моральные коллизии, связанные с особенностями национального самосознания американского «позолоченного века». На американских писателей большое влияние оказала русская реалистическая литература: творчество Тургенева, Толстого, Достоевского, Чехова.

МАРК ТВЕН

Сатирик и юморист Марк Твен (1835-1910) (настоящее имя Сэмюэль Ленгхорн Клеменс) стал одним из родоначальников американского реализма. За полувековой период литературной деятельности он создал широкую и динамичную художественную картину жизни американского народа. Детство и юность писателя пришлось на 40-е годы XIX в. В представлении европейцев молодая Америка тех лет еще продолжала оставаться «демократическим раем», страной равных для всех возможностей. Детские годы будущего писателя прошли в патриархальном городке Ганнибал на Миссисипи, известном читателям всего мира под именем Санкт-Петербурга. И даже до этого провинциального захолустья доносились негодующие голоса противников рабства – аболиционистов, даже здесь чувствовалось обострение экономических и политических противоречий между промышленным Севером и плантаторским Югом. Через Ганнибал двигались переселенцы на необжитый Запад, здесь пролегал путь рабов, которых везли на хлопковые плантации, и путь беглых невольников, отчаянно стремившихся добраться до свободных штатов.

Твен рано начал самостоятельную жизнь. В двенадцать лет, после смерти отца, он оставил школу и перепробовал множество

занятий – был типографским наборщиком, старателем на серебряных приисках Невады, золотоискателем в Калифорнии, водил большие пароходы по коварным водам бурной Миссисипи, литературную деятельность начинал как газетный репортер. Свой литературный псевдоним он связал с любимым лоцманским искусством – слова «марк твен» (мерка-два) показывали необходимую глубину фарватера и метафорически означали «Путь свободен!».

С публикацией первого рассказа в 1865 году рождается писатель Марк Твен. Вскоре он завоевывает славу первого юмориста Америки. В основе его юмористических рассказов лежат, как правило, анекдотические происшествия. Твен мастерски использовал формы бытового анекдота, газетной юмористики, легенд фронта, услышанных от друзей-старателей, фермеров, матросов. Излюбленный прием писателя – маска простодушного рассказчика, громоздящего необязательные подробности, гротескный «фейерверк нелепиц», как в «Знаменитой скачущей лягушке из Калавераса». Писатель остро чувствовал своеобразие американской речи, блистательно демонстрировал грубоватый «дикий юмор» фронта.

Однако сам писатель был убежден, что «только юмористы не выживают – в литературе необходимо и учить, и проповедовать». Его герои – «простаки», произносящие хвостовские диалоги, не так просты. Им присущи мужество, непоколебимость духа, вера в «американскую мечту» и гордость за свою страну, «страну равных возможностей». В образах пионеров фронта автор уловил черты складывающегося национального характера.

Порой юмор Твена в произведениях раннего периода оборачивается сатирой (в рассказах «Как я редактировал сельскохозяйственную газету», «Журналистика в Теннесси», «Как меня выбирали в губернаторы», в романе «Позолоченный век» (1874)), где он изображает жуликов-журналистов и жуликоватых политиков.

Истоки современных конфликтов писатель видел в истории, лишенной романтических прикрас. Он обращается к эпохе средневековья. В сказочной повести Твена «Принц и нищий» (1882) проявляются черты притчи о добре и зле, о проблемах власти, о справедливости. В остропародийном философско-историческом романе «Янки из Коннектикута при дворе короля Артура» (1889) предчувствуются трагические настроения последних лет его творчества. А в «Личных воспоминаниях о Жанне д'Арк» (1896) предпринята попытка создать подлинно героический характер.

В сатирических произведениях 1890-1900 гг. знаменитый твеновский юмор уступает место жгучей сатире. В рассказе «Человек, который совратил Гедлиберг» (1899), в памфлете «В защиту генерала Фанстона» (1902 г.) звучит приговор «Соединенным Линчующим Штатам», как автор называет Америку в одноименном памфлете 1901 г.

РОМАН ТВЕНА «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ТОМА СОЙЕРА»

«Приключения Тома Сойера» (1876) – значительный этап творчества писателя, – вместе с «Жизнью на Миссисипи» (1883) и «Приключениями Гекльберри Финна» (1884) составляют трилогию – «Эпос о Миссисипи», объединенный образом Большой Реки. Писатель задумывал показать идиллические картины мирной и добропорядочной провинциальной жизни времен своего детства, еще не знавшей продажности, ожесточения и разобщения. Твену был близок просветительский идеал существования в согласии с природой «людей с неиспорченным сердцем». Этот идеал автор стремился отыскать в мире детства в романе о Томе Сойере. Современников он привлек совершенно непривычным в тогдашней литературе о детях сочетанием юмора и серьезности, романтикой, лиризмом, мастерством бытописания.

«Приключения Тома Сойера» содержат и пародийный элемент. Твен полемизирует с авторами сентиментально-благочестивых «рассказов о хороших детях» для воскресных школ, наводнивших книжный рынок Америки. В них образы детства были порой доведены до карикатуры. Ангелоподобный хилый «добрый мальчик», начисто лишенный поэтического обаяния, на смертном одре наставлял на путь истинный «дурного мальчика», будущего висельника, не желавшего посещать воскресную школу. Герои таких детских книг были, по словам одного из современников Твена, «столь же похожи на живых настоящих детей, как цыплята, зажаренные на вертеле, похожи на живых цыплят, свободно разгуливающих по лугам и полям». Твен блестяще пародировал убогую схему и сусальные рецепты подобной «детской литературы», нарисовав портрет «плохих» озорников Тома и Гека, честных и вольнолюбивых, а со временем сделал вывод, что в «позолоченный век» чаще преуспевают корыстолюбивые и хитрые «хорошие мальчики», подобные лицемерному «добродетельному» братцу Тома Сиду.

