

ВЫСШЕЕ ОБРАЗОВАНИЕ

В. А. ЛУКОВ

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

ОТ ИСТОКОВ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Рекомендовано

*Учебно-методическим объединением по специальностям
педагогического образования в качестве учебного пособия
для студентов педагогических вузов, обучающихся
по специальности 032800 — Культурология*

УДК 82.0(075.8)

ББК 83.3(0)я73

Л84

Рецензенты:

кафедра культурологии МПГУ (зав. кафедрой — доктор философских наук, профессор *Т. Ф. Кузнецова*);
доктор филологических наук, профессор *В. П. Трыков*;
доктор философских наук, профессор *В. А. Пронин*

Луков В. А.

Л84 История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Издательский центр «Академия», 2003. — 512 с.

ISBN 5-7695-0982-1

В учебном пособии на основе тезаурусного подхода изложена история зарубежной литературы, рассмотрены ее истоки (мифология, фольклор, первые литературные памятники Древнего Востока); жанры античной и средневековой литературы, литература Предвозрождения, Возрождения, барокко, классицизма, Просвещения, предромантизма; охарактеризованы литературные направления XIX в. (романтизм, реализм), направления и течения рубежа XIX—XX вв. (натурализм, символизм, эстетизм, неоромантизм), литературный процесс XX — начала XXI в. (модернизм, реализм, постмодернизм, массовая литература). Проанализировано творчество писателей разных эпох и народов — от Гомера до представителей современной литературы.

Может быть полезно также студентам гуманитарных факультетов вузов, институтов культуры, театральных, кино-, теле- и других творческих вузов.

УДК 82.0(075.8)

ББК 83.3(0)я73

ISBN 5-7695-0982-1

© Луков В. А., 2003

© Издательский центр «Академия», 2003

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

Литература как часть культуры. Литература (лат. *literatura* — написанное, от *littera* — буква) — совокупность записанных и имеющих общественную значимость текстов; в более узком смысле — только художественная литература, вид искусства. На определенных стадиях в литературу мы включаем существующий в письменном виде фольклор, религиозные, философские, эстетические, документальные, научные и другие тексты. Однако рассматриваться они будут только с той стороны, которая позволяет их отнести к области искусства, т.е. с позиций отражения в них конкретно-чувственного, образного способа освоения мира.

В рамках культуры велико значение художественной деятельности как древней и фундаментальной ее составляющей. Литература, являясь частью художественной деятельности, обладает самыми существенными признаками искусства, сложившимися при его рождении и сохраняющимися во всех его видах. Это:

обращение только к материалу, важному для человека (что определяет темы, идеи, проблемы, конфликты, образную систему); включение нового художественного материала только сквозь призму уже сложившейся, освоенной прежде системы художественных ориентиров, ожиданий. Это свойство воплощается в диалектике опоры и импровизации (в фольклоре), традиции и новаторства, ожидаемого и неожиданного;

передача в искусстве только части информации, которая дополняется в сознании воспринимающего. Этим объясняется закономерность множественности интерпретаций и невозможность абсолютно адекватного замыслу понимания произведения искусства, что особенно заметно при его восприятии человеком другой эпохи, национальности, культурного слоя;

способность искусства передавать информацию, воздействуя не только на сознание, но и на подсознание воспринимающего субъекта, и одновременно невозможность восприятия искусства вне измененного состояния сознания;

замещение действительности системой признанных обществом художественных условностей (иносказание, передача объема на плоскости, традиционность и др.);

существование искусства в виде отдельных завершенных произведений. Это и свойство восприятия искусства, потому даже не-

оконченные произведения и отдельные фрагменты, чтобы быть воспринятыми как факт искусства, должны отвечать данному признаку (закону композиции);

стремление к длительному сохранению произведения искусства (основа импровизации в фольклоре; прочные материалы, краски, книгопечатание, ноты; традиция в «мимолетных» видах искусства, подобных искусству чаепития или икебаны, и др.).

В отличие от других видов искусства литература выполняет особую функцию посредника (медиатора) благодаря словесной форме, т.е. она может соединять художественную и системно-логическую формы освоения мира человеком. Это свойство она может придать некоторым синтетическим видам и жанрам искусства — театру, опере, песне и т.д.

Специфика литературы. Литература как вид искусства обладает качествами, определяющими ее специфику, в которой помимо словесно-письменной формы в первую очередь обнаруживаются:

способность создания в сознании человека воображаемых (виртуальных) миров, как бы реально существующих, не имеющих ничего общего со значками (буквами, иероглифами) на бумаге (папирусе, пергаменте) и, напротив, своей полноценностью (пространство, время, люди, вещи, существа, запахи, вкус, эмоции, законы существования) конкурирующих с действительностью и сном;

способность передавать умственную деятельность человека в ее обусловленности национальными, историческими, социальными стереотипами мышления, определять рефлексивные и устойчивые типы реагирования на действительность;

способность в основном сохранять свое содержание при переводе с одного языка на другой, а также при инсценировании в театре, экранизации в кино и на телевидении, превращении в либретто для оперы, балета и даже при пересказе (следует учитывать, что непереводимость или неполная переводимость поэтических текстов объясняется не их литературной природой, а связью с природой музыки); а также способность с помощью слов в большей или меньшей степени передавать содержание и форму других видов искусства.

Все другие виды искусства, если и обладают этими чертами, то лишь отчасти, в виде элементов, без такой степени полноты проявления. Очевидно, это объясняется наличием в литературе особых средств их реализации, к которым в первую очередь должны быть отнесены:

оперирование эмоционально окрашенными понятиями (концептами) на уровне слова;

оперирование идеями на уровне высказывания;

оперирование художественными средствами, обеспечивающими перенос и смещение информации: метафора, метонимия, эпитет, сравнение и т.д.

Эти средства как система присутствуют еще только в устном народном творчестве (хотя их функционирование строится на иных основаниях). По сравнению с фольклором литература выработала такое специфическое средство, как авторство (авторская концепция мира, человека и искусства, авторская идея, авторский стиль, автор как персонаж и т.д.). Фольклор и литература разошлись и в создании систем жанров.

Всякое художественное мышление жанрово: жанр — наиболее общее средство реализации принципа условности в искусстве. Помимо жанрового мышления литературу с другими видами искусства роднят диалог автора с современниками и писателями предшествующих эпох (интертекстуальность), композиция, ритм (повтор, мотив).

Социологи художественной культуры показали, что по силе воздействия на духовный мир человека литература уступает только театру, в котором она тоже присутствует в виде драматического текста.

История литературы как наука. История литературы — один из разделов гуманитарного знания о литературе, включающего философию литературы (т.е. определение целей, задач, ориентиров, онтологию, гносеологию, аксиологию литературы), эстетику литературы (понимание прекрасного), этику литературы (понимание нравственного идеала), социологию литературы, экономику литературы, поэтику литературы, психологию литературы, педагогику литературы, тезаутологию литературы и, очевидно, ряд других областей, причем все эти области пересекаются и не существуют отдельно одна от другой.

История литературы — относительно новая наука, насчитывающая не более двух веков. Однако на протяжении тысячелетий человечество тем или иным образом фиксировало сведения о развитии литературы. Изустно бытовали и записывались легенды о древних певцах, сказителях, мудрецах — Орфее и Гомере, Конфуции и Вальмики, Заратуштре (Зороастре) и Моисее. Во многом на легендах построены и биографии трубадуров (XVIII в.), и первая биография Шекспира (Н. Роу, 1709). Реальное, документальное смешивалось с фантастическим, история представляла в персоналиях авторов, главное не отделялось от второстепенного.

Параллельно развивался другой источник науки о литературе — поэтика как нормативная теория. Здесь со времен «Поэтики» Аристотеля господствовало убеждение в неизменности извечных законов литературного творчества, особое внимание уделялось жанровой классификации и стилевой кодификации.

Третий важнейший источник истории литературы — литературная критика, достигшая больших высот уже к XVIII в.

Чтобы могла появиться новая наука, необходимо было:

1) осознать специфику научного знания как достоверного и проверяемого (сделано в философии и точных науках в XVII—XVIII вв.);

2) разработать и освоить принцип историзма (сделано романтиками в начале XIX в.);

3) соединить в анализе данные о писателе и о его произведении (сделано французским критиком Сент-Бёвом в 1820—1830-е годы);

4) выработать представление о литературном процессе как закономерном развивающемся явлении культуры (сделано литературоведами XIX—XX вв.).

К началу XXI в. история литературы обладает основными признаками науки:

определен предмет изучения — мировой литературный процесс;

сформировались научные методы исследования — сравнительно-исторический, типологический, системно-структурный, мифологический, психоаналитический, историко-функциональный, историко-теоретический и др.;

выработаны ключевые категории анализа литературного процесса — направление, течение, художественный метод, жанр и система жанров, стиль и др.

Вершиной реализации возможностей истории литературы как науки в конце XX в. можно считать «Историю всемирной литературы», подготовленную коллективом российских ученых (М.: Наука, 1983—1994). Среди авторов — крупнейшие отечественные литературоведы: С. С. Аверинцев, Н. И. Балашов, Ю. Б. Виппер, М. Л. Гаспаров, Н. И. Конрад, Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский, Б. И. Пуришев и др. Вышло 8 томов, издание не завершено.

Основные литературоведческие методы изучения литературного процесса. Первым из таких методов может быть признан *биографический метод*, созданный Ш. О. Сент-Бёвом, который трактовал литературное произведение в свете биографии его автора.

Культурно-исторический метод, разработанный И. Тэнном в 1860-х годах («История английской литературы» в 5 т., 1863—1865), заключался в анализе не отдельных произведений, а целых массивов литературной продукции на основе выявления детерминации литературы — жесткого действия трех законов («расы», «среды», «момента»), формирующих культуру.

К концу XIX в. утвердился *сравнительно-исторический метод* (в настоящее время компаративистика, основанная на этом методе, переживает новый взлет). Опираясь на положения сравнительно-исторического метода, А. Н. Веселовский разработал идеи исторической поэтики.

В первые десятилетия XX в. огромное влияние на науку о литературе оказал *социологический метод*, в соответствии с которым

литературные явления рассматривались как производные от социальных процессов. Вульгаризация этого метода («вульгарный социологизм») стала заметным тормозом в развитии литературоведения.

Так называемый *формальный метод*, предложенный отечественными литературоведами (Ю. Н. Тынянов, В. Б. Шкловский и др.), выделил в качестве главной проблемы изучение формы произведения. На этой базе сложились и англо-американская «*новая критика*» 1930—1940-х годов, а позднее — *структурализм*, в котором были широко использованы количественные показатели исследования.

В работах отечественных исследователей (Ю. М. Лотман и др.) сформировался родственный структурализму *системно-структурный метод*. Крупнейшие структуралисты (Р. Барт, Ю. Кристева и др.) в своих поздних работах перешли на позиции *постструктурализма* (деконструктивизма), провозгласив принципы деконструкции и интертекстуальности.

Во второй половине XX в. плодотворно развивался *типологический метод*. В отличие от компаративистики, исследующей контактные литературные взаимодействия, представители типологического метода рассматривают сходство и различие в литературных явлениях не на основе прямых контактов, а путем выяснения степени сходства условий культурной жизни.

К этому же периоду относится развитие *историко-функционального метода* (в центре — изучение особенностей функционирования литературных произведений в жизни общества), *историко-генетического метода* (в центре — обнаружение источников литературных явлений)¹.

В 1980-х годах сложился *историко-теоретический метод*, который имеет два аспекта: с одной стороны, историко-литературное исследование приобретает ярко выраженное теоретическое звучание; с другой стороны, в науке утверждается представление о необходимости внесения исторического момента в теорию. В свете историко-теоретического метода искусство рассматривается как отражение действительности исторически сложившимся сознанием в исторически сложившихся художественных формах. Сторонники этого метода стремятся изучать не только вершинные явления, «золотой фонд» литературы, но все литературные факты без изъятия. Историко-теоретический метод приводит к признанию того факта, что на разных этапах и в различных исторических условиях одни и те же понятия, характеризующие литературный процесс,

¹ Об этих и других методах и сформировавшихся на их основе школах см.: Литературный энциклопедический словарь. — М., 1989; Литературная энциклопедия терминов и понятий. — М., 2001; Постмодернизм: Энциклопедия. — Минск, 2001.

могли менять свое содержание. Более того, применяя современную терминологию к разным явлениям, исследователь должен корректировать содержание используемых им терминов с учетом исторического момента. Историко-теоретический метод позволил выявить значительный объем данных, чтобы представить развитие культуры как волнообразную смену стабильных и переходных периодов¹.

Литературоведческие подходы. Мы исходим из признания значимости различных литературоведческих методов и подходов к изучению литературного процесса. При этом под подходом мы понимаем используемую для решения научных задач совокупность различных научных методов при доминировании одного из них. Методологи науки наряду с принципами причинности, соответствия, наблюдаемости, непрерывности развития, «красоты» научной теории выделяют и *принцип дополнительности* (сформулированный в 1927 г. Нильсом Бором). Согласно этому признаку некоторые понятия несовместимы и должны восприниматься как дополняющие друг друга. Методологический принцип дополнительности применим и к вопросу о подходах в литературоведческом исследовании. Всякий подход выделяет, подчеркивает те или иные стороны изучаемого объекта, те или иные принципы метода. Подход образует «точку зрения», аспект, установку для научной систематизации. Богатство и плодотворность научного метода раскрываются в совокупности литературоведческих подходов, которые определяют сферу и характер применения метода.

Историография истории литературы. Историографии литературоведения, и в частности историографии истории литературы, пока не существует как специальной научной дисциплины, хотя в любой литературоведческой диссертации есть обязательный раздел, посвященный анализу критической литературы по теме исследования. Такая дисциплина необходима не только для признания возможности открытий в области гуманитарных знаний (каким является, например, открытие М. М. Бахтиным целого мира средневековой смеховой культуры), но и для того, чтобы не возникало иллюзии, будто все, что излагается в истории литературы, носит объективный характер, не зависящий от точки зрения исследователя.

Например, огромная литература об эпохе Возрождения создает представление, что Возрождение — это некий точный термин, обозначающий реально существовавшую эпоху в истории человечества. Между тем, если знать, что представление о Возрождении как отдельной эпохе сложилось лишь во второй половине XIX в.

¹ Историко-теоретический метод реализован авторами «Истории всемирной литературы». О нем см.: Михальская Н. П., Луков В. А. История всемирной литературы // Филол. науки. — 1986. — № 4. — С. 84 — 88.

(«Возрождение» Ж. Мишле, 1855; «Культура Италии в эпоху Возрождения» Я. Буркхардта, 1860), станет понятным, почему Возрождение — это культурологический, а не общеисторический термин, почему в 1930 г. Й. Хёйзинга предложил вообще не использовать это понятие как малопродуктивное и безосновательное (статья «Проблема Возрождения»), почему одни ученые утверждали, что был не один, а несколько Ренессансов (У. Фергюссон, Э. Панофский и др.), а другие — что Ренессанса вообще не было (Л. Торндайк, Р. Мунье и др.).

Создание истории литературы требует не только выработки общей концепции (одна из первых принадлежит Жермене де Сталь, которая в трактате «О литературе», вышедшем в 1800 г., разделила литературы на «южные» и «северные», «классические» и «романтические»), но и группировки и описания огромных пластов литературного материала.

Первые авторитетные истории всемирной (всеобщей) литературы появились в конце XIX — начале XX в. в России («Всеобщая история литературы» под ред. В. Ф. Корша и А. Кирпичникова, 4 т., 1880—1892), Германии («Иллюстрированная всемирная история литературы» И. Шерра, 3 т., 1884—1885; «История всемирной литературы и театра всех времен и народов» Й. Харта, 2 т., 1894; «История литературы всех народов» О. фон Лейкснера, 4 т., 1898—1899; «История мировой литературы» К. Буссе, 2 т., 1910—1913), Франции («Литературное развитие различных племен и народов» Ш. Летурно, 1894), США («Литература всех наций и всех веков» под ред. Д. Хоторна и др., 10 т., 1902) и др. Наиболее интересные издания последних десятилетий — «История литератур» под ред. Р. Кено (3 т., Париж, 1957—1963), «Всемирная литература» Б. Б. Травика (2 т., Нью-Йорк, 1963—1964), «Всемирная история литературы» под ред. Ф. Й. Биллесков-Янсена (12 т., Стокгольм, 1971—1974), «Великие писатели мира» под ред. П. Брюнеля и Р. Жоанни (5 т., Париж, 1976—1978), «Всемирная история литературы» (8 т., М., 1983—1994, неоконч. изд.).

Основные категории (термины) истории литературы. К ключевым категориям истории литературы можно отнести такие, как «литературный процесс» (и ряд сопутствующих понятий, в том числе стабильные и переходные периоды, эпохи), «литературный факт», «жанр» (и «система жанров»), «направление», «течение», «школа», «движение», «художественный метод» (и сопутствующие этому понятию категории «концепция мира, человека и искусства», «нравственно-эстетический идеал»), «стиль».

Литературный процесс. Термин появился в конце 1920-х годов для характеристики исторического существования, функционирования и эволюции литературы как целостности, воспринимаемой в контексте культуры. Историко-теоретический анализ позволил представить эволюцию литературного процесса не как

линейное развитие, а как диалектическую смену стабильных и переходных периодов.

Для периодов стабилизации, которые можно назвать эпохами, характерны стремление к систематизации, известная замкнутость границ в сформировавшихся системах, поляризация литературных тенденций и выдвижение какой-либо основной тенденции и — как правило — альтернативной ей тенденции на центральные позиции (классицизм и барокко в XVII в., романтизм и реализм в XIX в.). Нередко главная тенденция дает название периоду (например, эпоха Возрождения, эпоха Просвещения).

Напротив, переходным периодам свойственны быстрые изменения «географии культуры», необычайная пестрота литературных явлений, многообразие направлений развития литературы без видимого предпочтения какого-либо одного из них, известная открытость границ художественных систем, экспериментирование, приводящее к рождению новых литературных явлений, возникновение пред- и постсистем (предромантизм, неоклассицизм и т.д.), отличающихся от основных систем высокой степенью неопределенности и фрагментарности. Лишь последующее развитие литературы позволяет ответить на вопрос, в каком направлении произошел переход, внутри же периода он ощущается как некая неясность, повышенная изменчивость, заметная аморфность большого числа явлений.

Каждый период литературы (стабильный или переходный) порождает свой тип писателя и его мировосприятия, а также утверждает свой специфический образ человека.

Стабильные и переходные периоды чередуются. В последние столетия переходные периоды в основном совпадают с рубежами веков. Эта характеристика справедлива и для развития культуры в целом.

Л и т е р а т у р н ы й п о т о к . Этот термин служит для обозначения всей совокупности литературных текстов, литературной деятельности (творческой, организационной, издательской, критической, читательской, коммерческой и т.д.) применительно как к литературе в целом, так и к отдельным периодам ее развития. Термин носит социологический характер. В отличие от понятия «литературный процесс», связанного с выявлением законов развития литературы как вида человеческой деятельности, термин «литературный поток» характеризует только объемы реальных литературных явлений, тот материал, к которому нужно применить научный анализ. Литературные потоки давних эпох не могут быть установлены из-за отсутствия полноты информации.

Л и т е р а т у р н ы е т е н д е н ц и и . Термин для структурирования литературного процесса на основании вероятностного анализа его развития. Тенденция (нем. *Tendenz* от лат. *tendere* — направлаться, стремиться) — объединение единичных однородных фактов или их отдельных сторон, качеств, которые в совокупности

составляют некое явление, заметное на общем литературном фоне (актуальные тенденции), или связанное с распавшимися художественными системами прошлого (остаточные тенденции), или предваряющее возникновение новых художественных систем (перспективные тенденции). Вероятностные методы социологии культуры к характеристике литературных тенденций пока применяются редко (из-за недостатка сведений о литературных потоках). Основной способ выявления литературных тенденций на сегодняшний день — экспертная оценка специалистов, что вносит элементы субъективизма, так как такая оценка зависит от индивидуального культурного тезауруса специалиста.

Теория и история литературных потоков, моделей, тенденций еще не разработана.

Литературный факт. Термин введен Ю. Н. Тыняновым в статье «Литературный факт» (сб. «Архаисты и новаторы», 1929) в рамках выдвинутой им совместно с Б. М. Эйхенбаумом концепции литературного быта. К литературным фактам Тынянов причислил те события и отношения литературной жизни, которые входят в структуру литературы эпохи как целого. Мы прибегаем к этому термину лишь изредка, имея в виду, что все упоминаемые явления выступают как литературные факты.

Жанр, система жанров. Теория жанра — одна из главных областей теоретической разработки истории литературы. Принципиальное значение имело расхождение в 1920-е годы позиций Ю. Н. Тынянова и М. М. Бахтина по вопросу о жанрах. Ю. Н. Тынянов писал о сменяемости всей системы жанров при смене исторических эпох, подчеркивал индивидуальность жанровых структур в творчестве писателей¹, а М. М. Бахтин считал, что жанр — наиболее устойчивая совокупность способов коллективной ориентации (на читателя и на жизнь) с установкой на завершение; история литературы — это история жанров². В ходе этой дискуссии сформировалось представление о системах жанров, сменяющих одна другую по мере развития литературного процесса.

С позиций историко-теоретического подхода следует отказаться от рассмотрения жанра только как характеристики произведения (типа его содержания, типа формы или их единства). В жанре выражаются отношения между тем, кто создает произведение искусства, и тем, кто его воспринимает. Жанр передает меру и характер условности в искусстве. В разных типах условности выявляются исторический уровень и цели отражения действительности.

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М., 1977. — С. 255—269; его же. Ода как ораторский жанр // Там же. — С. 227—252.

² См.: Медведев П. Н. [М. М. Бахтин]. Формальный метод в литературоведении: Критическое введение в социологическую поэтику. — Л., 1928. — С. 175—191.

Таким образом, проблема жанра при историко-теоретическом подходе выступает как *аспект исследования*, который раскрывает характер связей между художником слова и читающим обществом, зафиксированных в системе художественных условностей и акцентов. Подчеркивая активную роль читающего общества в процессе жанрообразования (или генезиса жанров), жанр можно определить как *исторически понятный* тип формосодержательного единства в литературе.

Жанр — категория, исторически менявшая свое содержательное наполнение. При историко-теоретическом подходе важно не условное, а реальное значение термина, сложившееся и развивавшееся исторически. Отсюда и оригинальное решение вопроса о системе жанров. Так, при системно-структурном подходе система жанров существует сама по себе, это как бы вместилище для книг, каждой из которых еще до появления отведено определенное место на полке. При историко-теоретическом подходе система жанров не может рассматриваться вне реально возникших жанров, она выступает как характеристика, неотъемлемая от конкретно-исторической определенности литературы. Каждая эпоха, каждое направление, каждый писатель создают свою жанровую систему. Задачей историко-теоретического изучения литературы становится выяснение законов, управляющих формированием, развитием и сменой жанровых систем.

Генезис (процесс формирования) жанров не может быть объяснен исключительно внутренними закономерностями развития жанровых систем. Одним из центральных открытий отечественного литературоведения стало обнаружение глубокого взаимодействия жанра и художественного метода.

Художественный метод, концепция мира, человека и искусства, нравственно-эстетический идеал. Художественный метод — это термин, в последнее время подвергнутый критике. Однако он может использоваться при построении истории литературы как ориентир для выделения направлений. Художественный метод — это система принципов отбора, оценки и воспроизведения действительности. В его основе лежат концепция мира, человека и искусства (иными словами, логически осмысленная и сформулированная позиция писателя, заявленная им или реконструированная исследователем) и нравственно-эстетический идеал (т.е. образ должной жизни). О художественных методах есть смысл говорить только начиная с Нового времени, когда они потеснили жанровый способ развития литературного процесса и начали оказывать все более и более определяющее влияние на генезис жанров и жанровых систем.

В последнее время некоторые исследователи используют вместо категории «метод» категорию «моральность». Но пока эта замена не закрепились, и мы, со всеми необходимыми оговорками,

используем термин «художественный метод», который впоследствии, может быть, действительно придется заменить.

Направление, течение, школа, движение. Термины возникали в литературоведении XIX—XX вв. для обозначения совершенно разных явлений. Мы будем исходить из того, что все они имеют отношение к писателям и их произведениям (т.е. к истории литературы), а не к принципам художественного творчества (т.е. к поэтике). Направление — наиболее общее типологическое объединение писателей определенной эпохи на основе сходства художественного метода. Течения — более тонкая дифференциация писателей на группировки в рамках одного направления или (в переходные периоды) не сформировавшиеся в направлении литературные явления. Школа — объединение писателей, ознанное ими самими. Движение — объединение писателей против господствующих тенденций в искусстве при формировании нового направления.

Стиль. Термин, в равной степени относящийся к поэтике (система художественных приемов, по которым определяется авторство, противопоставленная другим системам) и к истории литературы (тогда говорят о литературном процессе как о смене стилей эпохи). Стиль — это характеристика формы, того, что непосредственно явлено глазам читателя (композиция, язык, способы создания характера и т.д.), а также аспект единичного и особенного, в отличие от аспекта общего, который раскрывается в содержании понятия «художественный метод».