Книга Твена о детях дышит буйной жизненной энергией и одновременно ненавязчиво преподносит уроки совестливости и справедливости. Писателю близка концепция детства как

«естественного состояния» для каждого нового вступающего в жизнь поколения, еще не столкнувшегося с разрушительными взрослыми социальными проблемами. В «Приключениях Тома Сойера» противопоставлены «взрослое» и «детское», что для Твена равнозначно «искусственному» и «естественному». Эта антитеза находит подтверждение и в радиальной композиции повести, иллюстрирующей мотив исчезновения, бегства от цивилизации. Том и его друзья – истинные американские эскеписты (от английского *escape* – бегство, уход от действительности, избавление, спасение). Они вырываются из затхлого мирка Санкт-Петербурга в открытый мир, полный испытаний и неожиданных открытий. Эпизоды в заколдованном лесу Робин Гуда, в доме с привидениями, ночью на кладбище, на острове Джексона и в катакомбах принципиально вынесены за город и являются атрибутами приключенческого романа. В остроиронических сценах, изображающих столкновения взрослых и детей, Твен показывает, что насилие над личностью ребенка недопустимо и нелепо, что «задерганные и замученные мальчики из приличных семей» не случайно завидуют бесприютному бродяге Геку, облаченному в романтические лохмотья, что неутомимый бунтарь Том Сойер благодаря естественности, внутренней свободе, жизнерадостному интересу к жизни и оптимизму в большей степени является личностью, нежели его школьный учитель, унылый неудачник.

Для Тома жизнь полна чудес и приключений, как в любимых книгах о пиратах и разбойниках. Он – романтик, но его позиция – не бегство от жизни, а особая форма познания ее – через игру и фантазию, через умение видеть лучезарную сторону событий. То, что для взрослого – тягостная необходимость, для ребенка – подлинный подарок судьбы. Например, удаление переднего зуба дает возможность «плевать совершенно новым, замечательным способом». Столь малопоэтичный с точки зрения взрослого предмет, какдохлая кошка, в руках Тома и Гека – источник острых ощущений, позволяет приподнять завесу над увлекательными тайнами. Эти тайны составляют целую детскую мифологию поверий и примет. Законы взрослого мира, трансформированные детским сознанием, показаны с веселой иронией. Так, Тому присуще мелкое делячество и наивный практицизм. Заунывная окраска забора превращается у него в выгодное коммерческое предприятие, организованное по законам конкуренции. Конечно, Том мечтает разбогатеть с помощью настоящего клада, а пока его главная драгоценность – медная

пишечка от тагана, великодушно преподнесенная юной даме сердца Бекки Тэтчер.

История ухаживания двенадцатилетнего Тома за прелестной Бекки пронизана поэтическим чувством. Она начиналась как игра во взрослую «книжную» любовь со всеми необходимыми штампами и ритуалами любовных мелодрам, но в финале возвышается до драматизма – заблудившись в катакомбах, Том перед лицом голодной смерти отдает последний кусочек пирога ослабевшей от голода и отчаяния девочке. Этому неунывающему непоседе присущи благородство и великодушие. Высокое нравственное чувство помогает ему преодолеть страх перед убийцей Индейцем Джо и защитить на суде невинного Мефа Поттера.

В изображении Марка Твена его маленький герой – живой человеческий характер, сотканный из противоречий, и все-таки внутренне целостный. По признанию автора, образ Тома вобрал черты характеров трех знакомых ему мальчиков. Существенную роль сыграли и автобиографические мотивы. Само имя «Том Сойер» было обыкновенным и распространенным. И именно полнота, с которой здесь воссоздан портрет нормального, здорового детства, делают этот персонаж и типичным, и глубоко индивидуальным. М. Твен – тонкий знаток детской психологии, а его произведения о детях отмечены непревзойденным уровнем художественного психологизма. Дети у него разные, у каждого свой характер. Сид – проницательный мелкий интриган, заботливая сестра Мэри – добрая, правильная, скучноватая девочка, Гека жизнь сделала реалистом и скептиком, но этот «совсем пропащий отщепенец» совершает героический поступок – спасает от страшной мести Индейца вдову Дуглас.

В «Томе Сойере» нет личного повествователя, но события освещены незримой улыбкой автора, из глубины времен созерцающего «утраченный рай» своего детства, где каждому нашлось бы место на заповедном острове Джексона. Чередование событий в книге дается как последовательная смена жизненных впечатлений Тома, таких, какими он сам их видит либо воображает. Став жертвой незаслуженных обвинений тети Поли по поводу кражи сахара, он с наслаждением рисует картину собственных похорон, запоздалое раскаяние Сиды, отчаяние Мэри, муки совести тетюшки и так «оберегает свою скорбь как святыню», испытывает «такое мрачное блаженство», что постепенно впадает в «приятное расслабленное состояние». В другом эпизоде Том, украдкой вернувшись домой с острова, становится незримым свидетелем

безутешных слез тети Полли и миссис Гарпер, оплакивающих дорогих «утопленников». Картина подлинного горя этих двух женщин дается сквозь восприятие Тома, исполненного истинного сострадания, без налета кривляния и самолюбования. В жизни незрелого героя смешное и трогательное сосуществуют, стихия комического и авторская ирония способствуют утверждению истинных ценностей и прелести жизни, юмор становится в книге важным средством раскрытия психологии детского сознания. Три сюжетные линии, намеченные в повести, – любовь Тома и Бекки, история кладбищенского убийства, история поисков клада, – все время прерываются и развиваются самостоятельно. Они не связаны и в сознании Тома: как истинный ребенок, он не может думать одновременно о разных вещах. В сюжетной структуре повести есть сходство со структурой детских диалогов. Они непоследовательны, скачкообразны, разговор героев непринужденно перебрасывается с одного предмета на другой: «Любишь ты крыс? ... Нет, крыс я вообще не очень люблю. А вот что я люблю – так это жевать резинку...».