История литературы как один из способов изучения культурной традиции. Современная теория интертекстуальности, рассматривающая любой текст как составленный из ранее существовавших текстов, привлекла повышенное внимание к проблеме традиционности литературного творчества. Романтический лозунг «Прекрасно то, что ново» вытеснен современным представлением, согласно которому все уже написано и новое произведение не может быть ничем иным, кроме как компиляцией фрагментов из произведений мировой литературы (так считает, например, глава постмодернизма Ж. Деррида). В свете этой концепции достижения академического литературоведения, выявившего в литературном процессе направления, течения, школы, художественные методы, влияние законов жанра, оказываются вполне вписанными в «новую традиционность» постмодернизма. Но до сих пор не придано должного значения тому факту, что реальный писатель, даже когда он повествует о своих чувствах, нередко подражает конкретному писателю и произведению. История литературы может быть описана с помощью персональных моделей. Среди наиболее плодотворных могут быть названы: модель Гомера (пример подражания — «Энеида» Вергилия), модель Анакреонта (анакреонтика XVIII—XIX вв.), модель античных трагиков (трагедии француз-

ских классицистов), модель «Исповеди» Августина («Исповедь» Руссо), модель «Божественной комедии» Данте («Мертвые души» Гоголя), модель Петрарки (петраркизм), модель «Декамерона» Боккаччо («Гептамерон» Маргариты Наваррской), модель Шекспира (европейский романтизм, «Борис Годунов» Пушкина), модель Лопе де Вега (комедии представителей его школы), модель Расина (поздний классицизм), модель Руссо (руссоизм, штюрмеры, романтики), модель Бальзака («Ругон-Маккары» Золя), модель Диккенса (Мерedit), множество персональных моделей XX в. (Пруста, Джойса, Кафки, Камю, Хемингуэя, Брехта и др.). Мы выделяем авторов, создавших плодотворные персональные модели, но не перестраиваем изложения истории литературы в этом ключе, так как устоявшейся теории здесь пока не существует.

Тезаурусный подход к изучению культуры и литературы. Определить объем и характер материала в учебнике по истории литературы представляется возможным только на основании общенаучного *тезаурусного подхода*, разрабатывающегося в последние годы¹. Центральное понятие этого подхода — тезаурус. *Тезаурус* (от гр. *thēsauros* — сокровище, запас) — 1) в лингвистике: словарь языка с полной смысловой информацией; 2) в информатике: полный систематизированный набор данных о какой-либо области знаний; 3) в культурологии: структурированная по основанию «свое — чужое» совокупность субъективных представлений о мире, человеке, культуре. Наблюдения и выводы, возникающие при применении этого понятия в культурологии, послужили основанием для выделения особой области знания — тезаурологии. Тезаурология дополняет культурологию как ее субъективная составляющая. Если культурология изучает в качестве предмета мировую культуру, то тезаурология — процесс овладения культурными достижениями, осуществляемый субъектом (отдельным человеком, группой людей, классом, нацией, всем человечеством). Культура не может быть осознана и вовлечена в человеческую деятельность в полном объеме, идет ли речь об индивидууме или об обществе (можно говорить о поле ассоциаций, семантическом поле, понятийном ядре и т. д.). Тезаурус — это систематизированный свод представлений о той части мировой культуры, которую может освоить субъект, и объединяющая их на образной основе субъективная картина мира. Тезаурология призвана изучать закономерности и историю развития и взаимодействия культурных тезаурусов. Следует обратить особое внимание на то, что тезаурус (как характеристика субъекта) строится не от *общего к частному*, а от *своего к*

¹ См.: Луковы Вал. и Вл. Концепция курса «Мировая культура»: тезаурологический подход // Педагогическое образование. — 1992. — № 5. — С. 8—14; Луков Вал.А. Молодежь как социальная реальность // Ковалева А.И., Луков Вал.А. Социология молодежи: Теоретические вопросы. — М., 1999. — С. 126—189.

чужому. Свое выступает заместителем *общего*. Реальное *общее* встраивается в *свое*, занимая в структуре тезауруса место *частного*. Все новое для того, чтобы занять определенное место в тезаурусе, должно быть в той или иной мере освоено (буквально: сделано своим).

Тезаурология, в противоположность концепции З. Фрейда, основана на признании того, что в человеческом обществе власть культуры не менее значима, чем власть природы (природы). Однако фрейдовская модель психического аппарата дает возможность по аналогии наметить модель тезауруса. В нем фундаментом оказывается Неосознанное — как аналог Бессознательного. Цензура, или «инстанция», которая, по Фрейду, не позволяет содержанию Бессознательного попасть в систему Предсознание—Сознание (по «первой топике», сформулированной Фрейдом в его ранних работах), почти прозрачна, поэтому нет трудностей при переводе Неосознанного в форму Осознанного. Неосознанное при этом выступает и как когда-то осознававшееся, но не представленное в актуальном поле Сознания, и как никогда не осознающееся.

Аналогом влечений, играющих такую важную роль у Фрейда для раскрытия «динамики» и «экономики» психических процессов, в тезаурусе служат предпочтения и ожидания — все новое проходит через эту призму. Предпочтения предполагают выбор из нескольких вариантов (пространственная характеристика), ожидания связаны с прошлым опытом (временная характеристика). Очевидно, при прохождении новой информации сквозь призму предпочтений и ожиданий действуют законы аналогии (сближения по сходству) и ассоциации (сближения по смежности), чему в литературе соответствуют метафора и метонимия.

Учение Фрейда дает еще одну подсказку: тезаурус должен иметь «топику», т. е. структуру различных зон. Может быть выстроена семиступенчатая «пирамида тезауруса» (по моделям семиступенчатой древнеегипетской пирамиды Джосера, учению йогов о семи чакрах и т. д.), где с каждой ступенью, начиная снизу и двигаясь вверх, связывается определенный круг наиболее фундаментальных проблем, которые решает человек в течение жизни:

1-я ступень — проблемы выживания;

2-я ступень — проблемы рождения детей, семьи, секса;

3-я ступень — проблемы власти, иерархической организации общества;

4-я ступень — проблемы коммуникации на уровне чувств (любовь, дружба, ненависть, зависть и т. д.);

5-я ступень — проблемы коммуникации на уровне диалога, высказывания, письма и т. д.;

6-я ступень — проблемы теоретического осмысления действительности;

7-я ступень — проблемы веры, интуиции, идеала, сверхсознания.

В соответствии с христианской традицией первые три ступени ассоциируются с «низом», четыре ступени над ними — с «верхом». Высшие ступени осознаются далеко не всеми. Это объясняет, почему в литературе, представляющей собой результат вполне осознанной деятельности и воплощающей в слове предпочтения и ожидания читательской массы, такое огромное место занимают касающиеся практически всех проблемы выживания: жизни и смерти, насилия, жестокости и т.п. Это нашло отражение в жанре трагедии у древних греков, в жанрах детектива, хоррора (литературы ужасов), триллера, ставших одной из основных составляющих массовой культуры XX в., и т.д. Чуть менее широко затронуты проблемы второй ступени. Литература, отражающая проблематику высших ступеней «пирамиды тезауруса», неизбежно ориентирована на духовную элиту общества, но именно эта литература, обладающая мощным воспитывающим воздействием, развивающая духовные устремления человека, прежде всего становится классикой — и тем самым основным предметом изучения истории литературы как научной дисциплины. Но в то же время классика почти всегда обращается и к материалу нижних ступеней «пирамиды тезауруса» (как в «Эдипе-царе» Софокла, «Гамлете» Шекспира, «В поисках утраченного времени» Пруста), иначе духовно ориентированной литературе грозит участь остаться литературой тайных учений, эзотерической (для узкого круга посвященных).

Тезаурусный подход позволяет выделить два основных типа чтения литературных произведений: неосознанная интериоризация, когда образ действительности, зафиксированный искусством, переносится внутрь и рассматривается как часть самой действительности, и осознанная интериоризация, когда в сознании не происходит идентификации литературного образа с действительностью и возникает отчетливое представление о том, как, какими средствами достигается эффект реальности нереального (условного) художественного материала. Второй тип, считающийся высшим, вырабатывается в результате овладения навыками анализа текстов, знания истории мировой культуры, истории литературы, позволяющего проводить многочисленные культурные аналогии. Однако важно сохранить при этом и первый тип чтения, так как воздействие искусства связано с суггестивностью — изменением состояния сознания, отключением или ослаблением критического элемента восприятия действительности.

Как можно заметить, тезаурусный подход по крайней мере по одному параметру прямо противоположен историко-теоретическому подходу в литературоведении. Если последний рассматривает все литературные явления в максимально широком культурном контексте, то первый, напротив, ищет сложившиеся у субъекта устойчивые культурные ориентиры, организующие структуру тезауруса.

Появление историко-теоретического подхода предвещало пост-модернистскую модель научного знания, где исчезала разница между центром и периферией культуры. Тезаурусный подход, имевший при своем оформлении определенное отношение к феноменологии Э. Гуссерля и лингвистической философии Л. Витгенштейна, к психоанализу З. Фрейда и аналитической психологии К. Г. Юнга (а эти источники не чужды постмодернизму), тем не менее большое внимание обращает на выделение ядра тезауруса и выявление его более детализированной структуры, предполагающей наличие разных по степени значимости слоев, и т. д.

Тезаурус обладает рядом характерных особенностей, из которых нужно выделить следующие:

- неполнота любого тезауруса по сравнению с реальным развитием культуры, его фрагментарность, непоследовательность по отношению к объективной логике развития, а отсюда — неповторимость тезаурусов; единство тезауруса обеспечивается субъективно (внутренняя логика), в частности через единство личности;

- иерархичность, восприятие мировой культуры сквозь призму ценностного подхода; выделенные приоритеты составляют ядро тезауруса;

- творческое переосмысление культуры — герменевтический аспект тезауруса;

- ориентирующий характер тезауруса;

- наличие родственных явлений в тезаурусах, что ставит вопрос об их генезисе;

- разнообразие и изменчивость тезаурусов, при наличии ядра тезауруса — отсутствие четких границ;

- влияние тезауруса на поведение и другие проявления субъекта, его воспитывающий характер.

Тезаурусный подход помогает научно объяснить, почему в России сложилась традиция, зафиксированная в вузовских учебных программах, под зарубежной (всемирной) литературой подразумевать почти исключительно литературу Европы, а из европейских литератур останавливаться только на трех — английской, французской, немецкой, лишь иногда привлекая материал из итальянской, испанской, норвежской и некоторых других литератур. К европейским литературам добавляется литература США. Упоминания о литературах Азии и Латинской Америки единичны, а Африка и Австралия, по существу, вообще не рассматриваются. Тезаурология поясняет: изучать следует прежде всего тот материал, который вошел в русский культурный тезаурус. Расширение тезауруса возможно, но до известных пределов, определяемых культурной традицией. Именно такой предстанет история всемирной литературы в данном учебном пособии.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО ВОСТОКА

Возникновение литературы. Литература возникает вместе с письменностью (литература самого раннего периода и есть все, что зафиксировано на письме). А письменность — один из признаков становления первых цивилизаций Древнего Востока, которые формируются в конце 4—2 тысячелетий до н. э. на территории, простирающейся от Египта и государств Междуречья на Западе до Китая на Востоке.

Египетские иероглифы, клинопись Шумера и Вавилонии, значки Хараппы и Мохенджо-Даро (протоиндийской цивилизации), китайские иероглифы, которыми написаны древнейшие тексты, берут начало в первобытном рисунке. Камень, обожженная глина, металл — это первоначальные плоскости — носители письма, совпадающие с материалами древнейшей архитектуры, скульптуры, живописи и обычно неотделимые от них. Искусство в древности синкретично¹ и неиндивидуально: даже если картину рисует один человек, то он находится в состоянии экстаза, который создается сопровождающими процесс творчества песнями и плясками, в которых участвует все племя. В этом синкретическом процессе есть две составляющие противоположной природы: часть информации может передаваться только через человека, от поколения к поколению (песня, танец) и реально существует только в момент творчества, хранясь лишь в человеческой памяти, часть — только через предметы вне человека (изображение, постройка, утварь, оружие), продолжая реально существовать после окончания процесса творчества.

Литература — мост между этими частями, в ней информация первого типа закрепляется средствами второго типа. Вместе с тем литература постепенно утрачивает синкретическую связь с музыкой, танцем, игрой, и таким образом закладываются основания для дифференциации искусств.

Мифологическое сознание. Древнейшие тексты представляют собой счетные записи, надписи на печатях, записи мифов, некоторых исторических событий и т. д. При всей важности мнемонической функции письма большая часть текстов связана с фиксацией моментов, в которых отразилось мифологическое сознание древних народов.

¹ Синкретизм означает первичную нерасчлененность в отличие от синтеза — вторичной нерасчлененности.

Миф — основной способ ориентации в действительности на ранних стадиях развития человечества. Миф всегда повествует о предмете веры. Только через понимание феномена веры можно уяснить природу мифа. Вера — некий особый феномен, в котором раскрывается канал непосредственной связи с чем-то отличным от обыденного опыта. Вера всегда связана с движением по вертикали, с вертикальной иерархией.

В мифе первенствует рождаемая верой «логика вертикали». Вместе с тем он обладает особой способностью к свертываемости до пределов одного образа — мифемы (например, достаточно сказать «Прометей», «Дон Жуан», как в сознании возникает целый комплекс мифов, обозначенных этими образами) и, наоборот, развертываемости до эпоса. В мифеме в известном смысле утрачивается «вертикаль» мифа, она близка к некой точке. В эпосе же, разворачивающемся из мифа, от жанра к жанру (от сказки к роману) все большее значение приобретает «логика горизонтали» (отсюда сюжетный мотив дороги и т. д.). Современный эпос генетически связан с мифом через образ всеведущего автора-демиурга.

ЛИТЕРАТУРА ШУМЕРА И ВАВИЛОНИИ

Основные памятники. В конце 4 — начале 3 тысячелетия до н. э. появляются древнейшие из известных текстов. Это документы учета, хозяйственные перечни; записи пословиц и поговорок; списки богов; записи гимнов; некоторые мифы. К концу 3 — началу 2 тысячелетия до н. э. относится так называемый «Ниппурский канон»: мифы, молитвы, гимны, эпос, учебные тексты, перечень 87 литературных текстов (без заглавий, приводятся начальные строки произведений); тогда же возникают старовавилонский вариант эпоса о Гильгамеше, сказание о потопе; сказание об Этане (о полете на орле). К концу 2 тысячелетия до н. э. относится основная литература на аккадском языке, канонические религиозные тексты: гимны, молитвы, заклинания; поэма о сотворении мира. В VII в. до н. э. в Ассирии появляются библиотеки (библиотека царя Ашшурбанипала, раскопана в 1849—1854 гг.).

Сказание о Гильгамеше. Самый известный памятник, относящийся к этой культуре, — сказание о Гильгамеше. Этот великий аккадский эпос датируется XXII в. до н. э. (некоторые ученые называют более позднюю дату — XVIII в. до н. э.). Ранний вариант дошел лишь в фрагментах, значительно полнее другая версия поэмы, записанная со слов урукского заклинателя Син-леке-уннини, жившего во 2-й половине 2 тысячелетия до н. э. Герой поэмы — царь Урука Гильгамеш (историческое лицо) — обладает необычайной силой, но использует ее для угнетения своего народа. Однако дружба с человеком по имени Энкиду облагораживает их

обоих, и они начинают совершать подвиги, чтобы уничтожить все зло на свете. После смерти Энкиду безутешный Гильгамеш пытается постичь тайну бессмертия, но тщетно. Идея одного из древнейших произведений, таким образом, связывает воедино мечту о бессмертии и представление о трагичности жизни человека, которому этого бессмертия не дано достичь.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

«Книги пирамид». К памятникам литературы Древнего царства (3 тысячелетие до н. э.) относятся «Книги пирамид» — надписи в погребальных помещениях пирамид, адресованные покойному. Эти надписи сообщали ему магические формулы и указывали на те действия, которые он должен совершить в загробном мире. Уже в этих первых текстах выражается главная тема древнеегипетской литературы (и — шире — искусства): культ мертвых, борьба со временем, преодоление смерти и достижение вечной жизни. При анализе текстов в них обнаруживаются фольклорные (формульные) художественные средства: повторы, употребление архаизмов, параллелизм, аллитерации — созвучия согласных (об ассонансах — созвучиях гласных — судить невозможно, так как гласные не записывались и их звучание неизвестно).

«Книга мертвых». Дидактическая литература. Традиция «Книг пирамид» была продолжена в «Книгах саркофагов» (Среднее царство, XVIII в. до н. э., на среднеегипетском языке) и в «Книге мертвых» (Новое царство, XV в. до н. э., на новоегипетском языке). В последней важное место отводится оправдательным речам умершего перед судом загробного царства во главе с богом Осирисом. Обращаясь к 42 богам — членам суда (по количеству грехов), умерший утверждает: «О Усех-нептут, являющийся в Гелиополе, я не чинил зла! О Хетеп-седежет, являющийся в Хераха, я не крал!» (далее: не завидовал, не грабил, не убавлял от меры веса, не лицемерил, не святотатствовал, не лгал, не крал съестного, не ворчал попусту, ничего не нарушил, не резал коров и быков, принадлежащих богам, не захватывал хлеб в колосьях, не отбирал печеный хлеб, не подслушивал, не пустословил, не ссорился из-за имущества, не совершал прелюбодеяния, не совершал непристойного, не угрожал и т. д.). Этот ряд — своего рода ключ к реконструкции идеалов и характеристике тезауруса древних египтян. В этой «исповеди отрицания» нет последовательного движения от главного к неглавному, определенной сгруппированности (типологизации) грехов, есть повторы, близкие по смыслу формулы.

Тот же результат дает анализ еще одного типа текстов — надписей на могильных плитах, где от лица покойного сообщалось

его имя, титулы, говорилось о заслугах перед фараоном, благих деяниях. Например, надпись на захоронении жреца Шеши: «Я творил истину ради ее владыки, я удовлетворял его тем, что он желает: я говорил истину, поступал правильно, я говорил хорошее и повторял хорошее. Я рассуждал сестру и двух братьев, дабы примирить их. Я спасал несчастного от более сильного... Я давал хлеб голодному, одеяние нагому. Я перевозил на своей лодке не имеющего ее. Я хоронил не имеющего сына своего... Я сделал лодку не имеющему своей лодки. Я уважал отца моего, я был нежен к матери. Я воспитал детей их».

Третий источник для выводов — обширная дидактическая литература, где тот же материал выступает в виде предписаний. Так, в приписываемом жрецу Исеси [«Поучении Птахотепа»], относящемся к Древнему царству, но дошедшем в редакции Среднего царства, отмечается: «Ученостью зря не кичись! Не считай, что один ты всеведущ! Не только у мудрых — у неискушенных совета ищи. Искусство не знает предела. Разве может художник достигнуть вершин мастерства?» и т. д.

В этом тексте, который был создан, видимо, в XXV в. до н. э., впервые в мировой литературе появляется слово «искусство». Исеси — одно из первых в мировой литературе писательских имен.

«Прославление писцов». Значение имени. Для достижения вечной жизни важно сберечь *сах* (отсюда искусство мумификации), не потерять *ка*, но особенно важно сохранить *рен* — имя¹. Чтобы отомстить врагу, египтяне могли, например, стереть его имя со статуи и написать другое — это полностью уничтожало противника. Вот почему труд писцов считался таким почетным. В папирусе Нового царства, относящемся к концу 2 тысячелетия до н. э., содержится знаменитое [«Прославление писцов»], ставшее прообразом оды Горация «*Exegi monumentum*» и, следовательно, стихотворения А. С. Пушкина «Памятник»: «Мудрые писцы // Времен преемников самих богов, // Предрекавшие будущее, // Их имена сохранятся навеки. // Они ушли, завершив свое время, // Позабыты все их близкие. // Они не строили себе пирамид из меди // И надгробий из бронзы, // Не оставили после себя на-

¹ Человек в Древнем Египте воспринимался как совокупность *сах* (тела), *шут* (тени), *рен* (имени), *ах*, *ба*, *ка*. *Ах* («блаженный, просветленный») — загробное воплощение человека, в *ах* превращается фараон после смерти («Книги пирамид»). *Ах* и *сах* (тело) по сути едины, но *ах* принадлежит небу, а *сах* — земле; боги и фараоны имеют по несколько (обычно по семь) *ах*. *Ба* (душа) — воплощение силы фараона, может выходить из гробницы, пить, есть, их может быть несколько; *ба* может быть и у городов. *Ка* (тоже душа) — двойник человека, определяющий его судьбу, воплощение жизненной силы богов и фараонов, у которых может быть несколько *ка* (например, у бога Ра их 14); *ка* может покидать гробницу и путешествовать (этим объясняется необходимость в схожих с покойным скульптурных изображениях в пирамиде, в маске на лице мумии: *ка* не должно ошибиться при возвращении).

следников, // Детей, сохранивших их имена. // Но они оставили свое наследство в писаниях, // В поучениях, сделанных ими. // Писания становились их жрецами, // А палетка для письма — их сыном. // Их пирамиды — книги поучений, // Их дитя — тростниковое перо, // Их супруга — поверхность камня. // <...> Книга нужнее построенного дома, // Лучше гробниц на Западе, // Лучшее роскошного дворца, // Лучше памятника в храме» (перевод А. Ахматовой).

Имхотеп. Среди великих писцов в папирусе называется имя Имхотепа (XXVIII в. до н.э.). Имхотеп, создатель первой пирамиды (ступенчатая пирамида фараона Джосера), архитектор, астроном, врач, обожествленный египтянами, возможно, первый писатель в мировой литературе, чье имя мы знаем, хотя трудно идентифицировать какие-либо тексты, составленные им.

Миф об Осирисе. Из дошедших до нас памятников нельзя составить ясное представление о мифологии египтян (очевидно, сама эта мифология не сложилась в стройную систему), однако можно выделить центральный миф — это миф об Осирисе, умирающем и воскресающем боге.

Осирис — царь Египта, он обучил людей сеять, печь хлеб, делать вино, обрабатывать медь и золото, лечить, строить храмы, дал людям религию, отучил их от людоедства (характерные черты фольклорного культурного героя). Его брат — злокозненный бог Сет (символизировал чужие страны, пустыню) — во время пира в честь победы Осириса над врагами в Азии вносит саркофаг и обещает подарить его тому, кому он в пору. Он подходит только Осирису (с него тайно была снята мерка), и как только тот ложится в саркофаг, Сет закрывает его и бросает в Нил. Осирис мертв, его тело расчленено Сетом на 14 частей и разбросано по всему Египту. Сестра и жена Осириса Исида собирает тело по частям, зачинает от него, и рождается бог Гор. Когда он вырастает и узнает о том, кто убил его отца, Гор сражается с Сетом, побеждает его, но утрачивает глаз. Отвоевав свой глаз (символ солнца), Гор дает его проглотить Осирису — тот воскресает (символ оживающей природы), но отдает земное царство Гору, себе оставив царство мертвых, повелителем которого он становится.

Мистерии и другие жанры. В связи с мифом об Осирисе ежегодно при наступлении весны игрались мистерии. В папирусе, относящемся к 1970 г. до н.э., мы обнаруживаем первую в мировой литературе запись драматического произведения, в которой реплики персонажей (их изображали жрецы) перемежаются ремарками. Вот пример из 18-го эпизода мистерии об Осирисе: «Действие: [представление] мена-поединка¹. — Это [означает, что] Гор сражается с Сетом. — Геб [обращается к] Гору и Сету: Речь [Геба]: “Забудь [это]”. — Гор, Сет, сражение. — Мена-поединок». Осирис

¹ Мена — поединок невооруженных людей.

в мистерии заменялся статуей, которая использовалась в пантомиме, зато жрецы, игравшие Исиду и Нефтиду (ее сестру и одновременно жену Сета, однако сочувствовавшую Исиде), выступали с достаточно развернутыми монологами, сохранившимися в записи (так называемые «Призывания Исиды и Нефтиды»).

В литературе Древнего Египта можно найти истоки и других жанров — путевых записок («Путешествие Ун-Амуна в Библ» — своего рода отчет о путешествии, совершенном около 1066 г. до н.э.), басни (басни о животных, относящиеся к периоду так называемой демотической литературы, VIII в. до н.э. — III в. н.э.) и др. Влияние египетской литературы обнаруживается в текстах Библии, в диалогах Платона (возможно, изложенное им сказание об Атлантиде — египетского происхождения), в произведениях Апулея и т.д.

Гермес Трисмегист. Ко II—IV вв. н.э. относится формирование «Герметического свода», приписываемого египетскому богу мудрости Тоту (по другой версии, мудрецу, жившему задолго до библейского Моисея), которого по-гречески именовали Гермес Трисмегист (т.е. трижды величайший). Полностью сохранилось 15 трактатов, последний из которых, как показали исследования, составлен из трех разных текстов. В настоящее время доказано, что эти тексты были созданы в начале нашей эры в Александрии Египетской на греческом языке на основе соединения традиций древнегреческой философии, иудаизма, христианского гностицизма, восточных мифологий. Но очевидно также и то, что в герметическом учении большую роль сыграла египетская эзотерическая традиция. В самом известном герметическом тексте — «Изумрудной скрижали» сформулировано положение: «То, что находится внизу, аналогично тому, что находится сверху. И то, что сверху, аналогично тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи» — закон Великой аналогии. Этот закон вплоть до Нового времени определял мировоззрение европейцев.

ДРЕВНЕПЕРСИДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

«Авеста». Ценнейший памятник древнеперсидской (иранской) литературы — «Авеста» — сложился между IX и VI в. до н.э. и связан с проповедями пророка Заратуштры, основателя зороастризма — религии древних иранцев. К VII в. до н.э., когда эта религия была упразднена как государственная (хотя до сих пор у нее находятся последователи), текст «Авесты» состоял из 21 книги. В «Авесте» изложена религиозная концепция двоemiрия, согласно которой силам Добра, которыми руководит Ахура Мазда, противостоят силы Зла, которыми предводительствует Ангра Манью. Между ними идет непрерывная борьба, и неизвестно, кто побе-

дит. Поэтому каждый последователь зороастризма должен дать клятву верности Ахура Мазде. В книге «Ясна» зафиксированы формулы приобщения к миру Света и Добра: «Проклинаю дайвов (дэвов). Исповедую себя поклонником Мазды, зороастрийцем, врагом дэвов, последователем Ахуры, славословящим амешаспандов (бессмертных небожителей), молящимся амешаспандам. Доброму, исполненному блага Ахура Мазде я приписываю все хорошее, и все лучшее — ему, носителю Арты (дух огня, лучшего распорядка, правды), сияющему, наделенному фарром (благодатью)...».

Первоначально весь текст «Авесты», по-видимому, был ритмизован. Впоследствии ритмическая структура текста была во многих местах утрачена. «Авеста» предвещает учение гностиков, а также представителей средневековой альбигойской ереси и др. Развитие концепции, впервые представленной в «Авесте», можно усмотреть и в «готическом романе», и в «Мастере и Маргарите» М.А.Булгакова, и в получившем ныне огромную популярность жанре хоррора.

ДРЕВНЕЕВРЕЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Библия (Ветхий Завет). Величайший памятник древнееврейской литературы — первая часть Библии, получившая название Ветхий Завет. Тексты Ветхого Завета, написанные на древнееврейском и частично арамейском языках, канонизированы иудаизмом и христианством и почитаются как Священное Писание. Они относятся к XII—II вв. до н.э. Древнейшая часть — «Тора», или «Пятикнижие», по преданию написанное пророком Моисеем (однако повествующее о нем в третьем лице), включает в себя книги «Бытие», «Исход», «Левит», «Числа», «Второзаконие». Затем следуют древние хроники («Книга Иисуса Навина», «Книга Судей Израилевых», «Книга Руфь», четыре книги Царств, две книги «Паралипоменон»), книги Ездры, Неемии, Есфирь, Иова, Псалтирь, «Книга притчей Соломоновых», «Книга Екклесиаста, или Проповедника», «Книга Песни Песней Соломона», книги великих пророков VIII—V вв. до н.э. Исайи, Иеремии (с книгой «Плач Иеремии»), Иезекииля, пророка II в. до н.э. Даниила и книги 12 «малых пророков» (Осии, Иоила, Амоса, Авдия, Ионы, Михея, Наума, Аввакума, Софонии, Аггея, Захарии, Малахии).

Книги Ветхого Завета сыграли огромную роль в развитии религиозного сознания, мировой культуры, всемирной литературы. Они стали основой для Нового Завета, в котором история смерти и воскресения Иисуса Христа, изложение его учения постоянно имеют отсылки к этим текстам. Мусульмане не признают их священными, но почитают их. Таким образом, миллиарды людей на

протяжении трех тысячелетий смотрели на мир сквозь призму этих текстов. Слова Библии заучивались наизусть начиная с младенчества, формируя тем самым характер мышления, образные ассоциации, воздействуя на все стороны жизнедеятельности огромного числа людей и даже целых народов. Писатели всех континентов вольно или невольно использовали литературные формы, разработанные в библейских текстах: жанры (молитва, притча, псалом, хроника, пророчества, афоризмы и др.), образы (Адам, Ева, Каин, Авель, Авраам, Исаак, Иосиф, Ной, Моисей и др.), ставшие «вечными образами» мировой литературы, сюжеты (сотворение мира, всемирный потоп, разрушение Содома и Гоморры, исход евреев из Египта и др.), давшие мировой литературе «вечные сюжеты», метафоры, сравнения, эпитеты — невозможно перечислить все аспекты этого воздействия.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

Протоиндийские тексты. Древнейшие тексты, найденные на территории Индии, относятся к протоиндийской цивилизации Хараппы и Мохенджо-Даро (3 тысячелетие до н.э.). Это сотни коротких надписей на печатях, расшифрованные в конце XX в. русским ученым Ю. В. Кнорозовым, такие, как: «Превосходного охотника, яростного (печать)», «Небесная единица весеннего урожая храма почитаемой звезды (Юпитера) (печать)», «Время правления того, кто трех звезд (Ориона) царь царей», «Нашего благого героя (печать)».

Надписи на печатях позволили установить, что протоиндийцы выделяли пять первоэлементов (небо, воздух, огонь, воду, землю) и соотносили их с другими «пятерками» — сторон горизонта (север, юг, запад, восток, центр), планет, металлов и т.д., что в дальнейшем ляжет в основу миропонимания в индуизме и буддизме.

Веды. После внезапной и загадочной гибели протоиндийской цивилизации на полуостров Индостан пришли индоевропейцы — арии (XV в. до н.э.; по мнению некоторых индийских ученых, XXV в. до н.э.). Важнейший памятник литературы ариев — Веды (веда — знание), формирование и запись которых занимает не менее тысячелетия (от XII до II в. до н.э.). Веды включают в себя два типа текстов. Первый тип — шрути («услышанное», что указывает на первоначальную устную форму бытования) — это тексты, рассматриваемые как священные. В них входят четыре самхиты (т.е. сборники): Ригведа (веда гимнов), Самаведа (веда песнопений), Яджурведа (веда жертвенных изречений), Атхарваведа (веда заклинаний). Каждая из этих самхит играла определенную роль в ритуале жертвоприношения, в котором участвовали четы-

ре жреца: хотар, читавший гимны (должен был знать Ригведу); утгатар, сопровождавший жертвоприношение пением (должен был знать Самаведу); адхварью, непосредственно приносивший жертву (должен был знать Яджурведу); брахман, следивший за правильностью всего ритуала (позже, когда появился текст Атхарваведы, в его обязанности вошло знание магических формул этой самхиты).

Тексты самхит написаны в основном стихами, самый разработанный жанр — гимн (в Ригведе 1028 гимнов богам). В гимне Агни-Вайшванаре, обращенном к богу огня (Вайшванара — ипостась Агни, означает «принадлежащий всем людям»), огонь превращается в метафору поэтического вдохновения.

Поэт, вышедший на поэтический турнир вместо своего отца, растерянный, потому что он не понимает, как импровизируют риши (поэты-импровизаторы). «Только тот и нить понимает, и ткань, // Тот правильно может произносить речи, // Кто ее постиг, как пастырь бессмертия, // Находясь позади, (но) видя лучше другого», — получает он ответ. Чтобы импровизировать, важно правильно подходить с разных сторон к одной мысли, подобно богам. И вот поэтом овладевает вдохновение импровизатора, даруемое богом Агни: «Взлетают мои уши, вз(летает) глаз, // Воспаряет моя мысль, устремившаяся далеко. // Что же скажу я? Что же придумаю?» Поэт не знает, что он скажет, священный огонь вдохновения сделает это за него.

В шрути входят также Брахманы (теологические тексты, объясняющие содержание вед и ритуала), Араньяки («лесные книги» для лесных отшельников), Упанишады (название от санскритского «сидеть около», т.е. сидеть около ног учителя, внимая его наставлениям).

Другой тип ведических текстов — смрити («запоминаемое») — не носит священного характера. К нему относятся веданги («части вед»), состоящие из сутр («сутра» — нить, краткое правило). Сутра — популярный афористический жанр древнеиндийской литературы. В сутрах излагаются вопросы ритуала, а также других областей знания (фонетики, грамматики и т.д.).

«**Махабхарата**». Вершина древнеиндийской литературы — две поэтические эпопеи, «Махабхарата» и «Рамаяна». Первая из них складывалась в X—IV вв. до н.э. и была записана около IV в. н.э. Ее название можно перевести как «Великое [сказание о потомках] Бхараты». Эта огромная героическая поэма фольклорного происхождения состоит примерно из 200 тыс. строк (в 8 раз больше «Илиады» и «Одиссеи»).

В поэме развитой сюжет, в основе которого — противостояние пяти сыновей царя Панду (Пандавов) и их двоюродных братьев по отцу — ста сыновей царя Дхритараштры (Кауравов). Старший из Пандавов, Юдхиштира, должен стать царем, но благодаря проискам Кауравов престол незаконно занимает старший из Кауравов — Дурьодхана. Центральный

эпизод эпоса — великая битва войск Пандавов и Кауравов на религиозном поле Курукшетра, длящаяся 18 дней. На стороне Пандавов выступает в качестве возничего Арджуны (третьего сына Панды) его двоюродный брат по матери Кришна — воплощение Вишну, одного из трех главных богов индийского пантеона (Брахма — творец мира, Вишну сохраняет вселенную, Шива ее разрушает). Пандавы выигрывают битву, и Юдхистхира многие годы счастливо правит страной, а перед смертью вместе с братьями и их общей женой Драупади восходит на космическую гору Меру, чтобы вступить в царство богов.

«Бхагават-гита». Фрагмент «Махабхараты», описывающий беседу Арджуны с Кришной перед битвой, получил название «Бхагават-гита» («Книга о том, кто обладает всеми богатствами»). Эту беседу передает слепому Дхритараштре, беспокоящемуся о судьбе своих сыновей, его секретарь Саньжайа, которому боги даровали священную способность мыслью переноситься в любые самые отдаленные уголки, видеть и слышать то, чего не могут видеть и слышать другие (перед нами одно из первых в мировой литературе представление поэта, сказителя как вездесущего демиурга).

Из рассказа Саньжайи выясняется, что перед сражением Арджуной овладели сомнения, которыми он делится с Кришной: «Увы, как странно, что мы готовимся совершить великий грех; движимые желанием насладиться радостями царствования, мы полны решимости убить наших близких. Лучше мне, безоружному, быть убитым сыновьями Дхритараштры, не сопротивляясь». В ответ на это Кришна разворачивает целую систему доказательств правильности участия в битве: «Мудрые не скорбят ни о живых, ни о мертвых. Никогда не было так, чтобы так существовал Я, или ты, или все эти цари; и никогда не будет так, чтобы кто-то из нас прекратил свое существование. Точно так же, как душа переселяется из детского тела в юношеское и из него в старческое, так и при смерти она переходит в другое тело. (...) Тот, кто рождается, обязательно умрет и после смерти обязательно вновь родится. Поэтому не следует предаваться скорби, исполняя свой долг. (...) Что же касается твоего долга кшатрии, то знай, что нет лучшего для тебя занятия, чем сражаться во имя религиозных принципов. Поэтому не надо колебаться. (...) Если же ты не исполнишь свой религиозный долг и не будешь сражаться, то совершишь грех пренебрежения долгом и таким образом потеряешь воинскую честь». Кришна призывает Арджуну во всех делах отказываться от выгоды, желаний, любых чувств, так как все это майя — иллюзия, каковой является материальный мир, и исполнять свой долг. Чтобы окончательно убедить Арджуну, Кришна предстает перед ним в своей вселенской форме: «Арджуна увидел в той вселенской форме бесчисленные рты, бесчисленные глаза, бесчисленные удивительные видения. Господь в этой форме был украшен неземными драгоценностями и потрясал божественным оружием. Он был облачен в божественные одеяния и украшен гирляндами. Он благоухал многочисленными ароматическими маслами, покры-

вающими Его тело. Все это было дивно, сияюще, безгранично, всепокрывающе. (...) Потрясенный и изумленный, со вздыбленными волосами, Арджуна склонил голову, выражая свое почтение, и, сложив руки, начал молить Всевышнего Господа».

Явление Арджуне Кришны во вселенской форме — кульминация повествования. Однако установка создателей текста на логическое и риторическое доказательство правоты Кришны, убедительно выбранная завязка (отказ Арджуны от боя по соображениям гуманности) позволили и до, и после кульминации изложить целую систему религиозно-философских взглядов. Еще в древности эта часть «Махабхараты» была признана священным текстом.

«Рамаяна». Авторство этого героического эпоса, возникшего около II в. до н. э., приписывают мифическому поэту Вальмики. Действительно, благодаря достаточно стройной композиции, детализированным описаниям (впервые встречаются, например, развернутые описания времен года), единству настроения (горечь разлуки), разрушению традиционных формул повествования и т. д. (хотя, вероятно, такую форму поэма приобрела при записи в III—IV вв. н. э.) чувствуется, что поэма создана одним поэтом. Так как Рама — одна из аватар (воплощений) бога Вишну, «Рамаяна» почитается как полугероический-полусвященный текст.

Поэма повествует о злоключениях Рамы, отстраненного от престола на 14 лет, о его скитаниях, в которых его сопровождают брат Лакшмана и жена Сита, о победе Рамы над царем ракшасов (демонов) Раваной.

Буддийский канон. Литература, связанная с учением Сиддхартхи Гаутамы (623—544 до н. э.) из царского племени шакьев в Северной Индии, прозванного Буддой (что в переводе означает «Просветленный»), сложилась в V—II вв. до н. э. в буддийский канон Трипитака («три корзины»), состоящий из трех сводов текстов («корзин») — Виная-питака, Сутта-питака, Абхидхамма-питака. Тексты каждой из «корзин» можно разделить на две группы: к первой относятся жанры высокой (ученой) поэзии (например, сутта, или сутра — «нить», повествование о беседах Будды во время странствий, построенное в виде диалога учителя с учениками), ко второй — жанры литературы для непосвященных (например, джатака, в основе которой лежит поучительная притча о каком-либо событии, происшедшем с Буддой в одном из его прошлых рождений, с обязательной стихотворной вставкой). Концептуальной основой текстов стало учение Будды о «четырех благородных истинах»: существуют страдание, его причина, состояние освобождения (нирвана) и путь к нему. Трипитака отражает миропонимание буддизма — одной из мировых религий.

«Панчатантра». Сборник назидательных рассказов и стихов «Панчатантра» («Пятикнижие») был составлен в IV в. Во вступле-

нии сообщается, что «Панчатантру» написал брахман (жрец) Вишнушарман для глупых сыновей царя Амаракашти. Чтобы поучение было для них доступно, он прибег к образам животных — льва, быка, сов и т.д. Сборник делится на пять книг, в каждой есть рассказы, сказки, басни и стихи. Произведение было популярно во многих странах в течение столетий, повлияло на формирование жанров басни, новеллы, в частности рамочной новеллы, и т.д. В «Панчатантре» осуществлено одно из самых удачных в мировой литературе соединений дидактического содержания и развлекательной формы.

Калидаса. Первым великим индийским писателем, о творчестве которого можно говорить как об авторском, был драматург и поэт Калидаса (около V в.). Он жил, видимо, при дворе правителя Гуптской империи на севере Индии Чандрагупты II (380—414). Всемирную известность приобрела драма Калидасы «Шакунтала, или Перстень-примета». В ней драматург обращается к мифу, предшествующему событиям «Махабхараты»: апсара (небесная дева) Шакунтала полюбила царя Душьянту и родила ему сына Бхарату — прародителя Пандавов и Кауравов. Драма делится на 7 действий.

Завязкой сюжета становится встреча царя Душьянты, охотящегося на лань, с дочерью отшельника Канвы Шакунталой. Между царем и девушкой вспыхивает любовь. Но отшельник Дурвасас, обиженный отсутствием должного к нему почтения со стороны Шакунталы, предрекает ей, что Душьянта ее забудет и вспомнит только по ее перстню. Так и разворачиваются дальнейшие события. Бог Индра уносит Шакунталу на небеса, а царь, нашедший оброненный ею перстень и вспомнивший возлюбленную, становится безутешен. Но после того как он, по повелению Индры, разгромил асуров (злых существ — противников богов), Душьянта посещает обитель отца Индры и всех богов мудреца Кашьяпу, где встречает своего сына, рожденного Шакунталой, и, наконец, соединяется с возлюбленной.

Тонкое описание любовного чувства, сочетание прозаического диалога и стихов, фееричность драмы делают ее привлекательной для театра нашего времени.

Литература Древней Индии оказала значительное влияние на последующее развитие мировой культуры.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Начало письменности. Первые записи китайцев, сделанные иероглифами, относятся к XV в. до н.э. и представляют собой вопросы для выяснения воли богов, сделанные на табличках из кости: «Приказать мальчикам из пленных сеять просо?»; «Принести в жертву тридцать человек, десять быков?»; «Если головы людей

принести в жертву, царь получит помощь?»; «Утопить в реке трех баранов, трех быков?» и т.д. Таблички бросались в огонь, и по трещинам на них определялась воля богов.

«И Цзин» («Книга перемен»). С древнейшей гадательной практикой связана книга «И Цзин» (или «Чжоу и»). Она значима для Китая не меньше, чем Библия для Запада. Легенда утверждает, что содержащиеся в книге гексаграммы (рисунки из шести черт, одни из которых непрерывны, другие — с пробелом) были чудесным образом нанесены на панцирь огромной черепахи, всплывшей на поверхности моря. Время возникновения книги исследователи определяют по-разному: с XXI в. до н.э., приписывая ее легендарному императору Фу-си, до VI в. до н.э., считая ее создателем Конфуция. Выдающийся русский исследователь «И Цзин» Ю. К. Щуцкий считал, что она сложилась в VIII—VII вв. до н.э., а в VI—V вв. до н.э. постепенно превратилась из мантического (гадательного) в философский текст. 64 гексаграммы «И Цзин» призваны описать все без исключения ситуации, из которых складывается судьба человека. Таким образом, появляется возможность охарактеризовать тезаурус древних китайцев. Вот перевод иероглифов, обозначающих эти гексаграммы: 1) творчество; 2) исполнение; 3) начальная трудность; 4) недоразвитость; 5) необходимость ждать; 6) тяжба; 7) войско; 8) приближение; 9) воспитание малым; 10) наступление; 11) расцвет; 12) упадок; 13) единомышленники; 14) владение многими (обладание великим); 15) смирение; 16) вольность; 17) последование; 18) исправление порчи; 19) посещение; 20) созерцание; 21) стиснутые зубы; 22) убранство; 23) разорение (разрушение); 24) возврат; 25) беспорочность; 26) воспитание великим; 27) питание; 28) переразвитие великого; 29) (двойная) бездна; 30) сияние; 31) взаимодействие (сочетание); 32) постоянство; 33) бегство; 34) мощь великого (великая мощь); 35) восход; 36) поражение света; 37) домашние; 38) разлад; 39) препятствие; 40) разрешение; 41) убыль; 42) приумножение; 43) выход; 44) перечение; 45) воссоединение; 46) подъем; 47) истощение; 48) колодец; 49) смена; 50) жертвенник; 51) молния (возбуждение); 52) сосредоточенность (хребет); 53) течение; 54) невеста; 55) изобилие; 56) странствие; 57) проникновение; 58) радость; 59) раздробление; 60) ограничение; 61) внутренняя правда; 62) переразвитие малого; 63) уже конец; 64) еще не конец¹.

Конфуций, у которого, по преданию, истерлись три кожаные завязки на его экземпляре книги «И Цзин», говорил: «Продлись мои лета, (я бы) пятьдесят (из них) отдал изучению “Перемен” и смог бы избежать больших ошибок».

¹ См.: Щуцкий Ю. К. Китайская классическая «Книга перемен». — М., 1993. — С. 242—245.

«Ши цзин» («Книга песен»). Древнейшая китайская поэзия (XII—VII вв. до н. э.) вошла в книгу «Ши цзин». В ней представлены различные песенные жанры. Есть военные песни: «Мы на службе в Восточных горах, // Давно уж от дома вдали. // С тех пор как пришли на восток, // Надоедливый дождь моросит» — рефрен одной из них. Есть лирические песни: «Листики-листочки кружатся на ветру, // Милый мой, любимый, спой — я тебе подтяну! // Листики-листочки пляшут на ветру, // Милый мой, любимый, спой — я тебе подпою» (легко заметить характерные для фольклора повторы, параллелизмы, аллитерации и ассонансы). Заметное место занимают песни дидактического содержания, например: «Прогони я Джуня: // «Не лазай через мою околицу, // Не обламывай моих раки!» // Ну как мне любить его? // Боюсь я отца с матерью. // Мил мне Джун, // Но и отца с матерью // Я тоже боюсь» (и еще два куплета, построенных аналогично с изменением деталей, — пример импровизационной техники фольклорного характера). Есть песни тотемные, похоронные, песни-заклинания и т. д.

Очевидно, в исполнении этих песен сохранялся синкретизм первобытного искусства. В первом китайском трактате по поэтике — «Большое предисловие к “Ши цзин”» (II в. до н. э.) указывается: «Ши (песни) рождаются душевным волнением. (...) Чувства возникают внутри, а форму обретают в словах. Слов не хватает — вздыхают, вздохов не хватает — произвольно руки начинают делать танцевальные движения, а ноги — притоптывать».

Мифология и культы. В книгах отразились мифологические представления древних китайцев. Можно выделить миф о хаосе, миф о потопах и некоторые другие. Однако для китайской мифологии характерно представление о мифических событиях как об исторических, есть даже их датировка. Например, устанавливаются даты жизни мифического царя «золотого века» Яо, хотя, по мифу, отец его — красный дракон, а мать родилась из камня во время грозы. Собственно, миф занимает подчиненное место, уступая ведущую роль культам (камней, горы, плодородия, дракона и др.). Из культа горы родилось представление о мире как воплощении равновесия, взаимодействия *ян* и *инь*. Ян (первоначально светлый, южный склон горы) — символ мужского начала, юга, света, жизни, неба, солнца, нечетных чисел. Инь (первоначально теневой, северный склон горы) — символ женского начала, севера, тьмы, смерти, земли, луны, четных чисел. Культы связаны с поклонением природе. Для китайцев нехарактерен антропоцентризм — одна из основных причин отсутствия в китайской литературе эпоса; прекрасное не связано с отдельным человеком, его субъективными чувствами, воспринимается как гармония природы и общества. На этой основе возникли две системы мировоззрения: конфуцианство (с ориентацией на общество) и даосизм (с ориентацией на природу).

Конфуцианский канон. Великий мыслитель древности Кун Фу-цзы (то есть учитель Кун, латинизир. Конфуций, 552/551—479 до н. э.) имел около 3000 учеников (из них 70 — выдающихся). Он обучал их устно. Однако до нас дошел свод сочинений, записанных несколькими поколениями учеников Конфуция, получивший название Конфуцианский канон, или Тринадцатизаконие («Ши сань цзин»). В него входят 13 книг, в том числе «Лунь юй» («Беседы и суждения»), «Мэн-цзы», «Великое учение», «Учение о середине», в которых содержатся записанные учениками мысли Конфуция, а также не созданные, а лишь отредактированные Конфуцием книги: «И Цзин», «Ши цзин», «Ли цзи» («Записки о правилах благопристойности») и др.

В книге «Беседы и суждения» чувствуется, что учитель лишь недавно заменил жреца: в диалоге ученик может лишь спрашивать, а учитель вещает непререкаемые истины. Тем не менее диалог становится первым жанром, в котором развивалась философская мысль, позже разовьется жанр фу — ханьской оды, еще позже — жанр биографии.

Главное понятие учения Конфуция — *дао*, правильный путь, следуя которому человек приобретает *дэ* — добродетель. Конфуций пессимистически замечает: «Мне не приходилось встречать такого, кто любил бы добродетель, как любят женскую красоту». Сосредоточив внимание на правильном устройстве общества, Конфуций противопоставляет благородного мужа и малый люд, чернь. О последнем мыслитель мало заботится («трава клонится, куда дует ветер» — метафорически трактует он ничтожность черни), зато для благородного мужа создает целую систему требований. Он должен обладать пятью добродетелями: *и* — долг, справедливость, исполнение обязанностей младшим по отношению к старшему и наоборот; *жэнь* — гуманность, чувство родства, почительности; *ли* — благопристойность, знание ритуала, чувство меры; *синь* — благонадежность, доблесть, способность защищать добродетель даже ценой жизни; *чжи* — разумность, знание (но знание не природы, а только пяти добродетелей: «знать — значит знать людей»).

Даосский канон. Конфуцианскому канону противостоит литература даосизма. Произведение, определившее специфику этого учения, «Дао дэ цзин» («Книга о дао — пути и дэ — благой силе»), приписывается основателю учения Лао-цзы (VI—V вв. до н. э.), хотя, по-видимому, оно написано позже. Полный свод даосских канонических текстов «Дао цзан» («Сокровишница даосских писаний») складывался веками и был впервые опубликован в 1019 г. объемом в 4565 томов. В противовес вниманию Конфуция к правильности поступков даосы развивают концепцию недеяния, слияния с природой, однако это не апология лени: «Дао ничего не делает, но нет ничего несделанного».

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Термин «античность» характеризует культуру Древней Греции и Древнего Рима. Он стал употребляться с XV в., когда итальянские гуманисты (Л. Бруни и др.) разделили прошлое и настоящее человечества на Античность (древнюю эпоху), Средние века и Новое время.

АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ И ФОЛЬКЛОР

Античная литература опиралась на развивавшееся на протяжении веков устное народное творчество и переняла от него как некоторые внешние черты (например, формульность фольклора), так и определявшую его содержание мифологичность. Древние римляне, имевшие собственные верования (от них остались лишь отдельные следы), не позже VI — начала V в. до н. э. начали заимствовать греческую мифологию, присваивая греческим богам имена римских божеств. Параллельно разрабатывался «римский миф» — легенды о создании Рима Ромулом, об Энее, о битве Горациев и Куриациев, о самоубийстве Лукреции, о сожжении руки Муцием Сцеволой, о гусях, спасших Рим, и т. д. «Римский миф» в наиболее общей форме предстает у Вергилия как идея о предназначении Рима справедливо править миром, усмиряя дерзких и шадя покорных (сюда же можно отнести обожествление римских императоров).

Основа греческой мифологии. Античную теогонию (происхождение богов) можно свести к следующей схеме: из *хаоса* (гр. зев, бездна, позже — беспорядок, неразбериха) возник упорядоченный мир — *космос* (гр. — порядок, мир, наряд, украшение, красота), первые боги: Гея (Земля), Никта (Ночь), Эреб (Мрак), Тартар (Бездна), Эрос (Любовь). От Геи родились Уран (Небо) и Понт (Море). Эти боги не имели внешней персонифицированной формы, ассоциировались со стихиями. Хотя здесь представлены три этапа рождения богов (Хаос — Гея — Уран и Понт), их аморфность настолько велика, что весь начальный период теогонии можно рассматривать как одно, I поколение.

II поколение произошло от браков этих богов: Эреб и Никта породили трех мойр — богинь судьбы (Лахесис отмеряет жизнь, Клото прядет нить, Атропос обрезает нить судьбы), трех эриний — богинь мщения (Алекто, Мегеру и Тизифону), Гипно-

са — бога сна, Мома — бога злой насмешки, Немезиду — богиню справедливого возмездия, Танатоса — бога смерти, Харона — перевозчика душ через Стикс в царстве мертвых, Эриду — богиню раздора, Эфира — олицетворение воздуха и др.; Гея и Хаос породили Пифона — ужасного змея; Гея и Тартар породили Тифона — огнедышащего великана и Ехидну — полуженщину-полузмею; Гея и Понт породили пять существ, в том числе Нереея — доброго морского старца, Форкия и его жену Кето — владык морских чудовищ; Гея и Уран породили трех гекатонхейров — сторуких пятидесятиголовых великанов, трех киклопов (циклопов) — одноглазых великанов, 13 гигантов, 12 титанов (среди них Океан, его жена Тефида; Гиперион, его жена Тейя; Фемиды — Правосудие; Крон — Время, его жена Рея) и т.д.