Мир взрослых представлен как образ жизни захолустной Америки. Твен дает групповой портрет горожан, собирающихся в церкви, который представляет социальный срез провинциального общества: «старый бедняк почтмейстер, выдавший некогда лучшие дни»; мэр и его супруга, ибо, как замечает автор, «в числе прочих ненужностей в городке был и мэр»; мировой судья; вдова Дуглас добрая, богатая, щедрая; «адвокат Риверсон, новая знаменитость, приехавшая в эти места издалека»; местная красавица, а за нею целый полк очаровательных дев, разодетых в батисты и ленты; юные клерки и т.д. Твен рисует самые разные типажи захолустья, ему в равной степени удаются и представители «дна» вроде запойного папаши Гека Финна или убогого Мэфа Поттера, и благонамеренные слои, такие, как тетя Полли и семья Гарперов, предводительствуемые провинциальной элитой в лице судьи Тэтчера и вдовы Дуглас.

Их ограниченность, а порой и самодурство проявляются через отношение к детям и в главном, и в мелочах. Главный принцип воспитания и радикальное средство как в школе, так и дома – физическое наказание. Том до того привык к затрещинам тети Полли и розге учителя, что считает это нормой жизни. Однако порка составляет лишь внешнюю, «техническую» сторону дела. Наряду с физическими методами принуждения существуют и духовные, как, например, в истории об ученике, который стал идиотом, заучив две тысячи библейских стихов. Унынию воскресной школы Твен

противопоставил высокое живое понятие человечности. Поступая по совести, ни Том, ни Гек не вспоминают о проповедях, тем более что воспитанием Гека вообще никто не занимался.

Скуку, царящую в городе, не могут разогнать ни заезжие цирковые актеры, ни труппа исполнителей негритянских песен и плясок, ни гастролирующие гипнотизер и френолог. «После их отъезда, — констатирует автор, — стало еще скучнее». Здесь царят ханжество и снобизм. Так, приезд судьи Тэчера, который прибыл из Константинополя, лежащего в двенадцати милях от Санкт-Петербурга, а «следовательно, путешествовал и видел свет», вызывает бурный ажиотаж в воскресной школе. Все от директора до младших учителей и учеников «kozyряли» своим усердием в надежде привлечь к себе внимание «великого человека». Когда «пропавший» Гек и неблагонадежный Том находят клад, они сразу становятся героями в глазах обывателей. Их обхаживают с таким же рвением, с каким до недавнего времени бранили. Марк Твен блестяще изображает «стадное чувство», управляющее поведением мещан: всеобщая ненависть к Мэфу Поттеру, обвиненному в убийстве доктора Робинсона, вдруг неожиданно сменяется столь же сильной всеобщей любовью к нему, когда обвинение снимается; обнаружение клада мальчиками подвигает горожан перебрать все старые дома по бревнышку в поисках богатства.

Но мир взрослых — это не мир зла. Зло в повести сконцентрировано в образе индейца Джо, который жестоко расплачивается за свои преступления. Мир взрослых — всего лишь скучная, погрязшая в обыденности жизнь, и Марк Твен ищет пути приобщения человека к миру природы и красоты. Поэтому он пишет книгу, обращенную не только к детям, но и к взрослым, чтобы, как сказано в предисловии, «напомнить взрослым, какими они были когда-то, каковы были их детские чувства, разговоры и мысли и в каких необычайных переделках приходилось им бывать иногда».

В романе «Приключения Гекльберри Финна» (1885) значительно изменилась повествовательная манера. Истинным героем книги писатель сделал уже не Тома, так и оставшегося в мире детских проказ, а Гека с его свободолобием и жаждой справедливости. Твен доверил рассказ личному повествователю — полуграмотному мальчишке из тех, кого на Юге называли «белая шваль». На всем протяжении романа выдержана бесхитростная манера речи Гека-рассказчика — провинциальное, окрашенное фольклором просторечье, ставшее фактом большого искусства, — важный элемент местного

колорита в произведении. Сюжетно-композиционный стержень романа – образ Большой Реки, по обоим берегам которой разворачивается действие всех эпизодов. В «Приключениях Гекльберри Финна» углубились намеченные ранее конфликты, бытовые зарисовки заняли более значительное место. Твен изображает высокую дружбу подростка и взрослого раба, в отчаянии бегущих от цивилизации навстречу призрачной свободе. Разный цвет кожи не мешает им уважать и преданно защищать друг друга. Эта тема и поныне сообщает книге о Геке и Джиме актуальный смысл. Не случайно американский писатель XX в. Э. Хемингуэй сказал, что современная литература США «вышла из одной книги Марка Твена, которая называлась "Гекльберри Финн"».

Первый русский перевод произведений Твена появился в 1872 г. С тех пор произведения его издаются в России нас миллионными тиражами. Марк Твен – признанный классик мировой литературы и при этом подлинно национальный писатель, открыватель той Америки, где трагическое соседствует с комическим, ужасное – с поэтическим. Он один из любимейших детских писателей.

Ключевые слова: классический реализм, типические характеры, типические обстоятельства, окружающая среда, система жанров реализма;

викторианская Англия, нравственно-эстетический идеал писателя, роман воспитания;

физиологический очерк, социальный роман, социально и психологически обусловленный характер, художественный цикл, рассказ в рассказе (рассказ в рассказе), обрамляющая новелла;

эпоха Реставрации, роман карьеры, речевая характеристика, внесюжетные элементы;

аболиционизм, фронтир, «эпос о Миссисипи», детский характер, эскипизм, гротеск, ирония, сарказм, памфлет.

Вопросы и задания для самостоятельной работы

1. Назовите философско-исторические предпосылки классического реализма.
2. Проследите связь реализма XIX в. с предшествующими литературными направлениями, с романтизмом.
3. Перечислите открытия в науках, на которые опирались реалисты в своей эстетике.

4. Охарактеризуйте основные эстетические принципы реализма как художественного метода.
5. Назовите представителей литературы французского реализма.
6. Почему Гобсек в повести Бальзака социальный тип? В чем особенность композиции повести? Почему Бальзак «перепоручает повествование» вымышленному герою-разночинцу? Можно ли найти аналогии подобному приему в русской реалистической литературе у А.С. Пушкина и М.Ю. Лермонтова?
7. Охарактеризуйте образ отца Горио. Как можно объяснить любовь Горио к дочерям? Проанализируйте образ Растиньяка. Сравните разговор Растиньяка с виконтессой де Босеан и Вотреном о морали буржуазного общества.
8. Охарактеризуйте социально-исторические условия развития классического реализма в Англии.
9. В чем заключаются особенности реалистического метода Диккенса?
10. Каковы жанровые параметры романа воспитания?
11. Какие художественные приемы использует Диккенс для создания своих персонажей?
12. Назовите представителей американского реализма.
13. Перечислите особенности «юмора фронта».
14. Как рисует Марк Твен мир детства и мир взрослых в «Приключениях Тома Сойера»?

Семинар 1. Реализм во Франции.

Роман «Отец Горио» и повесть «Гобсек» Оноре де Бальзака

1. Понятие о реализме. Реализм во Франции.
2. Бальзак как создатель социального романа.
3. Замысел «Человеческой комедии». Место в ней романа «Отец Горио» и повести «Гобсек».
4. Проблематика и художественные особенности романа «Отец Горио» (конфликт эпохи, расстановка персонажей, обрисовка персонажей через портрет, описание вещей, речь и поведение).
5. Система образов повести «Гобсек».

Литература:

1. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 1999.
2. История зарубежной литературы XIX века: В 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. М.: Просвещение, 1991.
3. Зарубежные писатели. Библиографический словарь в 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. М., 1997.

4. Кирнозе З.И., Пронин В.Н. Практикум по французской литературе. М.: Просвещение, 1991.
5. Обломиевский Д.Д. Бальзак. Этапы творческого пути. М., 1961.
6. Чичерин А.В. Гобсек. М., 1981

Семинар 2. Реализм в Англии.

Роман Ч. Диккенса «Приключения Оливера Твиста»

1. Социально-исторические условия развития реализма в Англии.
- 2 Жизнь и творчество Чарльза Диккенса. Особенности его реалистического метода.
3. Основные темы и мотивы романа «Оливер Твист». Можно ли назвать его «романом воспитания»?
4. Какие средства использует Диккенс для характеристики своих персонажей?
5. Какую роль играет счастливая концовка романа?

Литература:

1. История зарубежной литературы XIX века / Под ред. Н.А. Соловьевой. М.: Высшая школа, 1999.
2. История зарубежной литературы XIX века в 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. М.: Просвещение, 1991.
3. Зарубежные писатели. Библиографический словарь в 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. М.: Просвещение, 1997.
4. Тугушева М. Чарльз Диккенс: Очерк жизни и творчества. М., 1979.
5. Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. М., 1975.
6. Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956.
7. Диккенс Ч. Приключения Оливера Твиста. М.: Художественная литература, 1980. (БВЛ)

Семинар 3 Реализм в литературе США

Роман Марка Твена «Приключения Тома Сойера»

1. Творческий путь Марка Твена. Место повести «Приключения Тома Сойера» в творчестве писателя.
2. Тема детства и ее трактовка в повести. Конфликт «естественного» и «искусственного» в произведении. Пародийный элемент.
3. Детские образы в повести и способы их создания (портретная и речевая характеристики, приемы индивидуализации характеров, игровые приемы и т.д.).
4. Юмор как утверждение положительного начала и естественной природы ребенка.
5. Изображение провинциальной Америки как образа жизни взрослых. Мир взрослых глазами детских персонажей.

6. Сатирическая критика социальных институтов и общественной морали. Приемы языковой характеристики.
7. Значение повести «Приключения тома Сойера» в развитии американского реализма.

Литература:

1. Твен М. Приключения Тома Сойера (любое издание).
2. История американской литературы / УП для студентов. Ч. 1 / Под ред. проф. Н.И. Самохвалова М., 1971. С. 235-240; 294-314.
3. Зверев А. Твен // Писатели США. Краткие творческие биографии. Сост. Я. Засурский, Г. Злобин, Ю. Ковалев. М., 1990. С. 441-447.
4. Боброва М. Марк Твен. М., 1962.
5. Ромм А.С. Марк Твен. М., 1977.
6. Зверев А.М. Мир Марка Твена: Очерк жизни и творчества. М., 1985.
7. Старцев А.И. Марк Твен и Америка. М., 1963.