От Крона и Реи рождается III поколение богов: Гестия — богиня домашнего очага, Деметра — богиня плодородия, Гера — богиня брака, покровительница моногамной семьи, Аид — бог подземного царства, Посейдон — бог морей, Зевс — младший сын, верховный бог греческого пантеона. К этому же поколению относятся порождения Океана и Тефиды — 3 000 богов рек, 3 000 океанид (в том числе Азия, Калипсо, Плуты, Стикс, Электры); порождения Нереея и Дориды — 50 nereид (в том числе Фетида, Галатея); дети Гипериона и Тейи — Гелиос (бог солнца), Селена (богиня луны), Эос (богиня зари); дети Тавманты и Электры — Ирида (богиня радуги), гарпии (отвратительные полуженщины-полуптицы); порождения Форкия и Кето — Ладон (дракон, охранявший сад с золотыми яблоками на горе Атлас), граи (старухи, седые от рождения, с одним глазом и одним зубом на троих), горгоны (Медуза, Сфено, Эвриала) и др.; порождения Тифона и Ехидны — Кербер, Лернейская гидра, Немейский лев, орел Зевса, Орф, Сфинкс, Химера; дети Иапета и Климены — Атлант, Прометей и др.

К IV поколению относятся дети Зевса от женских божеств второго поколения: от Фемиды, второй жены (оры — богини порядка и справедливости); от Мнемозины (музы — богини искусств: Каллиопа — эпической поэзии, Клио — истории, Мельпомена — трагедии, Полигимния — торжественных гимнов, Талия — комедии, Терпсихора — танца, Урания — астрономии, Эвтерпа — лирической поэзии, Эрато — любовной поэзии); от женских божеств третьего поколения: от Метиды, первой жены (Афина — богиня мудрости; Афина родилась из головы Зевса), от Эвриномы (хариты — богини красоты и радости жизни), от Дионы (Афродита — богиня любви и красоты), от Плуты (Тантал), от Лето (Аполлон — в классический период бог искусства и художественного вдохновения, Артемиды — богиня охоты), от Деметры (Персефона), от Геры, третьей жены (Арес — бог войны, Геба — богиня юности, Гефест — бог огня и кузнечного дела и др.); от женских божеств четвертого поколения: от Эгины (Эак — судья в царстве мертвых), от

Майи (Гермес — бог торговли, вестник богов) и др., а также дети Зевса — боги и герои (смертные люди) от женских божеств и смертных женщин V—XII поколений: от Семелы (Дионис — бог виноделия, умирающей и воскресающей природы, родился из бедра Зевса, фигура переходная от богов к героям), от Леды (Елена Прекрасная, Полидевк), Данаи (Персей), Алкмены (Геракл) и др. К четвертому поколению относятся также дети Посейдона (Антей, Тритон, Пегас, Протей, Полифем, Тезей и др.), Деметры (Плутос), Атланта (плеяды и др.), Гелиоса (Фаэтон и др.) и ряд других. Можно рассматривать поколения богов и героев не по отцу, а по материнской линии, тогда отнесение к поколениям будет иным.

От поколения к поколению прослеживается ясно выраженная тенденция: бесформенное, бесполое начало — темные стихии — чудовища — антропоморфные боги — герои (смертные люди). От хаоса (беспорядка) — к космосу (порядку, гармонии), от уродливых форм — к прекрасным, гармоничным, идеальным формам. Чудовища третьего поколения божеств немногочисленны и теряют способность к продолжению рода, уничтожаются героями. Боги четвертого поколения властвуют не столько над стихиями, сколько над сферами человеческой деятельности, сходятся со смертными, все меньше от них отличаясь.

Олимпийские боги. Греко-римские соответствия богов. Боги третьего и четвертого поколений составили группу главных античных богов, так называемых двенадцати олимпийских богов: Зевс (у римлян ему соответствует Юпитер), его жена и сестра Гера (лат. Юнона), его братья Аид (лат. Плутон) и Посейдон (лат. Нептун), его сестры Гестия (лат. Веста) и Деметра (лат. Церера), его сыновья Аполлон (лат. Аполлон), Арес (лат. Марс), Гермес (лат. Меркурий), Гефест (лат. Вулкан), его дочери Афина (лат. Минерва) и Артемиды (лат. Диана). Чтобы ввести в дюжину богов еще двух детей Зевса — Диониса (лат. Бахус, Вакх) и Афродиту (лат. Венера), был сложен миф о том, что Гестия, которой наскучили ссоры богов, покинула Олимп, уступив место Дионису, а Афродита занимает место обычно пребывающего в подземном царстве Аида. Олимпийские боги воплощают упорядоченный космос в противоположность хаосу. Однако они сохранили и некоторые черты хтонических божеств (произошедших от земли), подобно чудовищам и звероподобным существам первых поколений.

Перечислим также некоторые другие соответствия греческих и римских богов: Эрос — Амур, Крон — Сатурн, Ника — Виктория, Пан — Фавн, Тихе — Фортуна, Эос — Аврора, мойры — парки, музы — камены, хариты — грации; героев: Геракл — Геркулес, Одиссей — Улисс.

«Дионисийское» и «аполлоновское» начала. Немецкий философ Ф. Ницше в работе «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), используя имена двух древнегреческих богов, противопоставил

два начала культуры: «дионисийское» («жизненное», оргиастически-буйное, трагическое, темное) и «аполлоновское» (созерцательное, логически-членящее, односторонне-интеллектуальное, светлое), видя идеал в их слиянии. На самом деле темное начало есть и в светоносном Аполлоне, а светлое — и в Дионисе, однако предложенное Ницше противопоставление закрепилось и широко используется в науке.

Процесс формирования античной мифологии как системы. Стройная система античных мифов — в действительности иллюзия. В разные периоды и в разных областях античного мира существовали различные мифологические представления. Древнегреческая мифология складывалась на протяжении многих веков из культов местных божеств, а приобрела известное единство и превратилась в стройную систему к VIII—V вв. до н.э. Упорядочение мифов нашло отражение в поэме Гесиода «Теогония» (мифы о возникновении космоса из хаоса, поколениях богов, олимпийских богах, союзах богов и смертных), в гомеровских поэмах «Илиада» и «Одиссея» (мифы о богах и героях, миф о Троянской войне), в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида (циклы мифов о героях). Систематизация мифов, составление генеалогических таблиц богов и героев были проделаны писателями, философами, мифографами — появившимися не позднее V в. до н.э. собирателями и излагателями мифов (Гиппий, Анаксимен, Асклепиад и др). В III в. до н.э. Эвгемер предложил рассматривать всех мифологических персонажей как реально живших людей, а мифологические события — как реальные события истории (по его имени историзация мифов получила название эвгемеризм). Завершение систематизации всей античной мифологии относится к VII в. н.э. и связывается с трудами трех т.н. ватиканских мифографов.

Изучение античной мифологии позволяет понять эволюцию театра древних греков и римлян на протяжении многих столетий. Мифология составляет основу античной культуры, в том числе литературы, на всем протяжении ее развития даже с учетом изменения отношения к мифу как к предмету безусловной веры, появления на определенном этапе скептического к нему отношения. Античные мифы о богах и героях — неиссякаемый источник «вечных образов» и «вечных сюжетов» мировой литературы.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

Гомеровский эпос

Гомеровский вопрос. Величайшие памятники древнегреческой культуры — эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея» — связывались в сознании древних греков и последующих поколений с име-

нем слепого поэта Гомера, которого легенда изображает странствующим певцом. Семь городов — Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Родос, Аргос, Афины — спорили за честь называться его родиной. Поэмы были записаны в VI в. до н.э. по распоряжению афинского тирана Писистрата. Время жизни Гомера определялось по-разному, от XII до VII в. до н.э.

В течение всей античности сомнений в авторстве Гомера по отношению к «Илиаде» и «Одиссее» почти не возникало. Ему также приписывались т.н. «Гомеровские гимны», комическая поэма «Маргит» и другие произведения. Небольшая группа филологов — «хоризонты» («разделители») настаивала на том, что Гомеру принадлежит только «Илиада». В XVII в. аббат Ф. Э. д'Обиньяк в ответ на критику поэм классицистами, отметившими отсутствие единства героя и единого плана «Илиады», предложил рассматривать это произведение как механическое сцепление малых поэм, написанных разными авторами. После изложения И. Г. Гердером нового подхода к фольклору как к коллективному устному творчеству немецкий филолог Ф. А. Вольф в работе «Введение к Гомеру» (1795) применил этот подход к поэмам и исходя из того, что письменность возникла у греков лишь в VII—VI вв. до н.э., пришел к выводу, что такие большие произведения не могли существовать в устной форме и что поэмы — собрания отдельных песен (правда, большинство из них принадлежит одному автору). Через год один из основателей романтизма Ф. Шлегель пошел еще дальше, утверждая, что поэмы — результат коллективного народного творчества. Открытие Трои немецким археологом Шлиманом, доверившимся Гомеру как поэту, излагавшему не легенды, а реальную историю, а также обнаружение существования у греков письменности с XV в. до н.э. сильно поколебало позиции «аналитиков», ведь теория Вольфа держалась на неправильном убеждении, что письменность появилась у греков не раньше VII—VI вв. до н.э. Решения гомеровского вопроса пока нет. Доказано, что «Илиада» связана с Ионией (Малая Азия) и что язык «Одиссеи» относится к более позднему периоду, чем язык «Илиады». Большинство ученых рассматривает поэмы как раннелитературный, а не чисто фольклорный памятник. Таким образом, авторство Гомера если не доказано, то возможно.

«Илиада». Тема (предмет повествования) поэмы — Троянская война, идея (авторская мысль в отношении темы) — закономерность победы в этой войне греков, поддержанных олимпийскими богами, несмотря на временные неудачи. При превращении темы в сюжет Гомер впервые использует одно из важнейших свойств литературы, позволяющей ей в ограниченном объеме текста отражать многообразие действительности и связанные с жизнедеятельностью человека представления, — метонимичность¹.

¹ *Метонимия* (греч. переименование) — обозначение предмета или явления по одному из его признаков, замена предмета его частью.

Гомер выбирает лишь один эпизод десятого года многолетней войны у стен Трои (Илиона): гнев главного героя греков Ахилла, у которого предводитель греческих войск Агамемнон отбирает военную добычу — пленницу Бризиду. «Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына // Грозный, который ахейнам тысячи бедствий содеял...» — первые строки поэмы, в которых сразу обозначено главное событие сюжета. Греки начинают терпеть одно поражение за другим. Когда погибает друг Ахилла Патрокл, тот переносит гнев на его убийцу — лучшего воина троянцев Гектора, выходит на бой с ним, убивает его и истязает мертвое тело. Пришедший к нему царь Трои старец Приам молит вернуть ему тело сына, гнев Ахилла проходит, и он отдает тело Гектора. События охватывают всего четыре дня. Параллельный сюжет разворачивается на Олимпе: Зевс обещает матери Ахилла Фетиде, что греки будут терпеть поражения, пока не загладят обиду, нанесенную Ахиллу. Боги, поделившие свою благосклонность между греками и троянцами (последних поддерживают Аполлон и Афродита), вступают в бесконечные споры (иногда довольно комичные).

Обе сюжетные линии — земная и небесная, две связанные с ними системы образов — людей и богов тесно сплетаются и немыслимы друг без друга.

Эпическая природа поэмы сказывается в позиции рассказчика (тип рассказчика-демиурга, всезнающего и вездесущего), объективной, обстоятельной манере повествования, описательности (огромное количество деталей, например, в знаменитом описании щита Ахилла), соотнесенности с мифологической системой, известной читателю (слушателю), монументальности образов. Преобладание общего над индивидуальным, внешнего над внутренним является важной стилиевой особенностью поэмы.

Поэтическая техника отмечена связью с фольклорными средствами: в поэме присутствуют повторы, постоянные, нередко двусоставные эпитеты («волоокая» о Гере, «розовоперстая» о богине зари Эос и т.д.), развернутые сравнения. В «Илиаде» много архаизмов. Позднейшие редакторы разделили «Илиаду» на 24 песни. Поэма написана гекзаметром (шестистопный дактиль без рифмовки), хорошо переданным Н. И. Гнедичем, современником Пушкина, в переводе на русский язык.

«Одиссея». Вторая гомеровская поэма, также позднее разделенная на 24 песни, несколько меньше по объему, но обширнее по сюжету.

Одиссей после победы греков над троянцами возвращается на родной остров Итаку к жене Пенелопе и сыну Телемаку. Возвращение затягивается на двадцать лет. Одиссею препятствует бог морей Посейдон, но помогает Афина. Поэма заканчивается мстью героя дерзким женихам Пенелопы.

Во многом характеристика, данная «Илиаде», приложима и к «Одиссее». Однако во второй поэме значительно больше места от-

ведено мифологическим существам: помимо олимпийских богов здесь появляются смертоносные прекрасноголосые сирены, чудовищные Скилла и Харибда, одноглазый циклоп Полифем, волшебница Кирка (Цирцея), нимфа Каллипсо и т. д. Одиссей показан героем, способным с помощью острого ума противостоять богам и чудовищам. Замечательно перевел «Одиссею» на русский язык выдающийся поэт-романтик В. А. Жуковский.

«**Маргит**». Древние приписывали Гомеру первую сатирическую поэму «Маргит», от которой дошло лишь вступление. Ее герой — Маргит, недотепа и болван, который «много знал, но все плохо». Существование этого произведения ставит под сомнение правомерность утверждения, что пародирование героического эпоса связано с его закатом. Возможно, правильнее говорить о «священном смехе» как параллели героическому восприятию мира.

Гомеровские поэмы оказали огромное влияние на мировую литературу, персональная модель Гомера — одна из самых ранних и самых влиятельных моделей всемирной литературы. Гомеру подражали Вергилий в «Энеиде», Камознс в «Лузиадах», Мильтон в «Потерянном рае», Вольтер в «Генриаде» и др., образы его поэм с античных времен и до наших дней привлекают писателей разных континентов.

Ранняя классика

Гесиод. Гесиод (конец VIII в. до н. э.) — первый известный нам достоверно существовавший древнегреческий поэт, автор эпических поэм «Труды и дни» и «Теогония». Поводом для создания «Трудов и дней» стал судебный процесс автора с братом Персом из-за раздела земли, доставшейся им в наследство после смерти отца. Гесиод описывает труд земледельца, его верования и суеверия, его отношение к жизни. Важен большой раздел поэмы (стихи 109—200), в котором излагается праисторический взгляд на существование человечества. Выделяются «золотое поколение» (при Кроне, когда люди жили безмятежно и спокойно умирали, «как будто объятые сном», «недостаток был им ни в чем неизвестен»), затем поколения «серебряного», «медного веков», поколение героев времен Троянской войны. Самое несчастное — пятое поколение «железного века», к которому относит себя поэт. «Если бы мог я не жить с поколением пятого века! // Раньше его умереть я хотел бы иль позже родиться», — восклицает он, вводя лирический элемент в эпический пласт повествования.

Во второй поэме, «Теогония», повествуется о происхождении космоса из хаоса, генеалогии богов, это первое в античности систематическое изложение теогонических мифов. Обе поэмы написаны эпическим стихом — гекзаметром.

Поэма «Труды и дни» рассматривается как первый образец дидактического эпоса, поэма «Теогония» — как религиозно-философское эпическое произведение, источник философского эпоса.

Героико-комический эпос. «Батрахомиомахия». Предположительно в конце VI в. до н.э. возникла необоснованно приписываемая некоему Пигрету поэма «Батрахомиомахия» («Война лягушек и мышей»).

В ней рассказывается, как из-за гибели мышонка Крохобора, сына мышиноного царя Хлебоеда, по вине властителя лягушек Вздломорда между мышами и лягушками начинается однодневная битва, столь ожесточенная, что даже богам приходится удалиться в безопасное место, чтобы за ней наблюдать; только молния, брошенная Зевсом по совету Арея, прекращает страшное побоище.

В поэме пародируются черты гомеровского эпоса: начальное обращение к музам за поэтическим вдохновением, сопоставление двух сюжетных линий — земной и олимпийской, зажигательные речи предводителей войск перед боем, схема описания поединков, стих — торжественный гекзаметр. «Батрахомиомахия» — самый яркий из дошедших до нас образцов жанра героико-комической поэмы.

Философский эпос. Ксенофан. Ксенофан из Колофона (ок. 570—480 до н.э.) — древнегреческий поэт и философ. Бежал от персов в Элею (Южная Италия), стал первым представителем элейской философии, создателем философского эпоса, отделив философское содержание от религиозного. Согласно Ксенофану, бог не человекоподобное существо, а мировой дух, пронизывающий Вселенную. С этой позиции он критикует антропоморфные представления о богах: «Черными мыслят богов и курносими все эфиопы, // Голубоглазыми их же и русыми мыслят фракийцы»; «Что среди смертных позорным слывет и клеймится хулою, // То на богов возвести ваш Гомер с Гесиодом дерзнули».

Басня. Эсоп. Эсоп (традиц. Эзоп, ок. VI в. до н.э.) — по легенде, раб из Фригии (Малая Азия), затем вольноотпущенник при дворе царя Лидии Креза, сброшенный со скалы в Дельфах за святотатство. Эсоп — родоначальник жанра басни, связанного с фольклорными рассказами и сказками о животных. В баснях Эсопа есть иносказание (история из жизни людей, а чаще очеловеченных животных или предметов, имеющая особый смысл) и моральный вывод, что сближает басню с притчей. Так, в басне «Ворона и лисица» после истории с куском сыра, хитростью выманенным лисой у вороны, делается вывод: «Не верь врагам — проку не будет». В басне «Лисица и виноград» вывод звучит так: «Иной не может сделать что-либо из-за недостатка сил, а винит

в этом случай». Иносказательность, характерная для басен Эсопа, отразилась в выражении «эзопов язык». В античности сложилась традиция пересказывать басни Эсопа (стихотворные басни римского поэта Федра и др.), продолжившаяся в Новое время (басни Лафонтена, Крылова).

Древнегреческая лирика VII — V вв. до н. э.

Историко-теоретический подход подчеркивает необходимость учитывать изменчивость содержания терминов в зависимости от эпохи и региона. Подтверждением этому является использование термина «лирика». «Лирический поэт» — понятие, введенное античными учеными из Александрии для обозначения поэтов, которые, в отличие от поэтов эпических, использовавших гекзаметр, писали свои стихи другими метрами. Таким образом, древнегреческая лирика — это не песни, сопровождаемые игрой на лире (могли использоваться другие инструменты, например флейта или музыкальный аккомпанемент мог отсутствовать вообще), и это не род литературы, в котором первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому, как лирика понимается в наше время, а поэзия, имеющая метрическую форму, отличную от гекзаметра. По используемому метру древнегреческая лирика делилась на элегию, ямб и мелос. Однако совокупности этих форм (в дальнейшем — жанров) соответствовало общее содержание, противопоставлявшее лирику эпосу: если эпос в основном говорил о прошлом, о богах и героях, то лирика в основном повествовала о настоящем, в том числе о чувствах поэта. На этой основе впоследствии определилось новое, близкое к современному, понимание лирической поэзии.

Элегия. Произведения, написанные элегейоном — элегическим дистихом (первая строка — гекзаметр, вторая — пентаметр), назывались элегиями.

Каллин. Первым элегиком, имя которого дошло до нас, был Каллин (ок. VII в. до н. э.), уроженец г. Эфеса (Иония, в Малой Азии). От него остались лишь 23 стихотворных строки. Когда киммерийцы вторглись в Малую Азию, Каллин в своей элегии призвал юношей Эфеса защитить родину:

Будете спать вы доколе? Когда мощный дух обретете,
Юноши? Даже людей, окрест живущих, и тех
Вы не стыдитесь средь лени безмерной? Вы мните, что в мире
Жизнь провождаете? Нет! — всюду война на земле!

(Перевод Г. Церетели)

По этим стихам можно понять как содержание первых элегий (так называемые воинственные элегии), так и форму элегейона.

Развитие жанровых разновидностей элегии связано с именами таких поэтов VII—VI вв. до н.э., как Солон (политическая элегия), Ксенофан (философская элегия), Тиртей (воинственная элегия), Мимнерм (эротическая элегия), Феогнид (дидактическая элегия) и др. В наставлении Феогнида своему любимцу Кирну, где, в частности, говорится о бессмертии в памяти людей, которое дает поэзия, ученые видят один из источников той оды Горация, подражанием и развитием которой стал «Памятник» А. С. Пушкина.

Ямбическая поэзия. По преданию, Деметра после похищения ее дочери Персефоны пребывала в горе, пока ее не рассмешила непристойными шутками служанка элевсинского царя Келея Ямба. В память Ямбы во время Элевсинских мистерий, посвященных Деметре, было принято осмеивать участников процессии. Если греки так представляли себе возникновение ямба, то современная наука выводит термин из названия музыкального инструмента, которым сопровождалось исполнение ямбов (аналогично, по названию другого инструмента, истолковывается происхождение термина «элегия»). Ямбы — стихи обычно шуточного или сатирического содержания, написанные ямбом. Это размер, в котором первый слог краткий, второй долгий (в русском варианте безударный и ударный). Существовало несколько вариантов замен кратких слогов на долгие и наоборот; обычно в строке использовались триметры — 6-стопные ямбы или диметры — 4-стопные ямбы, их чередования или сочетания с другими размерами. Аристотель говорил о близости ямба к разговорной речи.

Архилох. Архилох (середина VII в. до н.э.) — древнейший представитель ямбической поэзии. Аристотель отмечал многообразие созданных им ямбических форм, хотя, вслед за Платоном, осуждал за грубость нападок в его стихах. Например, после ссоры с отцом своей возлюбленной Необулы Ликамбом Архилох написал довольно злой ямб:

Что в голову забрал ты, батюшка Ликамб,
Кто разума лишил тебя?
Умен ты был когда-то. Нынче ж в городе
Ты служишь всем посмешищем.

(Перевод В. Вересаева)

Но ямбы Архилоха не обязательно связаны с насмешкой. В них нередко появляются размышления поэта:

О многозлатом Гигесс не думаю
И зависти не знаю. На деяния
Богов не негодую. Царств не нужно мне:
Все это очень далеко от глаз моих.

(Перевод В. Вересаева)

Гиппонакт. Гиппонакт (вторая половина VI в. до н.э.) изобрел разновидность ямба — холиямб («хромой ямб», с хореическим окончанием строки), еще больше приближающий поэзию к разговорной речи. Обращение к обыденности отмечается и в содержании его стихов:

Я злу отдам усталую от мук душу,
Коль не пришлешь ты мне ячменных круп меру.
Молю не медлить. Я ж из круп сварю кашу,
Одно лекарство от несчастья мне: каша!

(Перевод Вяч. Иванова)

Мелика. Вокальная лирика, в которой поэзия соединялась с пением и танцем, называлась меликой (мелосом). Виды мелики различались по типу мелодии.

Дорийский мелос. Дорийский мелос, основанный на дорийской гармонии (величественного, мужественного характера) и связанный с религиозными церемониями, представлен прежде всего поэзией его основателя Терпандра, который, по свидетельству Плутарха, четыре раза побеждал на поэтических состязаниях в Дельфах — Пифийских играх (произведения его не сохранились). Другой поэт этого направления — Фалет. Он ввел в поэзию четырехстопные размеры — пеоны, органично сочетавшиеся с быстрыми ритмами танцев его родины Крита, которыми сопровождалось исполнение песен.

Эолийский мелос. Эолийский мелос, развившийся на острове Лесбос и основанный на эолийской гармонии (веселого, уверенного, гордого, а также чувственного, нежного характера), был связан с политической жизнью и выражением личных чувств поэтов. Он представлен именами Алкея и Сапфо.

Алкей. Алкей (конец VII — начало VI в. до н.э.) — основатель эолийского мелоса, писал «песни борьбы» о политических расприях и негодном, по его мнению, правителе Питтаке, гимны Аполлону, Гермесу, Афине, Гефесту, Эроту, застольные (воспевающие вино) и эротические песни. Он изобрел так называемую алкееву строфу, состоящую из четырех строк, которую позже заимствовал Гораций. Сохранилось стихотворение Алкея, адресованное Сапфо, с несмелым признанием в любви (пример алкеевой строфы):

Сапфо фиалкокудрая, чистая,
С улыбкой нежной! Очень мне хочется
Сказать тебе кой-что тихонько,
Только не смею: мне стыд мешает.

(Перевод В. Вересаева)

Сапфо. Сапфо (начало VI в. до н.э.) — одна из величайших поэтесс в мировой литературе, принадлежала к кругам лесбос-

ской аристократии, после изгнания Питтаком с Лесбоса жила на Сицилии, вернувшись по разрешению Питтака на Лесбос, основала там «дом, посвященный музам» — школу для обучения девушек наукам, пению и музыке, куда приезжали девушки из многих городов. Любовь к своим ученицам — одна из основных тем поэзии Сапфо.

Вот одно из лучших стихотворений поэтессы, написанных введенной ею в поэзию сапфической строфой, заимствованной из народных лесбосских песен:

Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко
Пред тобой сидит, твой звучащий нежно
Слушает голос
И прелестный смех. У меня при этом
Перестало сразу бы сердце биться.
Лишь тебя увижу, — уж я не в силах
Вымолвить слова.
Но немеет тотчас язык, под кожей
Быстро легкий жар пробегает, смотрят,
Ничего не видя, глаза, в ушах же —
Звон непрерывный.
Потом жарким я обливаюсь, дрожью
Члены все охвачены, зеленее
Становлюсь травы и вот-вот как будто
С жизнью прошусь я.

(Перевод В. Вересаева)

Страстное любовное чувство существует как бы не в душе, а в телесном выражении. Мир человека еще не разделился на внешний и внутренний. Именно в этом смысле можно говорить об отсутствии внутреннего мира у людей древних эпох.