Часть VI. ЛИТЕРАТУРА МОДЕРНИЗМА

От декаданса к модернизму. В конце XIX века жизнь в Европе заметно изменилась. Политики назвали эти изменения переходом капитализма в новую империалистическую стадию. Социологи заговорили о развитии товарного фетишизма. И хотя по-прежнему продолжали существовать богатые и бедные, те, которые работали и те, которые пользовались плодами их трудов, эксплуататоры и эксплуатируемые, буржуа и пролетарии, отношения между ними утратили былую видимость. Капиталистов-частников заменили банки. Споры между странами приобрели характер мировых войн, пошатнулись надежды на светлое будущее истории и, по словам философа Ницше, «Бог умер». Обман человека и целых народов стал более изощренным, возмущение бунтарей перерастало в революции.

Культура отозвалась на эти перемены усложнением и недоверием. Образы действительности, которые виделись романтикам преображенными, а реалистам социально и научно обоснованными, стали непонятными, зыбкими и туманными. Родился **декаданс**.

Художники сами признали свою ущербность. «Мы поэты заката, упадка, гибели», – сказали они о себе во французском журнале «Декадент». И с их легкой руки слово стало обозначать «неполноценность». На рубеже XIX-XX столетий, в канун Первой мировой войны, декадентские смутные настроения проникли в литературу, в театр, в музыку и даже в быт той эпохи, которая прозвала себя «бель эпок» – прекрасной эпохой начала XX века. Она обещала новую жизнь, в которой свечи и керосиновые лампы заменит электричество, почтовый конверт – слово в телефонной трубке, телегу и почтовый поезд – экспресс и самолет. Для нее становилось привычным английское понятие «комфорт» и только вечные ценности бытия – жизнь, смерть, любовь, счастье оставались по-прежнему недоступными.

Поэты, почувствовав угрозу подмены прежде политиков, написали о самолетах – птицах, несущих смерть, о «солнце с перерезанным горлом», о роковых скоростях, крадущих пространство и время, а с ними и человеческую жизнь. Но, жизнь наступала, и, прежде всего, техническим прогрессом, воплотившемся в стиле **модерн**. Модерн проявил себя, прежде всего, в архитектуре, в новинках мебели и моды, в театральных постановках, в частности, в так называемых «Русских сезонах» в Париже.

Понятия «модерн» и «модернизм», имеющие общие корни в грамматике и в фонетике, все-таки не вполне сходны. У модерна и модернизма свои излюбленные области, свои потребители, свое время. Изысканная изломанность модерна завершилась Первой мировой войной, после которой на смену ему пришел **авангард**, искусство новой эпохи, отразивший потребности улицы, которая прежде «корчилась безъязыкая», потому что ей не чем было кричать и разговаривать.

При всей разности декаданса, модерна и авангарда все они похожи на свое время, как похож на наш век модернизм. И хотя никакое время не удерживается в своих границах и постоянно переходит в зону смежных полей, распространение модернистской литературы стоит отнести к 20-м годам XX столетия. И если авангард и декаданс более всего проявили себя в поэзии и в малых формах, то областью модернистской литературы стали по преимуществу большие эпические формы романа.

Международный конгресс писателей признал отцами модернистской литературы французского писателя Марселя Пруста, ирландца Джемса Джойса и немецкоязычного Франца Кафку. Они отцы модернистского романа, потому что разрушили канон, завещанный еще Аристотелем: литература отражает действительность и эпический автор улавливает это отражение, потому что присутствует над изображением, соблюдая эпическую дистанцию. «Отцы» выступили не только разрушителями, но и преобразователями, великими новаторами-модернистами, позволившими увидеть в жизни и в человеке нечто недоступное прежним взглядам. Пруст ввел в литературу понятие «психологическое время», Джойс – «внутреннюю речь», увидел сходство бытовой жизни с мифом, Франц Кафка – опасную одушевленность вещей и всей механистической жизни.

ФРАНЦ КАФКА

Франц Кафка (1883-1924) родился в Праге в семье оптового торговца галантерейными товарами. Отец будущего писателя Герман Кафка происходил из Южной Чехии, его родной язык был чешский. Мать, урожденная Юлия Леви, предпочитала говорить по-немецки, который в Праге, входившей в состав Австро-Венгрии считался официальным языком учреждений. Это – особый язык, лишенный диалекта, язык чиновников. Так, стиль произведений Кафки отмечен

сдержанностью, даже сухостью: мало эпитетов, метафор, для синтаксиса характерны длинноты. Некоторые критики говорят о сверхреализме Кафки, который описывает страшные события языком фактов. Его произведения – фантазмагии, изображающие необычное в обычном.

Ф. Кафка окончил юридический факультет пражского университета. Несколько лет он проработал в страховой компании, выплачивающей компенсации рабочим, пострадавшим на производстве. Бюрократическая машина работала по своим правилам, равнодушные чиновники очень мало интересовались судьбами этих маленьких людей. Герои Кафки – такие же незаметные, нелюбимые, никому не нужные существа, даже своей семье, которая, как и общество принимает человека до тех пор, пока он полезен.

Писать Кафка начал еще во время учебы. Однако мало публиковал свои произведения. Большую часть из них – романы «Америка», «Процесс» и «Замок», а также некоторые новеллы и дневники появились в печати только после смерти писателя, благодаря его другу М. Броду, который не выполнил последнюю волю Кафки и не сжег его наследие.

Кафка не смог построить семью. Для него жизнь со всеми ее атрибутами – работа, дом, жена, дети – казалась чем-то абсолютно не достижимым, враждебным, мешающим письму. Отношение с возлюбленной Фелицией Бауэр нашли отражение в романе «Процесс», герой которого Йозеф. К., проснувшись утром, не сделав ничего дурного, оказался под следствием. Так и не узнав, кто ведет процесс и в чем его вина, Йозеф был казнен двумя палачами. С людьми в черном он пошел добровольно. «Как собака», произнес он в конце романа, положив голову на камень.