Взаимоотношения Сапфо с ученицами породили термин «лесбийская любовь». Однако следует учитывать, что любовь у греков понималась как нечто сакральное, как служение богам любви, некий таинственный обряд, приобщающий человека к миру божественного. Поэтому говорить об индивидуальном чувстве Сапфо или какого-либо иного поэта или поэтессы неточно.

Сохранился ответ Сапфо на послание Алкея, свидетельствующий о серьезном, нравственном ее отношении к любви:

Будь цель прекрасна и высока твоя,
Не будь позорным, что ты сказать хотел, —
Стыдясь, ты глаз не опустил бы,
Прямо сказал бы ты все, что хочешь.

(Перевод В. Вересаева)

Это редкий пример начинающих в литературе диалогических отношений.

Анакреонт. Анакреонт (вторая половина VI в. до н. э.) — греческий мелик, вызвавший еще в античности, а затем и в европейской поэзии Возрождения и Нового времени множество подражаний. Персональная модель Анакреонта, так называемая анакреонтика, присутствует в том числе у Державина и Пушкина. Излюбленные мотивы поэзии Анакреонта — любовь, вино, сожаление о старости:

Бросил шар свой пурпуровый
Златовласый Эрот в меня
И зовет позабавиться
С девой пестрообутой.
Но, смеясь презрительно
Над седой головой моей,
Лесбиянка прекрасная
На другого gazeет.

(Перевод В. Вересаева)

Хоровая лирика. Параллельно личной поэзии, исполнявшейся одним автором-певцом, развивалась хоровая лирика. Ее крупнейшие представители — Симонид, Пиндар, Вакхилид. Ее основателем считается Арион (VII в. до н. э.), ни одно произведение которого не сохранилось, хотя древние знали около 2000 его стихов. Он создал жанр дифирамба — хоровой песни, исполнявшейся в честь бога Диониса. Дифирамб строился как песня запевалы, которой вторил хор (до 50 человек), и сопровождался танцем, доводившим исполнителей до экстаза, что вытекает из оргиастического характера поклонения Дионису.

Пиндар. Пиндар (ок. 522 или 518 до н. э. — 446 до н. э.) — величайший представитель античной хоровой лирики. Он написал около 4000 произведений, из которых наибольшее значение имеют сохранившиеся 45 эпикиниев (торжественных од о победе). Эпикиний, нередко писавшийся на заказ, посвящался прославлению победителя игр. Отсюда разделение од Пиндара на Олимпийские, Пифийские, Немейские, Истмийские. Пиндар, в духе требований к ораторской речи, начинает оду с прославления победителя (одна триада), затем излагает какой-либо подходящий к случаю миф (две или три триады) и заканчивает возвращением к герою эпикиния (одна триада). Пиндар широко использует в одах не традиционные, а авторские художественные средства — необычные словосочетания, смелые метафоры, яркие эпитеты, что в известном смысле определило дальнейшие пути развития античной и европейской поэзии.

Еще в древности александрийские ученые выделили девять выдающихся поэтов: Пиндара, Симонида, Вакхилида, Алкея, Сапфо, Алкмана, Стесихора, Ивика и Анакреонта. Римский ритор Квинтилиан подтвердил этот выбор, подобно александрийцам назвав Пиндара «первым из девяти лириков».

Зарождение трагедии. Уже в дифирамбах Ариона, по свидетельству древних, присутствовал диалог корифея и хора, изображавшего козлоногих сатиров — спутников Диониса. Из дифирамба рождается жанр трагедии (от гр. «трагос» — козел, «оде» — песнь). У Феспида и Фриниха, чьи произведения не сохранились, трагедия, очевидно, еще близка к дифирамбу. Феспид первым вводит в дифирамб актера, комментирующего песни, создавая основу трагедии как жанра. Фриних, Херил (как и Эсхил) первыми используют для трагедии не мифологический, а исторический сюжет (о победах греков в персидских войнах). Пратин приспосабливает к сцене жанр сатировской драмы.

В конце VI—V вв. до н. э. в Афинах, на чашеобразном склоне Акрополя, возводится театр Диониса (сначала из дерева, в IV в. до н. э. из камня) на 17 тысяч зрителей, т. е. для всего населения города. Здесь начинается проведение ежегодных театральных состязаний в честь Диониса. Первоначально они проходили в Великие Дионисии — в марте, со второй половины V в. до н. э. и в праздник Леней — в январе. В первый день представлялось пять комедий, во второй, третий и четвертый — по одной тетралогии. Во второй, третий и четвертый день в состязаниях участвовало по три драматурга, каждый готовил для состязаний тетралогия — цикл из четырех пьес (трех трагедий и завершающей сатировской драмы, где хор изображал спутников Диониса — сатиров), ставил свои произведения и первоначально сам исполнял роль протагониста — главного героя. Это точно известно относительно Феспида, Фриниха, Эсхила. Отметим, что Софокл добился всенародного признания как выдающийся актер. Десять судей определяли победителя. Сохранились списки таких состязаний за ряд лет. Всего за 240 лет развития этого жанра только значительными трагиками было создано более 1500 трагедий. Но из произведений древнегреческих трагиков до нас дошли только 7 трагедий Эсхила (в том числе одна трилогия — «Орестея»), 7 трагедий и отрывки одной сатировской драмы Софокла, 17 трагедий и одна сатировская драма Еврипида (авторство еще одной трагедии оспаривается).

Трагедия состояла из *пролога*, *парода* (вступительной песни хора, выходящего на *оркестру* — круглую площадку перед *скеной* — зданием, на возвышенной площадке перед которым — *проскении* — актеры разыгрывали представление), трех или четырех *эписодиев* (действий), *стасимов* (песен хора между эпизодиями), *эпода* (финал с заключительной песней и уходом хора). Парод и стасимы делились на *строфы* и сходные с ними *антистрофы* (под них хор двигался по оркестре то в одну, то в другую сторону). В трагедиях также могли быть монологи героя, *коммос* (совместный плач хора

и героя), *гипорхема* (песнь хора в кульминации, перед тем как разражается катастрофа).

Эсхил. Эсхил (525—456 до н. э.) — «отец трагедии». Эсхил ввел в представление второго актера и тем самым определил специфику трагедии как драматического произведения и ведущую роль в ней действия (позже, по примеру Софокла, стал вводить и третьего актера). Был участником битв при Марафоне и Саламине. Предание связывает со второй битвой судьбы трех великих трагиков: Эсхила в числе победителей приветствовал юный Софокл, певший в хоре, а Еврипид в это время родился на острове Саламине. С 500 г. до н. э. Эсхил принимал участие в состязаниях трагиков и одержал в них 13 побед. До нас дошло полностью 7 его трагедий: «Персы» (о победе афинян над персами при Саламине), «Семеро против Фив» (о походе Полиника против родного города, из трилогии об Эдипе), «Просительницы, или Молящие» (из трилогии о Данаидах), представленная в 458 г. до н. э. трилогия «Орестея» (трагедии «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды» — об убийстве Орестом своей матери Клитемнестры как мести за совершенное ею убийство своего мужа Агамемнона, суде над Орестом, преследуемым эриниями — богинями мести, и его очищении от содеянного), «Прометей Прикованный» — самая знаменитая из трагедий, сделавшая образ Прометея, восставшего против тирании Зевса, вечным образом мировой литературы (произведения Гёте, Шелли и др.). Концепция трагического у Эсхила основана на вере в закон мировой справедливости, нарушение которого приводит к несчастьям и гибели. Его герои поразительно цельны, монументальны.

Софокл. Софокл (496—406 до н. э.) — второй великий греческий трагик, в 486 г. до н. э. победивший в состязании Эсхила, 24 раза занимавший первое и ни разу не занимавший последнего третьего места. Софокл был соратником Перикла, при котором Афины достигли небывалого расцвета, участвовал в военных действиях в качестве стратега (военачальника). До нас дошли 7 его трагедий («Аякс», «Трахинянки», «Эдип-царь», «Эдип в Колоне», «Антигона», «Электра», «Филоклет»), 400 стихов из его сатирических драм «Следопыты» и «Похищение коров мальчиком Гермесом», некоторые другие отрывки. Софокл ввел третьего актера, декорации, уменьшил роль хора, пренебрегая трилогической композицией, увеличил законченность каждой трагедии. Главный персонаж Софокла не бог, а сильный человек. Характер главного героя определяет действие в значительно большей мере, чем у Эсхила. Софокл уделяет пристальное внимание мотивировке поступков героев. На первый план выходит не проблема рока, а проблема нравственного выбора. Так, Антигона в одноименной трагедии, повинаясь нравственному долгу, принимает решение похоронить тело брата, несмотря на запрет властей. Тем самым

она сама выбирает свою судьбу, что является главным признаком трагического героя.

Самая знаменитая трагедия Софокла — «Эдип-царь» (429 г. до н.э.). Аристотель считал эту трагедию наиболее совершенным примером использования трагических *перипетий* — переходов от счастья к несчастью и наоборот. Здесь наиболее полно реализована идея трагической вины героя.

Действие начинается в Фивах, на площади перед царским дворцом. Город поразил страшный мор. Выясняется, что боги сердятся на город за то, что в нем живет некий человек, убивший своего отца и женившийся на своей матери. Царь Эдип отдает распоряжение отыскать этого преступника. Но в результате расследования выясняется, что преступление совершил он сам, хотя и по неведению. Тогда Эдип ослепляет себя в наказание за когда-то содеянное и отказывается от фиванского престола.

В трагедии использована ретроспективная композиция: истоки событий лежат не в настоящем, а в прошлом.

Герой пытался бороться с судьбой, роком: узнав от оракула о том, что он может убить отца и жениться на матери, он бежал от своих родителей, не подозревая, что они не родные ему. По дороге в Фивы Эдип совершил случайное убийство, а по прибытии в этот город, который он спас от Сфинкса, отгадав его загадку, принял предложение править им и взять в жену царицу-вдову. Только теперь, в рамках сценического времени, он понял, что тем самым все же осуществил предсказание.

Эдип не может бороться с роком, но он может принять нравственное решение и наказать себя.

Еврипид. Еврипид (480 или 485/4—406 до н.э.) — младший из трех великих греческих трагиков, получивший наибольшее признание в последующие эпохи. Однако современники его ценили значительно меньше: из написанных и поставленных им 22 тетралогий только четыре были удостоены первого места. До нас дошли его сатирическая драма «Киклоп» и 17 трагедий, из которых наиболее знамениты «Медия» (431 г. до н.э.), «Ипполит увенчанный» (428 г. до н.э.), а также «Гекуба», «Андромаха», «Троянки», «Электра», «Орест», «Ифигения в Авлиде», «Ифигения в Тавриде». Если Софокл показывал людей, какими они должны быть, то Еврипид — такими, какие они есть. Он значительно усилил разработку психологических мотивов, основное внимание уделив психологическим противоречиям, которые заставляют героев совершать неправильные поступки, приводящие их к трагической вине и — как следствие — к несчастьям и гибели. Аристотель считал Еврипида «наиболее трагическим поэтом». Действительно, ситуации, в которые попадают его герои, нередко настолько безвыходны, что Еврипиду приходится прибегать к искусственному приему *deus ex machina* (букв. «бог из машины»), когда все разрешают появившиеся на сцене боги. Герои и сюжеты трагедий Еврипида

лишены эсхиловской цельности, софокловской гармоничности, он обращается к маргинальным страстям (любовь Федры к пасынку), неразрешимым задачам (отец должен принести в жертву свою дочь), неоправданно жестоким поступкам (Медея убивает своих детей, чтобы отомстить охладевшему к ней Ясону). Его герои доходят до иступления. Гекуба, потерявшая детей, опускается на землю и стучит кулаками, чтобы ее услышали боги подземного царства. Тесей, проклиная ни в чем не повинного Ипполита, требует от богов исполнить его желание и убить сына. Несомненно, на представлениях трагедий Еврипида зрители в большей степени, чем на представлениях трагедий его предшественников, должны были испытать катарсис.

Теория трагедии. «Поэтика» Аристотеля. Опыт великих трагиков V в. до н. э. позволил в следующем веке теоретически осмыслить жанровую природу трагедии. Создание теории трагедии связано с именем одного из величайших философов древности — Аристотеля Стагирита (384—322 до н. э.). В его труде «Поэтика» (дошла только первая часть из 26 глав, посвященная трагедии, от второй части, посвященной комедии, сохранились лишь отрывки) дается определение жанра: «...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем (подражание), при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов».

В этом определении есть два ключевых понятия: *мимесис* (подражание) и *катарсис* (очищение).

Мимесис — важнейший термин аристотелевской концепции искусства, развившийся из учений Пифагора (ок. 570 — ок. 500 до н. э.) о музыке как подражании небесной гармонии и учителя Аристотеля — Платона (428 или 427—348 или 347 до н. э.) о видении мира как подражании идеям и об искусстве как подражании подражанию. Аристотель видит в стремлении к подражанию общее свойство живых существ, и прежде всего людей.

О мимесисе существует большая литература. Это понятие стало одним из основных в эстетике классицизма и было подвергнуто критике Кантом и Гегелем, а также Шеллингом и другими романтиками. Ему было противопоставлено учение о выражении (т. е. о примате субъективности художника) как сущности искусства. Однако мимесис обычно трактовался прямолинейно — как воспроизведение, копирование действительности или каких-либо ее частей. Между тем Аристотель, называя предметом мимесиса в трагедии действие (даже не само по себе, а в выявленных и выстроенных искусством элементах: не события, а фабула, не люди, а характеры, не совокупность мыслей, а образ мыслей, т. е. мотивация действий), способом подражания считает сценическую об-

становку, а средствами — словесное выражение (напомним: не обыденная речь, а «в каждой из своих частей различно украшенная») и музыкальную композицию, т. е. такие, которые не имеют отношения к простому копированию, зато обладают спецификой собственно художественных форм. Учитывая телеологическую установку Аристотеля (его представление о развитии мира как движении к конечной цели), мы можем со всей определенностью указать на то, что мимесис в трагедии — лишь исходное средство для достижения промежуточной цели: вызвать у зрителей чувства страха и сострадания, а она, в свою очередь, позволяет достигнуть конечной цели — катарсиса.

Это загадочное понятие, не разъясненное Аристотелем, впоследствии получило не только эстетическую (связано с эстетическим наслаждением), но и этическую (воспитывает зрителя), психиатрическую (дает душевное облегчение), ритуальную (исцеляет подобным), интеллектуальную (освобождает от ошибочного мнения) и другие трактовки. В определении трагедии говорится лишь о трагическом катарсисе, т. е. таком, который достигается посредством переживания страха и сострадания (очевидно, герою). И катарсис все же, по логике, не окончательная цель трагедии. Очитившись от «подобных аффектов», или страстей (видимо, не от страха и сострадания, а от тех, из-за которых герой попал в трагическую ситуацию и которые породили его трагическую вину), человек может вернуться в общество, соединиться с достойными людьми, ведь он теперь равно с ними «очищен». Таков, очевидно, невысказанный итог размышлений Аристотеля о воздействии трагедии на человека.

Древнегреческая комедия

Термин «комедия» происходит от гр. «комос» — веселое шествие, шумное гулянье, толпа, рой и т. д. и «оде» — песнь. Аристотель в «Поэтике» дает следующее определение: «Комедия... есть воспроизведение [мимесис] сравнительно дурных (характеров), впрочем, не в смысле абсолютной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное — это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы недалеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без (выражения) страдания». В этом определении (предварительном, так как вторая часть «Поэтики», посвященная комедии, не сохранилась) Аристотель не говорит о цели комедии. Можно предположить, что с помощью смеха (восходящего к священному смеху ритуальных шествий в честь бога Диониса) достигается комический катарсис — очищение без посредства страха и сострадания. Коллективный смех

так же объединяет людей, как совместное переживание ужаса и горя.

Рождение и эволюция комедии. Жанр комедии зародился из форм прославления бога Диониса. Аристотель связывал его истоки с запевами фаллических песен, прославлявших плодородие и позволявших делать острые выпады (инвективы) в адрес каких-либо известных лиц. Первым комедиографом, чье имя и небольшие фрагменты дошли до нас, был Эпихарм (2-я пол. VI — 1-я пол. V в. до н.э.), родоначальник дорийской (или сицилийской) комедии. Он придал ей законченность, афористичность, бытовой или пародийно-мифологический характер, ввел образ *парапита* (гр. — нахлебник). Попав в Аттику, жанр преобразовался, в нем появился хор, которого не было в сицилийской комедии. Постепенно сложилась форма древнеаттической комедии, которая состояла из большого пролога, *парода* — входа хора из 24 человек, *эписодиев*, разделяемых песнями хора, *агона* — спора действующих лиц на важную, актуальную тему, эписодиев после агона, где показывались результаты победы одного из споривших, *эксода* — заключительной части, ухода хора и актеров за сцену. В комедию включалась также *парабаса* — прямое обращение хора к зрителям с изложением (иногда без связи с сюжетом) взглядов автора на проблемы жизни полиса. Во время исполнения парабасы хор снимал маски. Комедии писались в основном триметром (6-стопным ямбом). Эти черты комедии представлены в наиболее развитом виде у Аристофана.

Первая аттическая комедия была представлена на празднике Великих Дионисий в 486 г. до н.э. Известны имена, а также фрагменты произведений примерно 60 комедиографов — представителей древнеаттической комедии (V в. до н.э.), свыше 50 комедиографов — представителей среднеаттической комедии (404—323 до н.э., период кризиса жанра), около 60 комедиографов — представителей новоаттической комедии (эллинистический период). Но только некоторые комедии Аристофана и представителя новоаттической комедии Менандра дошли до нас полностью. Менандр (342—291 до н.э.) вводит пятиактное членение комедии с утрачивающими важную роль партиями хора между действиями. Он широко применяет сложившийся в предыдущий период принцип использования комической маски как ограниченного амплуа (хвастливый воин, брюзга, влюбленные и т.д.), связывает сюжеты с перипетиями семейной, личной, а не гражданской жизни. В творчестве Менандра утвердилось написание комедий 6-стопным ямбом и 8-стопным хореем.

Аристофан. Аристофан (ок. 446 — ок. 385 до н.э.) — античный комедиограф, признанный «отцом» комедии. Из примерно 40 его комедий сохранилось 11. В них Аристофан поднимает актуальные общественные проблемы. Так, в комедии «Лисистрата» находит неожиданное решение проблема войны и мира: женщины, до-

говорившись между собой, отказывают своим мужьям в ласках до тех пор, пока они не прекратят воевать и не заключат мира. В комедии «Облака» критикуются софисты, обучающие граждан тому, как с помощью ораторского искусства и ложного философствования обманывать людей; в смешном виде выведен Сократ (хотя на самом деле Сократ был противником софистов). В комедии «Лягушки» осмеянию подвергается Еврипид, который, по мнению Аристофана, оказывал своими трагедиями дурное влияние на страсти и поступки современников.

Действие комедии разворачивается в подземном царстве, где Еврипид спорит с Эсхилом о том, кто из них выше в искусстве трагедии. Аргументы каждой из спорящих сторон взвешиваются на весах. Победителем признается Эсхил, которого Дионис возвращает в мир живых, чтобы он возродил пришедшую в упадок трагедию, а Еврипид со своей легковесностью оказывается посрамленным.

Аристофан сыграл решающую роль в развитии жанра комедии в античную эпоху. Его влияние на этот жанр продолжает ощущаться вплоть до наших дней.

Прозаические жанры древнегреческой литературы

В древнегреческой прозе расцвета достигли следующие жанры: философская проза (Платон, Аристотель и др.), ораторская проза (Демосфен), историческая проза (Геродот, Фукидид, Ксенофонт), биографическая проза (Плутарх). Художественная проза представлена появившимся в первых веках нашей эры жанром авантюрно-любовного романа, или, как его называли греки, «любовной повести». Первый известный греческий роман — «Повесть о любви Херея и Каллирой» Харитона (I в. н.э.). Наиболее значительны «Эфиопика» Гелиодора, «Дафнис и Хлоя» Лонга.

Платон. В литературе V—IV вв. до н.э. выдающееся место занимает философская проза. Особенно значимы в литературном отношении философские диалоги Платона (428 или 427—348 или 347 до н.э.). До нас дошло 41 произведение Платона, включая 13 диалогов, признанных неподлинными (некоторые из них написаны его учениками в рамках деятельности созданной им Академии). Споры о подлинности и хронологии произведений Платона породили т.н. платоновский вопрос.

Платон был учеником Сократа (ок. 470—398 до н.э.), не записывавшего свои философские мысли и излагавшего их в искусно построенных беседах с учениками, которые как бы самостоятельно приходили к правильным выводам (метод т.н. сократической беседы). Платон вывел в своих произведениях образ Сократа, переходящий из одного диалога в другой, поражающий мощью интеллекта в разговор с любым собеседником.

В небольших «сократических диалогах» Платон рассматривает вопросы дружбы («Лисий»), правдивости и лживости («Гиппий Малый»), справедливости («Алкивиад I») и др. В них отражается обстановка, в которой разворачивается беседа, диалоги имитируют разговорную речь с ее перебивками, повторами и т. д.

В диалогах второго типа («Федон», «Федр», «Пир» и ряд других) содержание становится более обобщенным. Здесь разработано учение об идеях, материальном мире как отражении идей; о бессмертии души, о трех ее частях — разумной, волевой (или страстной) и чувственной (или вожделеющей), о переселении душ — метемпсихозе, о знании как припоминании — анамнесисе и др. Платон широко использует художественные средства для изложения философских идей. Так, чтобы объяснить отличие идей и вещей, в VII книге «Государства» он рисует образ пещеры, на стене которой можно видеть тени от предметов за ее пределами. Возникновение любви Платон представляет как результат разделения двуполого андрогина на две половинки, которые должны искать друг друга, чтобы воссоединиться («Федр»). В этих произведениях, в отличие от диалогов первого типа, мысль развивается строго логически, меньше внимания уделяется опровержению противников и больше — самой сути философского учения.

В диалогах третьего типа («Теэтет», «Парменид», «Софист», «Политик») художественная образность уступает место толкованию основных философских категорий. Исчезают бытовые детали, художественная обрисовка характеров персонажей.

В диалогах четвертого типа, отразивших изменение философских взглядов Платона, он вновь прибегает к художественным средствам, к мифологической образности и т. д. В диалоге «Критий» он первым излагает легенду об Атлантиде в форме исторического повествования, напоминающего фантастический утопический роман.

Жанр философского диалога, разработанный Платоном, оказал огромное влияние на литературу и философию последующих веков. Можно говорить о персональной модели Платона.

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

Древнеримская литература — это литература на латинском языке, первые дошедшие до нас памятники которой относятся к III в. до н. э. (более ранние известны лишь по косвенным свидетельствам). На начальном этапе определяющим для становления культуры Древнего Рима было влияние греческой культуры, хотя и в этот период некоторые римляне (например, Катон Старший) в противовес свойственному грекам гедонизму выдвигали требование верности «нравам предков», суровым и героическим.

Развитие жанра комедии

После переводов на латинский язык поэм Гомера на римской почве возникло свое эпическое творчество (поэмы Невия и Энния). Первое крупное достижение литературы Древнего Рима связано с деятельностью комедиографов Плавта и Теренция.

Плавт. Тит Макций Плавт (ок. 250 до н. э. — 184) был, возможно, плясуном-мимом в ателлане — народной итальянской комедии (Плавт — в переводе «плосконогий», т. е. танцующий в плоской обуви). Из 21 комедии, которые еще в древности были признаны бесспорно принадлежащими Плавту, сохранилось 20 и одна в отрывках. Жанр, который разрабатывал Плавт, — паллиата (комедия из греческой жизни), выросшая из подражания средне- и новоаттической комедии, прежде всего Менандру, в соединении с итальянской народной комедией — ателланой. Плавт писал для плебса, его задачей было увлечь и рассмешить простой народ, отсюда грубоватый юмор — источник комического. В комедиях Плавта множество смешных эпизодов, связанных с переодеваниями, подсматриванием, потасовками и т. д. Он представляет раба более находчивым и удачливым, чем его господин (в духе народной смеховой культуры), и выводит целую галерею персонажей, наделенных пороками: хвастовством («Хвастливый воин»), скупостью («Горшок») и т. д. В своих произведениях Плавт для усиления напряженности интриги прибегает к контаминации (соединяет сюжеты нескольких греческих комедий). Он сочиняет неологизмы из латинских и греческих морфем, широко употребляет пословицы и поговорки, вместо 6-стопного ямба и 8-стопного хорея, которыми пользовался Менандр, вводит разнообразие метров, поставив стих в зависимость от содержания конкретной сцены.

Теренций. Публий Теренций Афр (ок. 195 до н. э. — 159) был рабом, затем вольноотпущенником. Ему принадлежит 6 комедий в жанре паллиаты. В четырех из них первоисточниками были пьесы Менандра. Чтобы найти новые тексты своего кумира, Теренций отправился в Грецию, но по дороге назад погиб в результате кораблекрушения.

Теренций отошел от площадного смеха Плавта, его комедии мягче по тону, психологичнее. Его излюбленный мотив — случайное узнавание («Свекровь»). Комедии Теренция написаны простым и правильным языком, поэтому по ним в Средние века изучали латынь.

«Золотой век» древнеримской литературы

«Золотым веком» древнеримской литературы принято называть I в. до н. э. К этому времени относятся высшие достижения в обла-

сти поэзии (Катулл, Вергилий, Овидий, Гораций) и прозы (Цицерон, Юлий Цезарь), формирование «золотой латыни».

Поэзия. Неотерики (от лат. юношеский, молодой) — наиболее заметная поэтическая группа во главе с Гаем Валерием Катуллом. Неотерики, с подозрением относясь к установлению единоличной власти Юлия Цезаря, ушли в сферу интимных чувств. От больших эпических жанров они перешли к малым формам поэзии — эпиллиям (малым эпическим поэмам), элегиям, эпиграммам.