Кафка умер в 41 год от туберкулеза. Последние 10 лет жизни он знал о своей болезни. Он сам называл себя самым худым человеком на земле. Образ уменьшающегося, редуцирующегося человека – центральный в его творчестве.

Основные темы его произведений: невозможность счастья, благодати, ощущение вины и жизненная несостоятельность, в которой его всю жизнь упрекал отец. Образ отца повлиял на все творчества писателя. Он воплощает все сильное, большое, карающее, неслышащее.

НОВЕЛЛА КАФКИ «ПРЕВРАЩЕНИЕ»

В одном из самых известных произведений Кафки «Превращение» изображена жизнь человека, ставшего обузой своей семье, превратившись однажды утром в отвратительное насекомое. Главный герой рассказа – Грегор Замза (имя Замза составлено по аналогии с Кафкой) – коммивояжер, который каждый день вынужден развозить образцы тканей в разные города. Каждый день он должен встречаться с незнакомыми, мало интересными людьми, говорить одни и те же слова, ездить на бесконечных поездах, ощущая себя маленьким винтиком какого-то чудовищного механизма.

Для Кафки, признававшегося, что печатная машинка или телефон кажутся ему чудовищными монстрами, обитающими в кабинетах бездушных чиновников, давно превратившихся в безликие предметы, однообразная и суетливая жизнь Замзы представляется бессмысленным и страшным процессом. Герой не может ничего изменить. Возможно, насекомым он стал задолго до этого страшного утра.

Примечательно, что Замза совсем не удивился, увидев, что с ним произошло. Скорее он испытал чувство вины перед начальником, которого подводил, перед родителями и сестрой, которых он содержал. Герой еще надеялся, что он спит и видит кошмарный сон, что он еще проснется и успеет на следующий поезд. Как отмечают критики, сновидческий характер имеют все произведения Кафки. В них больше не работают причинно-следственные связи. Все в них странно, абсурдно, необъяснимо с помощью простой логики или законов психологии.

Так, Грегор быстро смирился со своим состоянием и начал осматриваться. Его комната была проходной, в ней было несколько дверей и окно, в которое он так часто будет смотреть. Ведь это единственное, что ему останется. На стене висела картина. Он сам смастерил ее, вырезав из иллюстрированного журнала красивую женщину с меховым боа. Часть ее руки была скрыта мехом муфты. Это тоже намек на возможное превращение. Рамка – символ его жизни, однообразной и ограниченной. Не случайно после работы он делал рамки, не выходя из дома, ни с кем не знакомясь и не встречаясь.

Грегор пожертвовал своей жизнью для семьи. Его сестра прекрасно играла на скрипке, и он копил деньги для того, чтобы она могла поступить в консерваторию. Однако родители обманывали

Грегора, как мы потом узнаем из разговора отца с матерью. У них был небольшой капитал, на который можно было скромно жить.

Узнав о превращении сына, мать впала в отчаянье. Она боялась заходить в комнату, не могла видеть его. В конце рассказа, когда Грегор вылез из под стола и подошел к ней, она упала в обморок, что стало причиной гнева отца. Он бросил в ненавистное существо яблоко, которое застряло у него в спине и стало причиной смерти. Это убийство символично. Яблоко – образ греха. Отец обвиняет сына и казнит его.

Первое время сестра заботится о Грегоре. Кормит его, продолжает называть по имени. Позже о Грегоре говорят «он», а в конце рассказа «оно». Происходит процесс деноминации, утраты имени, человечности, наконец, умирает тело, которое выбрасывают на городскую свалку. Герой превращается в ничто.

Между тем, сам Грегор переживает обратное превращение, освобождение. Потеряв человеческий облик, способность говорить, зубы (символ того, что человек хищник), имя, он превращается в чистый дух. Грегор иначе чувствует музыку. Однажды, пока его сестра играла для жующих мясо квартирантов (семье пришлось сдавать комнаты), он, возмущенный, выполз из своей комнаты, желая защитить сестру. Это рыцарство вызвало только ненависть близких.

Смерть Грегора порадовала семью. Впервые за долгое время они вышли из дома. Родители отметили, как похорошела сестра. В конце рассказа описывается их загородная поездка. Сестра, выпрямившись, потягивает свое красивое тело. В этом образе намек на то, что превращение пережил не только Грегор. Этот процесс касается и других.

Образ Грегора связан с христианской идеей жертвы. Не случайно в рассказ производит страшное впечатление, потому, что начале появляется слово «Ungeziefer». Грегор превращается не в насекомое, а во что-то непонятное. В еврейской культуре, которой Кафка очень интересовался, так как сам был выходцем из еврейской семьи, оно обозначает «ритуальную жертву». Это жертва семье и обществу. С ним случилась беда, он стал не нужен и должен был умереть для своей семьи. Судьба Грегора – судьба человека в современном Кафке мире.

Ключевые слова: модернизм, стиль модерн, пражская литература, «остранение», дегуманизация культуры.

Вопросы и задания для самостоятельной работы:

1. Назовите философские и социальные предпосылки развития модернистской литературы.
2. Чем отличаются термины «модернизм» и «модерн»?
3. Какие основные темы затрагивает в своих произведениях Ф. Кафка?
4. Поясните название повести Ф. Кафки «Превращение». Какие этапы превращения проходит главный герой и его родственники?
5. Каково влияние творчества Ф. Кафки на литературу XX века?

**Семинар 1. Модернизм в литературе.
Новелла «Превращение» Ф. Кафки**

1. Творческий путь Франца Кафки.
2. История создания новеллы. Автобиографические элементы в новелле и их трансформация. Как вы понимаете смысл заглавия?
3. Композиция новеллы.
4. Изображение социального мира в новелле. Образ прокуриста, шефа фирмы. Профессиональная деятельность Г. Замзы и проблема «понимания» между людьми.
5. Каковы «превращения», переживаемые членами семьи Замзы?
6. Докажите на примерах из текста, что образ Грегора строится из двойной перспективы. Контраст внешности и сущности в Грегоре.