Катулл (ок. 87—54 до н.э.). Сохранился сборник Катулла из 116 стихотворений, где он предстает прежде всего как лирик, воспевающий свою возлюбленную Клодию под именем Лесбия, напоминающим о Сапфо:

Будем, Лесбия, жить, пока живы,
И любить, пока любит душа;
Старых сплетников ропот брызгливый
Пусть не стоит для нас ни гроша.

(Перевод А. Фета)

Стихи о Лесбии рассказывают обо всех перипетиях любовного чувства поэта, о сближении и размолвках влюбленных. Но в своих эпиграммах, направленных против Юлия Цезаря и его сторонников, Катулл может проявить высокую гражданственность, быть до неприличия резким (он использует прием инвективы — лат. «бранная речь»).

Лукреций. К этому же периоду относится философская поэма Тита Лукреция Кара (ок. 94—55 до н.э.) «О природе вещей», в которой излагается материалистическая философия греческого мыслителя Эпикура (IV—III вв. до н.э.). Лукреций уверен, что знание природы вещей избавляет человека от суеверий и страха смерти. Поэтому он в первых двух книгах поэмы излагает учение об атомах, из которых состоит мир, по представлениям Демокрита и Эпикура, а дальше подробно повествует об астрономии, геологии, истории человеческой культуры. Лукреций выделяет в ней каменный, бронзовый, железный века, что подтвердили археологи XIX в., взяв у поэта эти названия для научного обозначения эпох развития человечества. Поэма написана гекзаметром, что сближает ее с поэмами Гесиода, но по сравнению с ними она демонстрирует огромный прогресс в человеческих знаниях.

Вергилий. Высшим достижением в области поэзии в «век Августа» (вторая половина I в. до н.э.) стало творчество Публия Вергилия Марона (70—19 до н.э.). Сборник «Буколики» включает эклоги — пастушеские стихотворения, состоящие из диалогов пастухов, изложенных гекзаметром. «Буколики» Вергилия написаны под влиянием древнегреческого поэта Феокрита, создателя этого жанра. Особо значимой позже оказалась 4-я эклога, которая в

Средние века рассматривалась как предсказание пришествия Иисуса Христа. Поэтому Вергилия считали одним из предтеч Христа (вот почему в «Божественной комедии» Данте Вергилий сопровождает поэта в его путешествии не только по Аду, но и по Чистилищу и расстается с ним в земном раю). «Буколики» принесли Вергилию известность. Он стал главой литературного кружка, которому покровительствовал Меценат — знатный и богатый сторонник Октавиана — будущего императора Августа.

«Георгики» — дидактическая поэма о труде земледельца, написанная в 30-е годы до н. э. По своему характеру и форме (использование гекзаметра и т. д.) она напоминает «Труды и дни» Гесиода. Идеал Вергилия, воплощенный в поэме, патриархален, связан с сельской, а не городской жизнью.

«Энеида» — величайшее произведение Вергилия и, в известном смысле, всей римской литературы. Она писалась в течение ряда лет и была закончена поэтом в год его смерти. Взяв за образец «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, Вергилий в качестве героя выбирает не одного из греков, а их противника — троянца Энея. После разгрома Трои он, подобно Одиссею, совершает путешествие и находит приют в Италии. Использование этого мифа имело политический характер: император Август выводил свой род от сына Энея Иула. При всем сходстве с гомеровским эпосом «Энеида» — авторское произведение, что отражается в композиции (расчетливое введение вставных эпиллиев, своего рода стихотворных новелл), в отработанности гекзаметра, появлении психологической мотивировки поведения героев (особенно в описании любви к Энею и гибели Дидоны, карфагенской царицы). На протяжении столетий «Энеида» была образцом для подражания в области эпической поэзии.

Гораций. В кружок, покровительствуемый Меценатом, входил и другой великий поэт Древнего Рима — Квинт Гораций Флакк (65—8 до н. э.). Впервые Гораций обратил на себя внимание эподами, созданными в подражание Архилоху. Эпод — произведение, написанное в перемежающемся ритме (например, с чередованием дактилических и ямбических диметров). У Горация это стихи, посвященные современности, в которых можно встретить как восхваление (Мецената, Августа), так и резкую критику (например, вольноотпущенников, проникших во власть благодаря хитрости).

За сборником из 17 эподов последовало две книги сатир, написанных гекзаметром. В сатирах не только критикуются различные пороки, поразившие римское общество: жадность и зависть, мотовство и властолюбие, но и утверждается авторский идеал: уход в частную жизнь, общение с природой, которое нельзя найти в городе, патриархальный уклад.

В 23—13 гг. до н. э. выходят четыре книги «Од» Горация. В последней книге, повинувшись императору Августу, поэт воспел подвиги

его пасынков — Тиберия и Друза. В одах использовано 12 размеров, заимствованных поэтом у Алкея, Сапфо, Анакреонта и других древнегреческих лириков. Оды построены как обращение — к человеку, Музе, какому-либо предмету. Они принесли Горацию наибольшую славу в веках, особенно 30-я ода из 3-й книги — «К Мельпомене». Уже Овидий в финале «Метаморфоз» излагает те же мысли очень близко к тексту Горация. Первые слова этой оды («*Exegi monumentum*») — «Я памятник воздвиг») Пушкин избрал эпиграфом к своему «Памятнику». Напомним, что источником для Горация была элегия Феогнида, адресованная Кирну, но есть и более древний прообраз этой оды — древнеегипетское стихотворение «Похвала писцам», откуда к Горацию пришел образ пирамид: творчество сохраняет память о поэте крепче пирамид.

Из посланий Горация, написанных гекзаметром, особенно важно последнее — «Послание к Пизонам», иначе называемое «Об искусстве поэзии», где изложена нормативная поэтика Горация, сыгравшая значительную роль при разработке поэтики классицизма. Гораций требует соблюдать единство формы и содержания, простоту и цельность избранного стиля, который нельзя смешивать с другими стилями, предъявляет к поэту требование высокого профессионализма.

Овидий. Публий Овидий Назон (ок. 43 до н.э. — 18 н.э.) прославился своим сборником «Любовные элегии», где подражал римским поэтам Катутлу, Тибуллу, Проперцию и др. Героиня элегий, названная Коринной по имени древнегреческой поэтессы, побеждавшей на поэтических состязаниях самого Пиндара, чьей наставницей она была, отличается от Лесбии Катутла полным отсутствием индивидуальных черт. С присущим ему поэтическим блеском, но холодно и подчас иронично Овидий описывает «науку страсти нежной». Он продолжил эту тему в пародийно-дидактических поэмах «Наука любви» и «Лекарство от любви». Совершенно иным, искренним тоном отмечены последние произведения Овидия, написанные в ссылке, куда его отправил император Август, — «Скорбные элегии» и «Письма с Понта».

Самое выдающееся произведение Овидия — поэма в 15 книгах «Метаморфозы». Овидий избрал мотив превращений, который он проследил в мифах о богах и героях — от возникновения космоса из хаоса до превращения Юлия Цезаря в звезду, — основываясь на идущем от Пифагора представлении о переселении душ — метемпсихозе. Песни поэмы, излагающие мифы о превращениях Нарцисса в цветок, статуи Пигмалиона Галатеи в живую женщину и т.д., стали источником для вдохновения многих писателей, художников, композиторов последующих эпох. Овидий, вычленивший из мифов идею изменчивости, как бы предсказал наступление новой — переходной — фазы в развитии культуры, от-

меченной утратой стабильности как в реальности, так и в ощущениях людей.

Проза. Юлий Цезарь. Гай Юлий Цезарь (102 или 100 — 44 до н. э.) — выдающийся политический деятель и полководец Древнего Рима, первым получивший от сената титул императора, один из основоположников латинского литературного прозаического языка. Его «Записки о Галльской войне» (52/51 гг. до н. э.) и «Записки о гражданской войне» (44 г. до н. э.) — замечательные памятники простого и благородного литературного стиля. Его трагедия «Эдип» и ряд других произведений (памфлеты, поэма «Путь», письма, речи, афоризмы, трактат «Об аналогии», посвященный Цицерону», и др.) до нас не дошли.

Цицерон. Марк Туллий Цицерон (106 — 43 до н. э.) — величайший оратор древности. До нас дошли 58 речей Цицерона (и отрывки из еще 17 речей), трактаты и диалоги философского, дидактического, политического содержания, около 900 писем. Особое значение имеют его работы по ораторскому искусству, где систематически изложены основы риторики.

Римская литература I — II вв. н. э.

Из произведений этого периода особое значение имеют трагедии Луция Аннея **Сенеки** Младшего (4 до н. э. — 64 н. э.) «Мелея», «Эдип», «Федра» и др., в которых реализовано новое понимание катарсиса (разделение страха и сострадания, закрепление источника этих чувств не за одним персонажем, а за злодеями, с одной стороны, и за невинными жертвами — с другой); его же «Нравственные письма к Луцилию», где изложена программа стоического приятия жизни, актуальная и поныне; остроумные и злые «Эпиграммы» Марка Валерия **Марциала** (ок. 40 — между 101 и 104) в 12 книгах; 16 сатир в гекзаметрах Децима Юния **Ювенала** (ок. 60 — ок. 140), где отразилось критическое отношение к порокам знати, один из наиболее совершенных по форме образцов жанра; роман Гая **Петрония** Арбитра (ум. 66) «Сатирикон», дошедший в отрывках; «История» и «Анналы» Корнелия **Тацита** (ок. 55 — ок. 120) — одного из величайших историков древности; роман Луция **Апулея** (род. ок. 124) «Метаморфозы» («Золотой осел»), в котором обнаруживается сочетание развлекательной формы и эзотерического (скрытого) религиозно-философского содержания.

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Понятие «Средние века» возникло в XV в., когда итальянские гуманисты (Л. Бруни и др.), осознав прошлое как историю, разделенную на периоды, выделили эпоху Античности (древности) и свою эпоху — Новое время, а тысячелетие, лежащее между этими двумя эпохами, назвали «*medium aevum*» (от лат. средний век, позже стали говорить Средние века). С точки зрения гуманистов Возрождения, а позже просветителей XVIII в., Средневековье — мрачная эпоха гибели высокой античной культуры, эпоха варварства и засилья церкви, настоящий провал в европейской истории. Только в конце XVIII — начале XIX в., во многом под влиянием И. Г. Гердера и романтиков, ученые увидели в Средневековье закономерный этап развития общества, в средневековой литературе и искусстве была обнаружена своеобразная глубина и красота.

Традиционно считалось, что Средние века начались в 476 г., когда под натиском варваров пала Западная Римская империя. Современная точка зрения совершенно иная: переход от античности к Средневековью занял несколько веков, примерно с III по VI в. В свете историко-теоретического подхода стало очевидно, что Поздняя Античность должна рассматриваться как переходный период в развитии литературы.

Литература Поздней Античности как переходного периода

В первые века нашей эры в литературе существовали нисходящая и восходящая линии. Первая была связана с античной традицией, базировалась на языческой мифологии и античной философии, которые в этот период испытывали жесточайший кризис. В литературе Поздней Античности этот кризис также обнаруживается со всей очевидностью, прежде всего в таких проявлениях, как эскейпизм (бегство от общественно важного содержания), формализм (безусловное предпочтение формальных экспериментов разработке нового содержания литературы), риторизм (подчинение литературы риторическим правилам, рассмотрение поэтической деятельности как учебной работы при освоении риторики), комплиментарность (отражение зависимости писателей от владельцев и богатых меценатов в комплиментах в адрес сильных

мира сего, т. е. отход от собственно эстетической функции писательской деятельности).

Авсоний. В качестве подтверждения вышеперечисленных характеристик рассмотрим творчество прославленного поэта IV в., когда литература достигла нового взлета (период «серебряной латыни», напомнивший римлянам о «золотой латыни» Вергилия, Горация, Овидия, Цицерона и других поэтов и писателей I в. до н. э.), — Децима Магна Авсония (ок. 310—394). Самое известное произведение Авсония — поэма «Мозелла». Поэт удаляется от мест, где «по равнине лежат, не оплаканы, бедные трупы», и на судне плывет по реке Мозелле (Мозель, приток Рейна), описывая превосходным гекзаметром (стихом гомеровских поэм) все, что видит вокруг: повороты реки, виноградники, запоздалых поселян, безусых гребцов. Несколько страниц он уделяет описанию рыб, плавающих в реке, не забывая сообщить об их гастрономических качествах. Перед нами один из первых образцов жанра описательной поэмы, который возродится лишь в XVIII в., и с этой точки зрения Авсоний — несомненный новатор и большой мастер. Но отсутствие глубокого содержания в этой знаменитой поэме, где нет не только ответов, но и даже постановки вопросов о самых больных вопросах современности, очевидно. Авсоний увлекался и формалистическими изысками. Так, он послал проконсулу Пакату, надеясь доставить удовольствие этому вельможе, сборник «Технопегии» («Шутки ремесла») — «бесполезный плод моего безделья», как он сам униженно писал, где помещены «Стихи, начинающиеся и кончающиеся односложиями, всякий раз одними и теми же», «Стихи, которые только кончаются односложиями», «Молитва ропалическая» (в которой строка состоит последовательно из 1, 2, 3, 4, 5-сложных слов, например в русском переводе: «Бог Отец, податель бессмертного существования, // Слух склони к чистоте неусыпных молитвословий») «Свадебный центон»¹ (Авсоний составляет из строк «Энеиды» целомудренного и высоконравственного Вергилия разнузданное повествование о соитии в брачную ночь). Все это примеры формализма в поэзии.

Раннехристианская литература. Наряду с нисходящей линией в переходный период между Античностью и Средневековьем развивалась восходящая линия литературы, которой не были присущи названные черты кризиса. Это литература раннего христианства.

Новый Завет. Новый Завет повествует о рождении, смерти и воскресении Сына Божьего Иисуса Христа, искупившего своей гибелью на кресте грехи рода человеческого и установившего но-

¹ *Центон* — жанр формальной поэзии, представляющий собой составление нового стихотворения из строк произведения другого поэта.

вый союз («завет») с Богом всего человечества (а не только еврейского народа, как в Ветхом Завете).

Новый Завет в канонической форме, утвержденной (как и канон Ветхого Завета) александрийским епископом Афанасием Великим (295—373), сыгравшим таким образом выдающуюся роль в мировой культуре, включает в себя четыре евангелия (благовествования): три синоптических — т.е. сходных по тексту — от Матфея, от Марка, от Луки и от Иоанна, а также Деяния апостолов (прежде всего Павла), 21 Послание (эпистолярная форма поучения): 14 от Павла, 2 от Петра, 3 от Иоанна, 1 от Иакова, 1 от Иуды (не путать с предателем Иудой); завершающее канон произведение — Апокалипсис (Откровение) Иоанна Богослова. Новый Завет сложился во 2-й пол. I в. — 1-й пол. II в. в основном на греческом языке и дошел только на этом языке. Искусственный обратный перевод на разговорный язык Палестины I в. — арамейский — раскрыл исчезнувшую в греческом переводе ритмическую организацию текста, аллитерации, ассонансы, рифмы, игру слов, другие черты, выявляющие фольклорную природу первоначального текста ряда разделов.

Еще во II в. епископ Иреней утверждал божественное происхождение евангелий. Текст Нового Завета, отделенный от апокрифических евангелий и других неканонизированных источников, стал священным для миллионов христиан начиная с IV в. и остается таковым до наших дней. Как священные воспринимались разными народами и переводы Нового Завета на сирийский (II—III вв., т.н. Пешишта), латинский (коллективный, т.н. Итала, конец IV в., затем Св. Иеронима, конец IV в., т.н. Вульгата), армянский, грузинский (V в.), старославянский (Кирилла и Мефодия, IX в., и последующие славянские переводы), немецкий (М. Лютера и реформаторская «Цюрихская Библия», XVI в.), английский («Библия Иакова I», XVII в.), русский (синодальный перевод, 1876) и другие языки мира. Библейские тексты заучивались наизусть с раннего детства, составляли самый центр тезауруса. Сквозь призму Нового Завета воспринимался весь окружающий мир. Поэтому влияние Библии на литературу имеет беспрецедентный характер. Новый Завет дал писателям идеи (Христова любовь к ближнему, непротивление злу насилием), систему образов (Иисус Христос, Богоматерь, апостолы, Иоанн Креститель, Понтий Пилат, Иуда, крест, Мария Магдалина, Вифлеемская звезда, «число зверя» 666 и т.д.), жанровые образцы (притча, житие, видение, проповедь, послание), сюжеты (рождение, крещение, распятие, воскресение, явления Христа, судьба апостолов и т.д.), образ мышления, язык, которому подражали не только религиозные, но и светские писатели. Авторы Нового Завета — Матфей, включивший в свое Евангелие «Нагорную проповедь» Христа, Марк, Лука с его глубоким знанием греческой культуры, Иоанн,

возможно, создавший также Апокалипсис, апостол Павел — обладали великим литературным, ораторским даром.

Апологеты. Тертуллиан. Апологетами назывались писатели — защитники христианства в период гонений на него во II—III вв. Наиболее известен из них Квинт Септимий Флоренс Тертуллиан, прозванный Неистовым (ок. 160 — после 220). Сохранилось 31 его произведение, в том числе «Защита от язычников», в которой отрицается вся античная философия, литература, культура в целом, как основанная на язычестве. В трактате «Против гностика Гермогена» отвергнуты основные идеи гностицизма, утверждавшего равноправие сил Добра и Зла, отрицающего искупительную миссию Христа. В «Опровержении еретиков» неправота ересиархов обосновывается тем, что они моложе апостолов и, следовательно, дальше от Христа — источника истины. Этот аргумент сыграл огромную роль в истории литературы: для доказательства своей правоты многие авторы приписывали свои произведения современникам Христа и апостолам.

В трактате «О теле Христовом» читаем: «Распят Сын Божий — не стыдно, ибо это постыдно. И умер Сын Божий — это вполне достоверно, ибо нелепо. А погребенный, Он воскрес — это верно, ибо невозможно». В данном фрагменте V главы, получившем в Средние века название «Кредо», представлен особый тип парадокса — алогический парадокс, который нельзя разрешить на уровне человеческого мышления. Этот литературный прием использован Тертуллианом для доказательства примата веры. В Средние века Тертуллиану приписывали фразу, предельно лаконично выражающую такое отношение к вере: «Верю, ибо абсурдно».

Августин Блаженный. Аврелий Августин, прозванный Блаженным (354—430), — наиболее авторитетный из западных «отцов церкви». Переходность эпохи, в которую он жил, отразилась в его жизни самым непосредственным образом. Его отец был язычником, мать — христианкой. В юности Августин увлекся античной риторикой и философией, его кумиром стал Цицерон. Многие годы Августин был сторонником манихейства, изучал астрологию. Переехав в Медиоланум (Милан), в 387 г. он принял христианство. Его крестным отцом стал святой Амвросий Медиоланский, соединявший в своих взглядах христианство и неоплатонизм. Под его влиянием Августин осудил манихейство, отверг идею Зла как самостоятельной субстанции и рассмотрел его как отсутствие Добра. Отверг он и астрологию с ее идеей предопределенности, выступил против пелагианства — одной из ранних христианских ересей. Пелагий считал, что первородного греха нет, что Бог наделил человека свободой воли, и каждый человек волен выбирать себе путь, какой хочет, но на том свете Бог каждому воздаст по справедливости. В противоположность пелагианцам и астрологам Августин выдвинул идею благодати: Бог по своему произволу

возвышает одних (посылает им благодать) и низвергает других вне зависимости от добрых или злых дел человеческих. В известном противоречии с этой идеей находится учение Августина об аскетизме, которое он изложил в своем главном трактате «О граде Божьем», где противопоставлены град земной (империя) и град небесный (души людей, объединенные христианской церковью). Человек, сотворенный как единство тела (земного) и души (небесного), должен избавиться от тела и воспарить к граду небесному.

В 397—401 гг. Августин написал «Исповедь» — рассказ о своей жизни, адресованный Богу. Он писал эту книгу для верующих, показывая на своем собственном примере, что можно быть большим грешником, нарушать многие заповеди, но потом, искренно предавшись Богу, избавиться от греховных помыслов. Путь спасения лежит через покаяние. Отсюда характерные черты жанра исповеди, введенного в литературу Августином. В его труде сочетаются яркие описания событий личной жизни и их философско-религиозное осмысление. Впоследствии жанр исповеди получил развитие (в том числе и в светской литературе) и дал миру такие выдающиеся произведения, как «Исповедь» Ж. Ж. Руссо и «Исповедь» Л. Н. Толстого. Августин открывает сам принцип исповедальности, который свидетельствует об усилении авторского начала в искусстве и позже, в связи с развитием принципа психологизма, формирует целую систему художественных средств для описания внутреннего мира человека.

Августин был признан одним из главных авторитетов в христианстве, что объясняет огромную роль его идей и стиля в последующем развитии литературы.

Средневековая литература на латинском языке

Латинский язык, превратившись в мертвый язык, стал тем не менее связующей нитью между Античностью и Средневековьем. Это был язык церкви, межгосударственных отношений, юриспруденции, науки, образования, один из основных языков литературы. Сентенции античных авторов изучались в средневековой школе.

В средневековой литературе на латинском языке принято выделять три линии развития: первая (собственно средневековая, официальная, церковная) представлена в клерикальной литературе, вторая (связанная с обращением к античному наследию) ярче всего проявилась в Каролинском Возрождении, третья (возникшая на стыке латинской учености и народной смеховой культуры) отразилась в поэзии вагантов.

Клерикальная литература. Значительный пласт средневековой литературы — клерикальная (церковная, религиозная, духовная)

литература. Она представлена выдающимися именами, такими как: Иоанн Скот Эриугена, Абельяр, Франциск Ассизский, Бонавентура, Альберт Великий, Фома Аквинский. Но имена многих писателей не сохранились, так как изложенный еще Тертуллианом принцип, согласно которому чем текст древнее, тем он ближе к истине, заставлял их приписывать свои сочинения авторитетным деятелям времен первых христиан. Так, например, поступил гениальный автор V — начала VI в. (возможно, Петр Ивер) в трактате «О небесной иерархии» впервые представивший небесные силы как расположенные по иерархической лестнице. Он перенес эту идею на священников в трактате «О церковной иерархии»: иерархия людей продолжает иерархию ангелов — чистый свет отражается чистыми зеркалами. В трактатах «О божественных именах» и «Таинственное богословие» он развил учение о Великой аналогии, о символе, заложил основы учения о Единой цепи бытия¹. Стремясь придать своим сочинениям авторитетность, он выдал их за труды грека Дионисия, крещенного самим апостолом Павлом. Этот автор ныне именуется Псевдо-Дионисием Ареопагитом.

Средневековая клерикальная литература на латинском языке выработала новые жанры: видение (повествование о путешествии души во время сна по загробному миру), житие (рассказ о рождении святого, первых подвигах святости, чудесах при жизни и после смерти), религиозный гимн, послание, комментарий к Священному Писанию, исповедь и т. д. В их основе лежали образцы текстов, входящих в Новый Завет. Клерикальная литература отличается риторичностью, дидактизмом, притчевостью, экзальтацией.

Характерный пример — написанное в XII в. в Ирландии на латинском языке «Видение Тнугдала».

Душа рыцаря Тнугдала, не почитавшего божью церковь, во время трехдневного сна совершает путешествие по аду, где видит муки грешников, и по Серебряному и Золотому городам, а также по городу Драгоценных камней, где обитают души праведников. Получив хороший урок, она возвращается в тело рыцаря, и тот становится самым добросовестным прихожанином церкви.

«Видение Тнугдала» — один из источников «Божественной комедии» Данте.

Каролингское Возрождение. Король франков, а с 800 г. император средневековой Римской империи Карл Великий (768—814) поставил перед собой целью «возрождение Римской империи», для чего, в частности, собрал при своем дворе в Аахене самых образованных людей Европы и основал Академию по примеру древних.

¹ О Единой цепи бытия см. главу «Шекспир».

Во главе Академии встал англосакс из Йорка Алкуин (730—804), в ней трудились вестгот из Испании Теодульф, франк Эйнхард (автор одной из лучших биографий раннего Средневековья — «Жизнь Карла Великого»), лангобард Павел Диакон (создатель «Истории лангобардов»), архиепископ Августодунский Муадвин и другие выдающиеся литераторы. Они отказались от своих «варварских» имен и назвались именами великих античных авторов: Алкуин стал Горацием, Ангильберт — Гомером, Муадвин — Назоном (т. е. Овидием) и т. д. Они возродили античные метры (гекзаметр, элегический дистих, ямбический диметр и т. д.), строфы (архилохову, сапфическую, алкееву и др.), жанры эклоги («Словопрение Весны с Зимой» Алкуина), эпитафии («Эпитафия племяннице Софии» Павла Диакона), панегирика, послания («Альбин Коридону» Алкуина, «К Лиутгеру-клирику» Валахфрида Страбона), басни («Об утерянной лошади» Теодульфа, приписываемая Павлу Диакону «Басня о Льве и Лисице») и др., языческую образность (Феб, Купидон, Бахус, Ахерон и др.), литературных персонажей (например, Палемон и Дафнис из III и VIII эклог Вергилия в «Словопрении Весны с Зимой» Алкуина), описательность в духе Авсония («Во славу Ларского озера» Павла Диакона, «Об уходе за садами» Валахфрида Страбона). Но содержание их произведений уже сугубо средневековое: вопросы христианской веры, борьба с арианской ересью, верность христианским правителям, жизнь и подвиги святых и т. д. Не случайно тема плотской любви, столь характерная для античности, заменяется темой дружбы (например, в послании Алкуина «Альбин Коридону», послании Валахфрида Страбона «К Лиутгеру-клирику»). Поздний представитель Каролингского Возрождения Валахфрид, воспитатель внука Карла Великого — Карла Лысого, переработал прозаическое видение, написанное аббатом Гайто, и его «Видение Веттина» стало первым образцом средневекового жанра видения.

Просуществовавшее очень недолго Каролингское Возрождение стало первым примером «малых Возрождений» в средневековой культуре Европы.