Литература:

1. Зусман В.Г. Художественный мир Франца Кафки: малая проза. Н. Новгород, 1996.
2. Карельский А.В. Лекция о творчестве Франца Кафки // Иностранная литература, №8, 1995.
3. Набоков В.В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Издательство Независимая Газета, 2000.
4. Зарубежная литература XX века: Учебник / Под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 1996.
5. История зарубежной литературы XX века: Учебник / Под ред. Л.Г. Михайловой и Я.Н. Засурского. М.: Проспект, 2003.
6. Зарубежная литература. XX век: Учебник / Под ред. Н.П. Михальской. М.: Дрофа, 2003.

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Литература как вид искусства. Литература как система. Теория «первобытного синкретизма» А.Н. Веселовского. Понятие об эпосе, лирике, драме.
2. Греческая мифология. Понятие о мифе. Мифы о животных, о происхождении мира, звезд, человека и др. (привести примеры). Боги-олимпийцы. Циклы греческих мифов о героях (о Геракле, об аргонавтах, об Эдипе, Троянский цикл).
3. Гомер – создатель «Илиады». «Илиада» как образец эпоса. Связь поэмы с троянским циклом мифов. Художественные особенности поэмы. Характеристика основных героев. Главная идея поэмы.
4. Средневековые как особый период европейской культуры. Хронологические границы, периоды. Роль античного культурного наследия. Христианская религия и католическая церковь в средневековой Европе. Картина мира в средние века. Три основных элемента средневековой культуры: языческий, клерикальный и феодально-рыцарский.
5. Литература раннего Средневековья. Теории происхождения героического эпоса. Проблема авторства. Героический эпос Франции, основные эпические циклы. «Песнь о Роланде» как образец французского героического эпоса. История рукописей, источники сюжета, переплетение древних и феодально-христианских пластов. Жанр и композиция, основные темы и мотивы, пространственно-временной континуум. Герой как воплощение коллективного идеала. Тема «милый Франции» в поэме. Образ Карла Великого. Особенности изображения мира и человека в героическом эпосе.
6. Общая характеристика зрелого средневековья. Расцвет искусства готики. Формирование рыцарской культуры. Рыцарский роман. Циклы романов. Романы «артуровского цикла». Легенда о Тристане и Изольде и ее обработки в литературе. Анализ романа о Тристане и Изольде: история сюжета, особенности композиции, специфика художественного времени и пространства, психологизм, система персонажей.
7. Развитие рыцарского сословия и формирование рыцарского идеала в европейской культуре. Крестовые походы. «Куртуазия» как один из ключевых концептов. Куртуазная любовь. Поэзия трубадуров, труверов и миннезингеров. Основные жанры и мотивы. А.С. Пушкин о провансальской лирике. Автор как творческая индивидуальность. Жизнь и творчество одного из трубадуров (по выбору). Анализ одного из стихотворений.

8. Городская средневековая литература. Основные жанры. Фаблио и шванки. Развитие традиций фольклора в животном эпосе («Роман о Лисе»). Тематика. Приемы создания комического. Дидактическая литература городов. Аллегорическая поэзия. Эволюция идеалов Средневековья в «Романе о Розе».
9. Жизнь и творчество Франсуа Вийона. Средневековое и ренессансное в лирике Вийона. О.Э. Мандельштам о Вийоне.
10. Эпоха Возрождения: хронологические границы, «биография термина», социально-исторические и культурные корни. «Картина мира» в эпоху Возрождения. Связь Ренессанса со Средневековьем и античностью. Черты гуманистического мировоззрения. Новое «открытие» античной культуры. Изучение древних языков, переводы и комментарии текстов.
11. Этапы итальянского Ренессанса. Флоренция. Проблема создания литературного языка. Данте – Петрарка – Боккаччо: проблема творческой индивидуальности. Культура и живопись итальянского Ренессанса.
12. Данте как последний поэт средневековья и первый поэт нового времени. Жизнь и творчество Данте. Трактаты Данте («Пир», «О народном красноречии»). Дантовский план мира. Идеи и образы «Божественной комедии». Композиция части «Ад» «Божественной комедии». Роль символов и аллегорий. А.С. Пушкин о Данте.
13. Гуманистические взгляды Петрарки и его художественное творчество. «Книга песен» Петрарки. Поэтизация земной любви. Лирика Петрарки и ее значение для развития европейской ренессансной поэзии. Сонеты и канцоны. Форма сонета. Петрарка в переводе русских поэтов.
14. Истоки ренессансной новеллы. Дж. Боккаччо – создатель «Декамерона». Структура сборника. Композиция и образы десятидневника. Функция рассказчика.
15. Исторические предпосылки французского Ренессанса. Влияние итальянского Ренессанса. Деятельность «Плеяды». «Гептамерон» М. Наваррской. Жизнь и творчество Рабле. Место романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» в культуре европейского Возрождения. Литературные и фольклорные источники романа. М.М. Бахтин о романе Ф. Рабле.
16. Гуманистическая программа Ренессанса в романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Образ Телемского аббатства. Культ знаний. Проблема поиска истины. Реабилитация плоти. Идея дружбы. Утопическое общество. Критика феодальных войн и церковного догматизма.
17. Возрождение в Англии. Утопический идеал человека и мира у Т. Мора. Английский театр XVI века. Творчество Шекспира. Основные этапы. Жанровое многообразие: исторические хроники, комедии, трагедии, сонеты, трагикомедии.

18. Великие трагедии Шекспира. «Ромео и Джульетта» – система образов, характер конфликта. Тематика и проблематика трагедии «Гамлет». Столкновение идеала и действительности.
19. Гуманизм в Испании. Героический и религиозный дух испанского Возрождения. Жанровые разновидности романа (плутовской, рыцарский). Романсеро. Жизнь и творчество Сервантеса. История создания романа «Дон Кихота». Роман «Дон Кихот» как пародия на рыцарские романы, как энциклопедия испанской жизни и как философское произведение. Образы Дон Кихот и Санчо Пансы как комическая пара и вечные образы мировой литературы. Кризис гуманистических идей.
20. XVII век как особый этап в истории европейской культуры. Основные стили эпохи. Французский театр XVII века. Комедия Мольера «Тартюф» – образец высокой комедии классицизма. Основной конфликт комедии «Мещанин во дворянстве».
21. XVII век как особый этап в истории европейской культуры. Основные стили эпохи. Французский театр XVII века. Трагикомедия «Сид» Корнеля. Конфликт страсти и долга. Проблематика и образы.
22. Общая характеристика Просвещения. Социальные, исторические, философские корни просветительства. Концепты «свет» и «разум». Учение Г.В. Лейбница о «предустановленной гармонии». Представление о «естественном человеке». «Что такое Просвещение?» И. Канта. «Прогресс» как основная категория исторического процесса.
23. И.В. Гете как национальный и мировой гений. Основные этапы жизни и творчества. Анализ романа «Страдания юного Вертера»: история создания, жанровые особенности. Образ Вертера и европейский вертеризм. Гете в России.
24. Трагедия Гете «Фауст»: история создания, истоки сюжета. Проблема жанра, характеристика прологов. Образы Фауста и Мефистофеля. Переводы «Фауста» на русский язык.
25. Своеобразие английского Просвещения. Вера в созидательные возможности человека в романе Дефо «Робинзон Крузо». Социально-бытовая проблематика, тема труда и преобразования мира, представления о естественном человеке. Жанр «робинзонады» в последующей литературе.
26. Роман Дж. Свифта «Путешествие Гулливера». Жанровые особенности романа. Проблематика романа и приемы художественного изображения.

27. Этапы французского Просвещения. Роль «Энциклопедии» и энциклопедистов. Жизнь и творчество Вольтера. Анализ философской повести Вольтера «Кандид». Проблематика, система образов, приемы письма.
28. Романтизм во Франции. Периодизация, черты, представители. Гротеск и контраст в романе Гюго «Собор Парижской Богоматери». Композиция и система образов романа.
29. Романтизм в Англии. В. Скотт – родоначальник исторического романа. Анализ романа «Айвенго».
30. Романтизм в Англии. Творчество Д.Г. Байрона. Анализ поэмы «Корсар».
31. Романтизм в Германии. Его своеобразие. Конфликт мечты и действительности в «сказке из новых времен» Гофмана «Золотой горшок».
32. Общая характеристика реализма как художественного метода. Понятие реалистического фона, типа сюжетосложения, принципов типизации. Реализм в европейском искусстве.
33. Реализм во Франции. Бальзак – создатель «Человеческой комедии». Конфликт эпохи в романе Бальзака «Отец Горио». Композиция и система образов повести «Гобсек».
34. Реализм в Англии. Темы и мотивы романа Диккенса «Оливер Твист». Особенности реализма Диккенса.
35. Американский реализм. Изображение провинциальной Америки и детские образы в повести Марка Твена «Приключение Тома Сойера».
36. Западноевропейский модернизм. Творчество Ф. Кафки. Анализ новеллы «Превращение».

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ ДЛЯ ОБЯЗАТЕЛЬНОГО ЧТЕНИЯ

1. Гомер. «Илиада».
2. «Песнь о Роланде». Пер. Ю. Корнеева.
3. «Тристан и Изольда». Под ред. Ж. Бедье.
4. Данте Алигьери. «Божественная комедия». Часть «Ад». Пер. М. Лозинского.
5. Джованни Боккаччо. «Декамерон» (Вступление, новеллы Первого дня, новеллы Третьего дня, новеллы Пятого дня, новеллы Десятого дня, Послесловие.)
6. Рабле Ф. «Гаргантюа и Пантагрюэль». Том 1. Пер. Н. Любимова.
7. Шекспир В. «Гамлет».
8. Сервантес Сааведра М. де «Дон Кихот». Том 1. Пер. Н. Любимова.
9. Корнель П. «Сид».
10. Мольер Ж.Б. «Тартюф».
11. Гете И.В. «Страдания юного Вертера». «Фауст» (прологи).
12. Вольтер. «Кандид».
13. Дефо Д. «Робинзон Крузо».
14. Свифт Дж. «Путешествия Гулливера».
15. Гюго В. «Собор Парижской Богоматери».
16. Байрон Дж.Г. «Корсар».
17. Гофман Э.Т.А. «Золотой горшок».
18. По Э.А. «Ворон».
19. Бальзак О. де. «Гобсек».
20. Диккенс Ч. «Оливер Твист».
21. Кафка Ф. «Превращение».

Всемирная литература

Учебное пособие для студентов бакалавриата

Издание 4-е, стереотипное

Под общей редакцией С.М. Фомина

Редакторы: Н.С. Чистякова
Д.В. Носикова
Ю.А. Белякова

Лицензия ПД № 18-0062 от 20.12.2000

Подписано в печать			Формат 60x84 1/16
Печ. 12,3 п.л.	Тираж	экз.	Заказ
Цена договорная			

Типография НГЛУ
603155, Н. Новгород, ул. Минина, д. 31 а