Поэзия вагантов. На латинском языке сложилась поэзия вагантов (лат. *vagantis* — бродяги), или голиардов, — один из немногих примеров письменной фиксации смеховой культуры Средневековья. Первоначально авторами песен были студенты, переходившие из университета в университет (преподавание во всех университетах Европы велось на латинском языке), беглые монахи и т. д., но в пору расцвета поэзии вагантов (XII—XIII вв.) в их числе можно найти и крупных деятелей церкви. Самый замечательный поэт-вагант, известный под псевдонимом Архипиита (XII в.), пользовался покровительством архиепископа Кельнского, имперского канцлера Рейнальда, к которому обращена его шутилая «Исповедь».

Темы песен вагантов — веселье, вино, женщины, нежелание учиться, скоротечность жизни, плотские желания как проявления естества. Ваганты обычно использовали короткую строку, разговорный стиль, простую рифму. В анонимной «Беззаботной песне» (XI или XII в.) отражены характерные мотивы поэзии вагантов:

«Бросим все премудрости.
По боку учение!
Наслаждаться в юности —
Наше назначение.
Только старости пристало
К мудрости влечение».

(Перевод О. Румера)

Из поэзии вагантов выросла знаменитая студенческая песня XII в. «Gaudeamus igitur» («Так будем веселиться»), ставшая традиционным гимном студентов.

Средневековый героический эпос

Литература на латинском языке послужила мостиком между Античностью и Средними веками. Но основу того нового, что появилось в европейской культуре и определило ее принципиальное отличие от культуры Античности, составляет не ученая литература, а фольклор народов, появившихся на арене истории в результате переселения народов и гибели античной цивилизации.

Переходя к этой теме, необходимо остановиться специально на такой теоретической проблеме, как принципиальное различие между литературой и фольклором.

Литература и фольклор. Существует принципиальное отличие фольклорного эпоса от эпоса литературного, прежде всего романа. М. М. Бахтин выделяет три основных отличия эпопеи от романа: «...1) предметом эпопеи служит национальное эпическое прошлое, «абсолютное прошлое», по терминологии Гёте и Шиллера; 2) источником эпопеи служит национальное предание (а не личный опыт и вырастающий на его основе свободный вымысел); 3) эпический мир отделен от современности, т.е. от времени певца (автора и его слушателей), абсолютной эпической дистанцией»¹. Идея в литературном произведении выражает авторское отношение к изображаемому. Она индивидуальна. В героическом эпосе, где нет индивидуального автора, может быть выражена только

¹ Бахтин М. М. Эпос и роман // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М., 1975. — С. 456 (термином «эпопея» автор обозначает героический эпос).

общая героическая идея, которая является, таким образом, идеей жанра (в крайнем случае, цикла или сюжета), а не отдельного произведения. Назовем такую идею жанра эпической идеей.

Рапсод не дает личной оценки изображаемому и по объективным причинам («абсолютная эпическая дистанция» не позволяет ему обсуждать «первых и высших», «отцов», «родоначальников»), и по субъективным (рапсод — не автор, не сочинитель, а хранитель сказания). Не случайно ряд оценок вложен в уста героев эпоса. Следовательно, героизация персонажей или их разоблачение, даже любовь или ненависть принадлежат всему народу — творцу героического эпоса.

Однако было бы ошибкой на основании приведенных соображений делать вывод о нетворческом характере деятельности рапсода. Сказителю не разрешалась вольность (т. е. авторское начало), но зато от него не требовалась точность. Фольклор не заучивается наизусть, поэтому отступление от услышанного воспринимается не как ошибка (так было бы при передаче литературного произведения), а как импровизация. Импровизация — обязательное начало в героическом эпосе. Выяснение этой его особенности приводит к выводу о том, что в эпосе иная система художественных средств, чем в литературе, она определяется принципом импровизации и первоначально выступает не как художественная, а как мнемоническая система, позволяющая удерживать в памяти огромные тексты и, следовательно, строящаяся на повторах, постоянных мотивах, параллелизме, схожих образах, схожих действиях и т. д. Позже выявляется и художественное значение этой системы, ибо постепенная универсализация музыкального мотива (речитатива) приводит к перестройке прозаической речи в стихотворную, систематизация ассонансов и аллитераций порождает сначала ассонансное созвучие или аллитеративный стих, а потом и рифму, повтор начинает играть большую роль в выделении важнейших моментов повествования и т. д.

К мысли о различии фольклорной и литературной систем художественных средств (правда, не через понятие импровизации) пришел еще в 1946 г. В. Я. Пропп. В статье «Специфика фольклора» он писал: «...Фольклор обладает специфическими для него средствами (параллелизмы, повторения и т. д.)... обычные средства поэтического языка (сравнения, метафоры, эпитеты) наполняются совершенно иным содержанием, чем в литературе»¹. Итак, эпические произведения фольклора (героический эпос) и литературы (например, роман) строятся на совершенно разных законах и должны по-разному читаться и изучаться.

Две группы памятников европейского героического эпоса Средневековья. Памятники героического эпоса Средневековья, дошед-

¹ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. — М., 1976. — С. 20.

шие до нас в записях ученых клириков начиная с X в., принято разделять на две группы: эпос раннего Средневековья (ирландский эпос, исландский эпос, английский эпический памятник «Беовульф» и др.) и эпос эпохи развитого феодализма (французский героический эпос «Песнь о Роланде», наиболее ранняя запись — т. н. Оксфордский список, ок. 1170; немецкий героический эпос «Песнь о Нибелунгах», запись ок. 1200; испанский героический эпос «Песнь о моем Сиде», запись ок. 1140, — возможно, авторское произведение, но на основе древних германских сказаний; и др.). Каждый из памятников отличается своими особенностями как по содержанию (например, сохранившиеся только в исландском эпосе космогонические представления северных народов Европы), так и по форме (например, сочетание стихов и прозы в ирландском эпосе). Но выделение двух групп памятников связано с более общим признаком — способом отражения в них действительности. В героическом эпосе раннего Средневековья отражается не конкретное историческое событие, а целая эпоха (хотя отдельные события и даже персонажи имели историческую первооснову), в то время как в памятниках развитого феодализма отражается пусть преобразованное по законам фольклора, но конкретное историческое событие.

Мифология северных народов Европы в исландском эпосе. Системные представления древних северных народов о происхождении мира сохранились только в исландском эпосе. Древнейшая из дошедших записей этого эпоса получила название «Старшая Эдда» по аналогии с «Эддой» — своего рода учебником для поэтов, написанным исландским скальдом (поэтом) Снорри Стурлусоном (1178 — 1241) в 1222 — 1225 гг. и ныне именуемым «Младшей Эддой». В 10 мифологических и 19 героических песнях «Старшей Эдды», а также в пересказах Снорри Стурлусона (1-я часть «Младшей Эдды») содержится богатейший материал по скандинавской космогонии.

«В начале времен // не было в мире // ни песка, ни моря, // ни волн холодных, // земли еще не было // и небосвода, // бездна зияла, // трава не росла», — повествуется в песне «Прорицание вёльвы» (т. е. пророчицы, колдуньи). Заполнивший бездну иней из Нифльгейма («темного мира») под влиянием искр из Муспелльсгейма («огненного мира») начал таять, и из него возник ётун (великан) Имир, а затем и корова Аудумла, которая выкормила его своим молоком. Из соленых камней, которые лизала Аудумла, возник Бури, отец Бора, который, в свою очередь, стал отцом богов Одина (верховного божества древних германцев), Вили и Ве. В «Речах Гримнира» сообщается, что эти боги впоследствии убили Имира, и из его плоти возникла земля, из крови — море, из костей — горы, из черепа — небо, из волос — лес, из ресниц — стены Мидгарда (букв. «среднее огороженное пространство», т. е. срединный мир, местообиталище человека). В центре Мидгарда растет мировое дерево —

Иггдрасиль, соединяющее землю с Асгардом — местопребыванием асов (богов). Асы создают мужчину из ясеня, а женщину — из ольхи. Воины, погибающие в бою с честью, уносятся дочерьми Одина валькириями на небо, в вальхаллу — дворец Одина, где идет непрерывный пир. Благодаря хитрости злокозненного бога Локи — олицетворения изменчивого огня — погибает юный бог Бальдр (своего рода скандинавский Аполлон), между богами начинается распря, горит Иггдрасиль, падает небо, которое поддерживалось его кроной, гибель богов приводит к возвращению мира в хаос.

Христианской вставкой нередко считается повествование о рождении жизни на земле, но, возможно, это отражение первоначального представления германцев о цикличности развития Вселенной.

Ирландский эпос. Это эпос кельтских народов, наиболее древний из сохранившихся сказаний народов Северной Европы. В Уладском цикле около 100 песен. Судя по некоторым деталям, например, по тому, что доброму королю Улада Конхобару противопоставлена злая волшебница королева Коннахта Медб, насылающая на уладских воинов болезнь с целью беспрепятственно захватить пасущегося в Уладе быка, приносящего благоденствие, а также по тому, что главный герой Улада Кухулин и посланный по приказу Медб для сражения с ним его побратим Фердиад учились воинскому искусству у воительницы Скатах, можно заключить, что в уладском цикле отражается не конкретное историческое событие (хотя война между Уладом — нынешним Ольстером — и Коннахтом действительно шла со II в. до н. э. по II в. н. э.), а целая историческая эпоха — переход от матриархата к патриархату в его заключительной стадии, когда власть женщин связывается или с прошлыми временами, или со злым началом.

Французский эпос. «Песнь о Роланде». Среди нескольких сот памятников французского средневекового героического эпоса выделяется «Песнь о Роланде». Записанная впервые около 1170 г. (т. н. Оксфордский список), она относится к эпосу развитого феодализма. В ее основе — реальное историческое событие. В 778 г. молодой Карл Великий, недавно задумавший воссоздать Римскую империю, ввел войска в Испанию, с 711 г. захваченную маврами (арабами). Поход был неудачен: за два месяца военных действий удалось только осадить город Сарагосу, но у его защитников были неограниченные запасы воды в крепости, поэтому взять их измором оказалось нереальным, и Карл, сняв осаду, отвел войска из Испании. При прохождении ими Ронсевальского ущелья в Пиренеях на арьергард войск напали местные племена басков. В бою погибли трое знатных франков, из них третьим летопись называет префекта Бретонской марки Хруотланда — будущего эпического Роланда. Нападавшие рассеялись по горам, и Карлу не удалось им отомстить. С этим он и вернулся в свою столицу Аахен.

Это событие в «Песни о Роланде» в результате фольклорной трансформации выглядит совсем иначе: император Карл, которому за двести лет, ведет в Испании семилетнюю победоносную войну. Не сдался только город Сарагоса. Чтобы не проливать лишней крови, Карл посылает к предводителю мавров Марсилию знатного рыцаря Ганелона. Тот, в смертельной обиде на Роланда, подавшего этот совет Карлу, проводит переговоры, но затем изменяет Карлу. По совету Ганелона во главе арьергарда отходящих войск Карл ставит Роланда. На арьергард нападают договорившиеся с Ганелоном мавры («нехристи», а не баски — христиане) и уничтожают всех воинов. Последним погибает (не от ран, а от перенапряжения) Роланд. Карл возвращается с войсками и уничтожает мавров и всех «язычников», присоединившихся к ним, а затем в Аахене устраивает божий суд над Ганелоном. Боец Ганелона проигрывает поединок бойцу Карла, значит, Бог не на стороне предателя, и его жестоко казнят: привязывают за руки и за ноги к четырем лошадям, пускают их вскачь — и лошади разрывают тело Ганелона на куски.

Проблема авторства. Текст «Песни о Роланде» был опубликован в 1823 г. и сразу привлек к себе внимание своей эстетической значимостью. В конце XIX в. выдающийся французский медиевист Жозеф Бедье решил выяснить автора поэмы, опираясь на последнюю, 4002-ю строку текста: «Здесь прерваны Турольдовы сказанья». Он нашел не одного, а 12 Турольдов, которым можно было приписать произведение. Однако еще до Бедье Гастон Парис предположил, что это фольклорное произведение, а после исследований Бедье испанский медиевист Рамон Менендес Пидаль убедительно показал, что «Песнь о Роланде» относится к «традиционным» текстам, не имеющим индивидуального автора.

Логическая инверсия. Подход к «Песни о Роланде» как к произведению фольклора позволяет разяснить противоречия, бросающиеся в глаза современному читателю. Одни из них можно объяснить самой импровизационной техникой, другие — напластованием слоев, принадлежащих разным эпохам. Некоторые из противоречий объясняются неопределенно-личным характером функций героев (поведение Ганелона, Марсилия, особенно Карла, во второй части приобретающего функцию Роланда, а в третьей теряющего эту функцию). Но ряд поступков Карла не объясняется принципом соединения или смены функций героев. Неясно, почему Карл посылает Роланда в арьергард, считая совет Ганелона дьявольским, почему он скорбит о Роланде еще до битвы в устье и называет Ганелона предателем. Стотысячная рать плачет вместе с Карлом, подозревая Ганелона в измене. Или такое место: «Великий Карл терзается и плачет, // Но помощь им, увы! подать не властен».

Психологические несоответствия должны объясняться с двух сторон. Во-первых, в эпосе законы психологизма, требующие достоверности в изображении мотивов и психологических реак-

ций, еще не используются и для средневекового слушателя противоречия не были заметны. Во-вторых, само их появление связано с особенностями эпического времени. В известной мере основу эпического идеала составляют мечты народа, но они перенесены в прошлое. Эпическое время, таким образом, выступает как «будущее в прошлом». Этот тип времени оказывает огромное влияние не только на структуру, но и на саму логику эпоса. Причинно-следственные связи играют в ней незначительную роль. Главным принципом эпической логики является «логика конца», которую мы обозначим термином «логическая инверсия». Согласно логической инверсии, Роланд погиб не потому, что его предал Ганелон, а наоборот, Ганелон предал Роланда потому, что тот должен погибнуть и тем навеки обессмертить свое героическое имя. Карл посылает Роланда в арьергард, потому что герой должен погибнуть, и плачет, потому что наделен знанием конца.

Знание конца, будущих событий рассказчиком, слушателями и самими героями — одно из проявлений логической инверсии. События предвараются многократно, в частности, в качестве форм предварения выступают вещие сны, предзнаменования. Логическая инверсия свойственна и эпизоду гибели Роланда. Его смерть на холме изображается в тираде 168, а мотивы восхождения на холм и других предсмертных действий сообщаются много позже, в тираде 203.

Итак, в «Песни о Роланде» обнаруживается целая система выражения логической инверсии. Нужно особо отметить, что логическая инверсия полностью снимает тему рока. Не роковое стечение обстоятельств, не власть рока над человеком, а строгая закономерность испытания персонажа и возведения его на героический пьедестал или изображение его бесславной гибели — таков эпический способ изображения действительности в «Песни о Роланде».

Средневековая рыцарская литература

Куртуазия. К XII в. рыцарство, осознавшее себя господствующим сословием, создает особую светскую культуру — куртуазию. К традиционным требованиям (храбрость, владение оружием, верность сюзерену и т.д.) добавились новые: рыцарь должен быть вежливым (т.е. знать этикет), образованным (уметь писать, читать, в том числе и античных авторов), влюбленным (любить по определенным правилам, его любовь должна быть верной, не требовательной, скромной и т.д., объектом любви должна быть жена его сюзерена) и воспевать Даму своего сердца в стихах и песнях.

Поэзия трубадуров. Все эти требования были воплощены в поэзии трубадуров (от прованс. *trobar* — сочинять) — поэтов-рыцарей Прованса, государства на юге нынешней Франции. В XII в. Прованс был самым развитым и процветающим в Европе, а в XIII в. погиб в результате религиозных Альбигойских войн — ожесточенной борьбы католиков против катаров — сторонников альбигойской ереси, обосновавшихся в Провансе.

Поэзия трубадуров — авторская. Известно не менее 500 имен трубадуров, из которых около 40 пользовались широкой известностью. Среди них Бернарт де Вентадорн (он не был рыцарем, но с наибольшей полнотой воплотил в своих стихах куртуазный идеал), Джауфре Рюдель, Бертран де Борн, Гильом де Кабестань и др. В XIII в. были написаны биографии трубадуров, в которых собраны не столько исторические факты, сколько легенды об их жизни.

Трубадуры первыми воспели любовь как новое, незнакомое прежде чувство, как «сладостное страдание» и желание служить любимому существу, вводя в поэзию не только образ Дамы, но и образ автора — влюбленного поэта. Они первыми в европейской поэзии освоили рифму, и «сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов», как писал А. С. Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической» (1825). Трубадуры разработали систему поэтических жанров, в которую входили кансона (или канцона) (*cansos, chansons*) — песня на любовные или религиозные темы со сложным строением строфы; сирвента (*sirventes*) — строфическая песня, обычно содержащая инвективы против врагов поэта или его сюзерена; плач (*planh*) — песня, в которой оплакивается смерть сюзерена или его родственников, а также близких поэту людей; тенсона (*tensos*) — диалог, спор двух поэтов на любовные, философские, религиозные, эстетические темы; баллада (*ballada*) — плясовая песня с припевом, подбадривающим танцующих; альба (*alba*, т. е. «заря») — строфическая песня о расставании влюбленного рыцаря и его Дамы на заре после тайного свидания; пасторела (*pastorela, pastoreta*) — песня-диалог с постоянным сюжетом: рыцарь предлагает пастушке свою любовь, а она ему вежливо, но решительно отказывает.

Особый интерес представляют три из шести дошедших до нас стихотворений **Джауфре Рюделя**, в которых появляется новый мотив — любовь издалека. В соответствии с легендарной биографией знатный рыцарь Рюдель полюбил палестинскую принцессу Мелиссинду по рассказам о ней паломников, а она в ответ полюбила его по адресованным ей стихам. Перед смертью Рюдель отправился на корабле в Палестину и умер на руках возлюбленной.

Мне в пору долгих майских дней
Мил шепет птиц издалека,

Зато и мучает сильней
Меня любовь издалека.
И вот уже отрады нет,
И дикой розы белый цвет,
Как стужа зимняя, не мил, —

начинает одну из кансон Рюдель и продолжает, выражая страстное желание увидеть любимую:

Что счастья этого полней —
Помчаться к ней издалека,
Усесться рядом, потесней,
Чтоб тут же, не издалека,
Я в сладкой близости бесед,
И друг далекий, и сосед,
Прекрасной голос жадно пил!

(Перевод В. Дынник)

История любви Джауфре Рюделя и Мелиссинды дала сюжет для поэтической драмы французского неоромантика Эдмона Ростана «Принцесса Греза» (1895).

Традиции трубадуров развивали северофранцузские поэты — труверы, немецкие поэты — миннезингеры, а в конце XIII в. — итальянские поэты «нового сладостного стиля».

Средневековый рыцарский роман. В XII в. в европейской литературе складывается новый жанр — рыцарский роман. Первоначально слово «роман» относилось к произведениям, написанным не на латинском, а на одном из романских языков (отсюда же и слово «романс»). Однако позже оно стало обозначать новый эпический жанр, сложившийся в рамках рыцарской куртуазной культуры. В отличие от героического эпоса, соотносимого с мифом, роман соотносим со сказкой. Ядром рыцарского романа становится «авантюра», предусматривающая соединение двух элементов: любви и фантастики (под фантастикой применительно к этому жанру следует понимать не только невероятное, сказочное, но и необычное, экзотическое). Для читателей (слушателей) рыцарского романа нет необходимости верить в истинность повествования (как при восприятии героического эпоса).

Центральный герой рыцарского романа — рыцарь (идеальный или близкий к идеалу по меркам куртуазии). Он показан в действии — путешествующим в одиночку или с минимальным окружением и совершающим подвиги. Странствия рыцаря — принципиальный момент, организующий структуру «романа дороги»: в ходе передвижений рыцаря открываются возможности продемонстрировать его рыцарские качества, рассказать о его подвигах. Фигура рыцаря еще не индивидуализирована (от романа к роману меняются имена главных героев, но их идеализация делает их похожими друг на друга), герой выступает скорее как функция сю-

жетной конструкции («роман дороги»), но, в отличие от рыцарей из героического эпоса (неопределенно-личной функции эпического мира), герои рыцарских романов наделяются личными мотивами совершения подвигов: не во имя страны, народа, рода, религиозной веры, а во имя Дамы сердца или во имя личной славы.

Важнейшая черта рыцарского романа, отличающая его от героического эпоса, — наличие автора с определенной позицией. Формирующееся авторское начало проявляется в выборе героев, сюжетов (которые по его воле могут свободно соединяться, удивляя средневековых читателей новизной и неожиданностью сюжетных поворотов), художественных средств.

В XII в. романы писались стихами (обычно 8-сложник с парной рифмовкой). Особый случай — «Роман об Александре» Ламбера де Тора и Александра Парижского, написанный 12-сложным стихом с парной рифмовкой и цезурой после 6-го слога. Этот стих по названию романа (посвященного деяниям Александра Македонского, представленного в произведении рыцарем, принявшим посвящение от короля Артура) получил название «александрийский стих». «Александрийский стих» — это основная форма стиха во французских классицистических трагедиях и комедиях XVII—XVIII вв., в поэтической драме французских романтиков, неоромантиков и неоклассицистов, в творчестве многих французских поэтов и подражавших им поэтов других стран, в том числе и русских. Прозаические романы появились лишь в XIII в.

Романные циклы. Принято выделять три цикла средневековых рыцарских романов: античный (основанный на традициях античного романа, на сюжетах, связанных с античностью), византийский (истоки которого — в византийской романной традиции) и так называемые бретонские повести (основанные на легендах и мифах древних кельтов в соединении с новыми куртуазными мотивами). Бретонские повести оказались наиболее продуктивной разновидностью рыцарского романа.

В свою очередь, бретонские повести принято разделять на четыре группы: бретонские лэ, романы о Тристане и Изольде, романы артуровского цикла и романы о Святом Граале.

Бретонские лэ. По традиции, к средневековым рыцарским романам относят произведения, написанные в жанре лэ (*lai*, слово кельтского происхождения). Это своего рода микророманы, небольшие стихотворные повести, включающие, в отличие от романов, не серию эпизодов, выстроенных в цепочку (как «роман дороги»), а один эпизод.

Лэ Марии Французской. Первым известным и самым ярким представителем этого жанра стала Мария Французская, поэтесса второй половины XII в., жившая при дворе английского короля Генриха II. Она написала сборник из 12 лэ на старофранцузском языке.

В лэ «Ланваль» в концентрированном и предельно лаконичном виде представлены особенности средневекового рыцарского романа. Уже в исходной сюжетной формуле — рыцарь Ланваль полюбил фею — мы находим самое зерно жанра: авантюру как соединение любви и фантастики.

Фея ответила на любовь Ланваля, потребовав от рыцаря сохранить их отношения в тайне (принцип куртуазной любви). Но, в соответствии с куртуазным кодексом, Ланваль должен любить жену своего сюзерена короля Артура Гениевру, и та ожидает от него любовного служения. Ланваль, нарушая запрет, признается Гениевре, что любит женщину, которая прекраснее королевы. Наиболее оскорбленным этим признанием оказывается король Артур, которому Гениевра пожаловалась на непочтительность Ланваля. Он требует от Ланваля доказать, что есть кто-то прекраснее его жены, иначе рыцарь будет казнен. Но фея, также оскорбленная нарушением тайны любви, исчезает. Ланваль не может доказать своей правоты и должен погибнуть. Когда все уже готово для казни, появляется фея верхом на чудесном коне, и все вынуждены признать, что она прекраснее Гениевры. Ланваль вскакивает на круп коня и вместе с феей уносится в неведомую страну, откуда он уже больше не возвращался (по-видимому, Ланваль и фея отправились в Аваллон — страну бессмертия в кельтских сказаниях).

В «Ланвале» отчетливо проявляется авторская позиция: Мария Французская осуждает крайности куртуазного кодекса любви, она на стороне любви как естественного чувства, а не как формы служения сюзерену через любовь-служение его жене.

Романы о Тристане и Изольде. В начале XX в. французский академик Жозеф Бедье показал, что дошедшие не полностью стихотворные «Роман о Тристане» Беруля и «Роман о Тристане» Томá, лэ Марии Французской «О жимолости» (XII в.), роман «Тристан» Готфрида Страсбургского (начало XIII в.), прозаический «Роман о Тристане» Люса дель Гата и Эли де Борона (около 1230 г., имена авторов, возможно, псевдонимы) и множество других средневековых текстов восходят к недошедшему роману середины XII в., принадлежавшему какому-то неизвестному, но гениальному автору, и попытался реконструировать первоначальный текст.

Цикл стоит несколько особняком среди других средневековых романов. В основе легенды лежат, вероятно, какие-то исторические события VI в. (предполагается, что имя Тристан восходит к имени пиктского воина Друста или Друстана, имя Изольда не идентифицировано).

Произведение написано по иной модели, чем типичные рыцарские романы, в нем есть лишь элементы конструкции «романа дороги», почти не представлены куртуазные правила любви, есть несколько очень древних элементов. Таково начало романа: король Марк под давлением придворных дает согласие на женитьбу. Но жениться он не хочет. В зал влетает птица и роняет из клюва

золотой волос. Король отправляет своих приближенных на поиски девушки с такими волосами — только на ней он женится. Это очень древний мотив, в котором нет ни тени намека на куртуазное понимание любви. На поиски девушки отправляется и племянник Марка Тристан, по дороге сражается с драконом (также древний мифологический мотив). Его, раненого, потерявшего сознание, находит и излечивает Изольда. Открыв глаза и увидев девушку с золотыми волосами, не зная еще, что это ирландская принцесса Изольда, Тристан испытывает сильное чувство — предвестник большой любви (это, напротив, новый мотив, воплощающий концепцию любви XII в.). Возникает моральный конфликт: как вассал Марка, Тристан должен доставить девушку королю, а как человек он испытывает к ней (причем взаимно) привязанность, которая неминуемо должна перерасти в любовь.

Вот здесь и сказывается гениальность неизвестного автора. Очевидно, он сам раздираем противоречием: как человек XII в., он защищает принципы вассальной верности, святости феодального брака и одновременно хочет воспеть силу любви, которая, согласно куртуазной концепции, возникает вне брака. Как выйти из этого противоречия? И писатель находит свой, авторский способ разрешения конфликта: он соединяет легенду о любви Тристана и Изольды с другой легендой — о волшебном напитке. Во время возвращения на корабле из Ирландии в Британию молодые герои случайно (случай — новый элемент авторского повествования) выпивают любовный напиток, изготовленный служанкой Изольды, желавшей помочь своей хозяйке и Марку преодолеть отчуждение и испытать в браке любовь, которую никакой силой нельзя разрушить. Теперь любовь Тристана и Изольды, зародившаяся с первого взгляда героев друг на друга, вспыхивает как непреодолимая страсть. Мотив любовного напитка позволяет автору снять все моральные обвинения по отношению к Тристану и Изольде даже после того, как она вышла замуж за короля Марка, и, напротив, в самом неприглядном свете представить доносчиков-придворных, мешающих влюбленным и, в конечном счете, ставших одной из причин их гибели.

Автор создает роман о несчастной любви, которая тем не менее сильнее смерти. Эта тема станет одной из самых плодотворных сюжетных схем в литературе, отразится в истории Франчески да Римини в «Божественной комедии» Данте (где во втором круге ада рядом с душами Франчески и ее возлюбленного Данте помещает тени Тристана и Изольды), в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и во множестве других произведений.

Романы артуровского цикла. Наиболее характерным для средневекового романа стал цикл о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Артур — реальное лицо, предводитель бриттов, в V—VI вв. отступавших в Уэльс под натиском германских племен англвов,

саксов и ютов. В романах Артур предстает как самый могущественный король Европы, только при его дворе герой может стать подлинным рыцарем. Наиболее совершенные рыцари короля Артура объединены названием рыцари Круглого стола. Они собираются вместе с королем за стоящим в его замке Камелот огромным круглым столом — символом равенства (прямоугольный стол символизировал феодальное неравенство, вассальную зависимость: за его «верхним» концом восседал сюзерен, по правую руку от него — наиболее знатный вассал, по левую руку — второй по значению вассал, далее по убывающей рассаживались другие вассалы, а за «нижним» концом — самые незнатные из присутствующих). За круглым столом король оказывался первым среди равных. Это равенство нарушалось лишь в сюжетах рыцарских романов, так как один из рыцарей Круглого стола (тот, чьим именем назван роман) всегда оказывался самым смелым, сильным, галантным — образом всех рыцарских добродетелей, воплощением рыцарского идеала.

Кретъен де Труа. Наиболее значительным автором рыцарских романов, создателем артуровского цикла стал французский писатель Кретъен де Труа (ок. 1130 — ок. 1191), очевидно связанный с дворами графини Марии Шампанской (одним из главных центров куртуазии) и графа Филиппа Фландрского. Начав с разработки сюжета о Тристане и Изольде (роман не сохранился), уже в следующем романе — «Эрек и Энида» — он закладывает основы артуровского цикла.

«Эрек и Энида». Это произведение интересно по многим причинам. Во-первых, как один из ранних образцов «романа дороги»; во-вторых, как пример использования эксперимента для построения сюжета; в-третьих, как попытка обрисовки противоречий во внутреннем мире персонажа (начало выработки принципа психологизма в европейской литературе); в-четвертых, как утверждение особой (авторской) позиции по отношению к куртуазному кодексу любви. Все это делает роман Кретъена де Труа «Эрек и Энида» одним из ключевых произведений мировой литературы.

Рыцарь короля Артура Эрек, вопреки куртуазным правилам, полюбил не жену своего сюзерена, а дочь бедного рыцаря Эниду и, более того, женился на ней. Другие рыцари Круглого стола осудили его за такой поступок, утверждая, что он, женившись, утратил свою рыцарскую доблесть. Задетый такими разговорами Эрек решает доказать обратное, ставя своего рода эксперимент: он должен выехать на поиски всевозможных опасностей, требующих от него мужества и силы, а впереди него должна ехать Энида, видеть эти опасности, но ни в коем случае не предупреждать о них мужа. Кретъен изображает противоречия в душе героини: если она предупредит Эрека, убедительность его доказательства своей доблести уменьшится, а если нет — его жизнь может оборваться

только из-за ее молчания. И, после долгих внутренних метаний (здесь можно обнаружить признаки формирования психологизма), Энида всякий раз предупреждает Эрека об опасности, что вызывает его гнев. Однако в итоге герои мирятся, Эреку удастся убедительно доказать, что любовь к жене только укрепила его рыцарскую доблесть.

Итак, куртуазный кодекс любви подвергнут сомнению.

Финальный эпизод романа, казалось бы, не связан с основным сюжетом и разрушает его целостность и последовательность.

Уже возвращаясь ко двору короля Артура в сиянии славы, Эрек вынужден сразиться с неким рыцарем, охраняющим сад, мимо которого проезжают Эрек и Энида. Победенный в поединке рыцарь счастлив: поражение освободило его от неосторожно данного много лет назад обещания даме — владелице сада — защищать вход в этот сад до тех пор, пока кто-нибудь не одержит над ним победу. И рыцарь, руководствовавшийся куртуазной вежливостью, оказался прикованным к одному месту, хотя только в странствиях мог бы совершенствовать свою рыцарскую доблесть.

Таким образом, приняв авторское решение разрушить целостность сюжетной композиции, Кретъен выиграл в создании идейной композиции романа: он показал, что нарушение правил куртуазии может возвысить рыцаря, в то время как слепое следование этим правилам может привести к ущербу для рыцарской доблести.

«Ланселот, или Рыцарь Телеги». После «Эрека и Эниды» и романа «Клижес», связанного с византийским циклом и в то же время развивающим некоторые мотивы легенды о Тристане и Изольде, Кретъен пишет роман «Ланселот, или Рыцарь Телеги», который справедливо считается вершиной куртуазности в литературе (что также свидетельствует об усилении авторского начала: писатель может изменить концепцию, произвести переоценку ценностей; даже если он это сделал вынужденно, под влиянием Марии Шампанской, насаждавшей при своем дворе куртуазную культуру, сам факт смены идейных установок отличает автора от сказителя, не властного принципиально отступать от фольклорной традиции).

Завязкой романа становится похищение Гениевры, жены короля Артура. Ланселот, идеальный рыцарь, вассал Артура, влюбленный в Гениевру (как это и предписывает куртуазный кодекс любви), узнает у карлика (персонаж из кельтских мифов, всезнающее существо), что ее похитил злой рыцарь Мелеган. Но за эти сведения он платит дорожную цену, исполняя унижительное условие карлика: проехаться в телеге (рыцарь ведь должен передвигаться на коне, а не в крестьянской телеге).

Самый показательный эпизод романа: освобожденная Ланселотом Гениевра оскорблена, но не тем, что Ланселот унизил свое рыцарское достоинство, проехав в телеге, а тем, что, прежде чем

сесть в телегу, он минуту поколебался, а должен был сесть сразу. Это высшее образное воплощение куртуазных отношений в литературе. Роман был дописан другим поэтом, Годфруа де Ланьи, что, предположительно, связано с нежеланием Кретьена дальше развивать чуждую ему куртуазную концепцию любви. Тем не менее «Ланселот, или Рыцарь Телеги» был едва ли не самым популярным средневековым романом, не случайно Данте в «Божественной комедии» приводит слова Франчески да Римини о том, что ее любовь и грехопадение начались с того, что она и ее будущий возлюбленный вместе читали «о Ланчелоте сладостный рассказ» (т. е. какую-то итальянскую версию «Ланселота» Кретьена).

«Ивейн, или Рыцарь Льва». В этом романе отчетливо видны открытия Кретьена де Труа, знаменующие формирование элементов психологизма. Вот отрывок из романа: идеальный рыцарь короля Артура Ивейн, оказавшись в замке убитого им Черного рыцаря, видит из окна плачущую над трупом мужа Лодину и все более влюбляется в нее:

Я мук таких не ведал страстных:
Мне жаль ее волос прекрасных,
Что ярче золота блестят, —
Тоска и грусть меня томят,
Когда она их рвет в безумье.
Я полон горького раздумья,
Когда, безмерен и глубок,
Из глаз ее течет поток,
Струятся слезы дни и ночи...
И все ж моей любимой очи
Прекрасны — лучших в мире нет,
Их слезы мне затмили свет...

(Перевод М. Замаховской)

Портрет в романе. Перед нами — один из первых примеров внутреннего монолога героя и в то же время портрета в литературе. Портрет свидетельствовал о зарождении психологизма. Он выделяется из описания, существовавшего и прежде в словесном искусстве (ср. с описанием Роланда в «Песни о Роланде»). У Кретьена портрет — это прежде всего изображение женщины, Прекрасной Дамы, представленное сквозь призму восприятия влюбленного в нее рыцаря. Способ характеристики персонажа через восприятие другими персонажами существовал еще в античности. Так, в «Илиаде» Гомера Елена Прекрасная не описана, но восторженные слова старцев, говорящих о том, что ради такой женщины можно вести войну, создают в воображении образ необыкновенной красоты. То же можно сказать и о стихотворении Сапфо («Богу равным кажется мне по счастью...»), из которого мы ничего не узнаем о внешности девушки, вызвавшей сильнейшие пере-

живания поэтессы, но сами эти переживания намекают на ее приятный облик. У Кретьена портрет еще недостаточно конкретен, но контуры его уже проступают.

Существует мнение, что наиболее характерным явлением античной культуры является скульптура, а европейской — портрет. В самом деле, под влиянием христианства благородная верхняя часть человеческого тела противопоставляется плотской нижней части, которую необходимо скрывать. Для характеристики человека теперь оказывается достаточным дать представление о его верхней части, прежде всего голове, лице в фас или профиль, а не полное представление о его теле, которое уже не изображается со всех сторон, как в античной скульптуре. При этом мимика, выражение глаз как зеркала души становятся важнее описания одежды или других внешних атрибутов. Если в описании Роланда о его шлеме, мече, роге сказано гораздо больше, чем о внешности самого персонажа, то в портрете у Кретьена де Труа основное внимание уделено человеку, причем описание носит не статический, а динамический характер, человек показан в движении, в действии, охваченный сильными чувствами.

Цикл романов о Святом Граале. Слово «грааль», очевидно, кельтского происхождения и первоначально обозначало некий амулет, предохранявший воинов от гибели во время битвы. Однако в средневековых романах оно значит совершенно иное. По преданию, Иосиф Аримафейский, которому было позволено снять с креста и похоронить тело Иисуса Христа, собрал его кровь в чашу. Именно эта чаша с чудодейственной кровью, не сворачивающейся и излучающей свет, и получила название Святой Грааль. Это величайшая христианская святыня, охраняемая в замке Монсальват самыми достойными рыцарями. В цикле романов о Святом Граале светский характер рыцарской литературы все в большей степени подчиняется религиозной идее, в них рыцарь не только не должен быть влюбленным в Прекрасную Даму, но, напротив, обязан блюсти целомудрие, место любви к женщине занимает любовь к Богу.

«Персеваль, или Повесть о Граале» Кретьена де Труа. Это последний роман писателя, работу над которым прервала, очевидно, его смерть.

Самый значительный эпизод романа — рассказ о пребывании Персеваля в замке, где он видит страдающего раненого рыцаря и других рыцарей, благоговейно несущих чашу, излучающую волшебный свет. Персевалью хочется узнать, что все это значит, но он не осмеливается это сделать. Наутро видение исчезает, и только позже герой узнает, что был в замке Монсальват и созерцал Святой Грааль и раненого рыцаря, наказанного небом за нарушение обета целомудрия. Если бы Персеваль задал свой вопрос, рыцарь мгновенно излечился бы, а сам герой был бы принят в число рыцарей Святого Грааля. Напавшая же на него скромность —

тоже небесное наказание за то, что в юности он оставил мать, чтобы стать рыцарем, и тем самым разбил ее сердце. Начинается трудный путь Персевала по изменению собственного характера и отношения к людям.

По существу, одним из первых Кретьен показал характер персонажа в его духовном развитии.

«Парцифаль» Вольфрама фон Эшенбаха. Развитие этой линии (персональной модели Кретьена де Труа) продолжил немецкий писатель Вольфрам фон Эшенбах (ок. 1170—1220), около 1200—1210 гг. создавший роман «Парцифаль», очевидно заимствовав ряд мотивов из последнего романа Кретьена де Труа. Герой романа — в немецкой огласовке его имя звучит как Парцифаль — проходит сложный путь от простака, плохо разбирающегося в жизни, до рыцаря, постигшего, что человеколюбие есть высшая добродетель, и по праву становящегося одним из рыцарей Святого Грааля и главой рыцарского ордена тамплиеров (храмовников). Грааль у Вольфрама не священная чаша, как у Кретьена, а драгоценный камень, обладающий волшебной силой.

Вольфрам, так же как примерно за десятилетие до него Кретьен, показывает своего главного героя в развитии, что еще необычайно редко для средневековой литературы. Исключение составляет линия, берущая начало в «Исповеди» Августина Блаженного и в основном связанная с религиозной исповедальной литературой; еще может быть упомянут такой жанр клерикальной литературы, как видение, но в нем изменение человека показано еще весьма примитивно и окрашено религиозным дидактизмом.

Средневековая городская литература

В рамках городской литературы сложилась своя система жанров, прежде всего это фавлю и шванки. Фавлю — французское, шванк — немецкое название стихотворных, позже прозаических, по большей части анонимных повествований обычно комического или сатирического характера, из которых затем возникнет жанр новеллы. Прозаические жанры — сатирический животный эпос (например, французский эпос «Роман о Лисе», XII—XIII вв., немецкий эпос «Рейнеке-лис», XV в., обработан Гёте в 1793 г.), аллегорический эпос (наиболее значителен французский «Роман о Розе», XIII в., первую часть которого написал куртуазный поэт-рыцарь Гильом де Лорис, а вторую, пронизанную духом сатиры и дидактики, — горожанин Жан Клопинель, чаще называемый Жан де Мён, которого позже за вольнодумство нередко сравнивали с Вольтером).

К жанрам городской литературы относятся и драматургические жанры возродившегося в церкви, а затем вышедшего из ее пределов и перекочевавшего на торговые городские площади средневе-

кового театра: литургическая драма (игралась в церкви, актуализируя отдельные библейские сцены по ходу литургии — церковного песнопения), полулитургическая драма, или драма на паперти (исполнялась за пределами церкви, на церковном крыльце, инсценируя различные эпизоды из Библии), миракль (пьеса о чудесах, например, «Чудо о Теофиле» французского горожанина Рютбёфа, XIII в., о спасении Богородицей Теофиля, продавшего за власть душу дьяволу), мистерия (инсценирующая библейскую историю грандиозная пьеса, представление которой длилось несколько дней), моралите (пьеса религиозно-дидактического характера, в которой персонажами выступали аллегорические фигуры, например, Вера, Надежда, Любовь и т.д.). Из комических вставок в мистерии возникли фарсы (например, фарсы об адвокате Патлене, игравшиеся во Франции в XV в.). На фарс похож и жанр соти, только в нем, как и в моралите, действуют аллегорические фигуры. Светская драматургия, помимо фарса, представлена также жанром игры (яркий пример — пьесы французского горожанина XIII в. Адама де ла Аля «Игра под листвой», своей сатиричностью предвосхищавшая фарс и соти, и «Игра о Робене и Марион», предполагавшая музыкальное исполнение и напоминавшая инсценировку пасторали).

С возникновением драматургических жанров вся система жанров средневековой литературы обрела свою полноту и завершенность.

Средневековая литература стран Востока

Огромную роль в этот период играет литературное оформление религиозного сознания восточных народов. В V в. евреи завершили составление Талмуда, а создатель армянского алфавита Месроп Маштоц перевел Библию на армянский язык. В 504 г. китайцы объявили буддизм государственной религией, что оказало значительное влияние на всю китайскую культуру. Пророк Мухаммад между 622 и 632 г. (год смерти) кодифицирует Коран. В VIII в. происходит формирование буддистского канона в Тибете. В Индии к этому времени относится становление религиозно-философского учения Веданта. В X в. появляются манихейские тексты на тюркском языке.

Крупнейшее достижение литературы Востока этого периода — развитие поэзии. В Китае появляются такие прославленные поэты, как Ли Бо (701—762), Ду Фу (712—770). В Японии поэт Якамоти (718—775) составляет знаменитую антологию «Маньёсю» («Мириад листьев»), ставшую канонической. Начинает развиваться жанр танка, сыгравший огромную роль в японской поэзии. К более позднему времени относится поэзия персидско-таджикского

поэта Рудаки (ок. 860 — 941); персидского поэта Фирдоуси (ок. 935 — ок. 1020) — автора поэмы «Шахнаме» (первая редакция — 994, вторая редакция — 1010); арабо-испанского поэта Ибн Хазма (994 — 1064), автора «Ожерелья голубки»; персидского поэта Омара Хайяма (1048 — 1131), который в своих коротких афористичных стихах (жанр рубаи) воспевал вино, радости жизни, хотя за этим внешним планом стояла эзотерическая (скрытая) религиозная концепция; азербайджанского поэта Низами (ок. 1141 — ок. 1203), снискавшего мировую славу своими поэмами «Хамсе» («Пятерица») («Сокровищница тайн», между 1173 и 1180; «Хосров и Ширин», 1181 г.; «Лейли и Меджнун», 1188 г.; «Семь красавиц», 1197 г.; «Искандер-наме», ок. 1203 г.); персидских поэтов Саади (между 1203 — 1210 — 1292) и Хафиза (ок. 1325 — 1389 или 1390) — крупнейших представителей жанра газели¹; узбекского поэта Навои (1441 — 1501) — автора поэм «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» (1484); и др.

Проза Востока от японского сборника «Исе моногатари», трудов Авиценны (Ибн Сины), Бируни до сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь» — также неоценимый вклад этого региона в сокровищницу мировой культуры.

¹ Газель — лирическое стихотворение из 5 — 12 бейтов-двустушии с рифмовкой *aa ba ca da* и т. д. и упоминанием имени автора в последней строке.

ЛИТЕРАТУРА ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

Предвозрождение (или Проторенессанс) — переходный период между Средними веками и эпохой Возрождения. А. Ф. Лосев, посвятивший в своей «Эстетике Возрождения» большой раздел Проторенессансу, называет философской основой этого явления неоплатонизм (в христианской монотеистической форме, идущей от Псевдо-Дионисия Ареопагита) с его аристотелевской акцентуацией, развитый Фомай Аквинским, Бонавентурой, Роджером Бэконом, Дунсом Скотом и другими мыслителями XIII в., традиционно относимыми к схоластике.

Академик Д. С. Лихачев так сформулировал концепцию Предвозрождения: «...Главное отличие Предвозрождения от настоящей эпохи Возрождения заключалось в том, что общее “движение к человеку”, которое характеризует собой и Предвозрождение, и Возрождение, не освободилось еще от своей религиозной оболочки»¹. Эта концепция может быть применена к литературе Западной Европы, хотя и с оговорками, связанными с развитием светской литературы. Роль религиозного сознания в литературе этого периода действительно велика, что проявляется в системе образов, аллегоричности, библейской символике и т. д. Особенно это очевидно в творчестве Данте. Однако существовала возможность парадоксального и пародийного использования традиций средневековой культуры, что отмечается в произведениях Чосера и Вийона.

Фома Аквинский. Фома Аквинский (1225—1274) — крупнейший христианский философ, чей авторитет сопоставим с авторитетом «отцов церкви». От своего учителя Альберта Великого он воспринял учение о величии разума и его значении в вопросах веры и откровения, о разумности и самоценности красоты. По Фоме Аквинскому, красота заключается в цельности, пропорции или созвучии и ясности. Он противопоставляет красоту и благо: «Благом следует называть то, что просто удовлетворяет желание, а красота говорит там, где и самое восприятие предмета доставляет удовольствие». А. Ф. Лосев отмечал: «Художественных произведений в течение всего средневековья было достаточно, и достаточно было людей, переживающих специфическое удо-

¹ Лихачев Д. С. Предвозрождение в русской литературе // История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1985. — Т. 3. — С. 461.

вольствие от созерцания структурной разработки жизненно наполненных форм этих произведений. Но только в рассматриваемой нами философской школе XIII в., и прежде всего у Фомы, раздался мощный и убежденный голос о том, что храмы, иконы и весь культ могут являться предметом именно эстетики, предметом самодовлеющего и вполне бескорыстного любования, предметом материально-пластической структуры и чистой формы. Поскольку, однако, вся эстетика Фомы неразрывно связана с его богословием, говорить здесь о прямом Ренессансе еще рано. Однако говорить здесь об эстетике проторенессанса уже совершенно необходимо, ибо стало возможным не только падать ниц перед иконой, но и получать удовольствие от созерцания ее формальной и пластической целесообразности»¹.

ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

«Новый сладостный стиль». Одним из центров культурной жизни Европы становится Флоренция. Политическая борьба гвельфов (партии сторонников власти папы римского) и гибеллинов (аристократической партии сторонников власти императора) не помешала расцвету города.

В конце XIII в. во Флоренции складывается поэзия *«dolce stil nuovo»* — «нового сладостного стиля» (Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, Данте Алигьери). Опираясь на традиции куртуазной поэзии, представители этой школы отстаивают новое понимание любви, трансформируют образ Прекрасной Дамы и поэта по сравнению с поэзией трубадуров: Дама, «что с небес сошла на землю — явить чудо» (Данте), перестает восприниматься как земная женщина, уподобляется Богоматери, любовь поэта приобретает черты религиозного поклонения, но вместе с тем становится более индивидуализированной, она наполнена радостью. Поэты *«dolce stil nuovo»* разрабатывают новые поэтические жанры, среди которых: канцона (стихотворение со строфами одинаковой структуры), баллата (стихотворение со строфами неодинаковой структуры), сонет.

Сонет. Наибольшее значение имеет жанр сонета (*sonetto*), сыгравший выдающуюся роль в поэзии последующих веков (вплоть до наших дней). Сонет обладает строгой формой: в нем 14 строк, разбитых на два катрена (четверостишия с рифмовкой *abab abab* или *abba abba*) и два терцета (трехстишия с рифмовкой *cdd dcd* или, с допущением пятой рифмы, *cde cde*, вариант *cce dde*). Не менее строгие правила, привязывающие к этой форме содержание: в первой строке должна быть названа тема, в первом катрене

¹ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978. — С. 153—154.

излагается исходный тезис, во втором катрене — противоположная или дополняющая мысль (назовем ее «антитезисом»), в двух терцетах подводится итог («синтез») развития темы в сонете. Исследователи установили близость сонета к жанру фуги, где сходно развивается музыкальное содержание. Такое построение позволяет достичь высокой степени концентрации художественного материала. Развитие сонета по философской триаде «тезис — антитезис — синтез» поднимает любую избранную тему, даже совершенно частную, на высокий уровень философского обобщения, через частное передает художественную картину мира.

Данте

Биография. Данте Алигьери (1265—1321) — первый европейский писатель, к которому по праву применимо определение «великий». Выдающийся английский искусствовед Д. Рёскин называл его «центральным человеком мира». Ф. Энгельс нашел точную формулировку для определения особого места Данте в культуре Европы: он «последний поэт Средневековья и вместе с тем первый поэт Нового времени». Данте родился во Флоренции и в период правления в городе партии белых гвельфов (отделившихся от партии черных гвельфов — сторонников папы Бонифация VIII) занимал престижные должности. В 1302 г., когда в результате измены черные гвельфы пришли к власти, Данте вместе с другими белыми гвельфами был изгнан из города. В 1315 г. власти Флоренции, опасаясь усиления гибеллинов, даровали белым гвельфам амнистию, под которую подпадал и Данте, но он вынужден был отказаться от возвращения на родину, так как для этого должен был пройти унижительную, позорную процедуру. Тогда городские власти приговорили его и его сыновей к смерти. Данте умер на чужбине, в Равенне, где и похоронен.

«Новая жизнь». К 1292 или началу 1293 г. относится завершение работы Данте над книгой «Новая жизнь» — комментированным поэтическим циклом и одновременно первой европейской художественной автобиографией. В нее вошли 25 сонетов, 3 канцоны, 1 баллата, 2 стихотворных фрагмента и прозаический текст — биографический и филологический комментарий к стихам.

Беатриче. В книге (в стихах и комментариях к ним) рассказывается о возвышенной любви Данте к Беатриче Портинари, флорентийке, вышедшей замуж за Симоне деи Барди и умершей в июне 1290 г., не достигнув 25 лет.

Данте рассказывает о первой встрече с Беатриче, когда будущему поэту исполнилось девять лет, а девочке еще не исполнилось девяти. Вторая знаменательная встреча произошла через девять лет. Поэт восторгается Беатриче, ловит каждый ее взгляд, скрывает свою любовь, демонстрируя окружающим, что любит другую даму, но тем самым вызывает не-

милость Беатриче и полон раскаяния. Незадолго до нового девятилетнего срока Беатриче умирает, и для поэта это вселенская катастрофа.

Помещая в книгу канцону на смерть Беатриче, он считает святотатством после нее давать комментарий, как после других стихов, поэтому помещает комментарий перед канцонной. В финале содержится обещание прославить Беатриче в стихах. Беатриче под пером поэта, развивающего традиции поэзии «нового сладостного стиля», становится образом прекраснейшей, благороднейшей, добродетельной женщины, «дарующей блаженство» (таков перевод ее имени на русский язык). После того как в «Божественной комедии» Данте обессмертил имя Беатриче, она вошла в число «вечных образов» мировой литературы.

Трактаты Данте. В пору изгнания Данте, готовясь к созданию поэмы о Беатриче, пишет трактаты «Искусство поэзии на народном языке», «О монархии», «Пир». В неоконченном «Пире» изложено учение о четырех смыслах произведения. Если Фома Аквинский считал, что «ни одному сочинению, написанному людьми, нельзя приписать иного значения, кроме буквального», то Данте утверждает, что текст нужно понимать не только в буквальном («буквальное значение вымышленных слов»), но также в других трех смыслах: аллегорическом («истина, скрытая под прекрасной ложью»), моральном («смысл, который читатели должны внимательно отыскивать в писаниях на пользу себе и своим ученикам») и анагогическом (в переводе: влекущем ввысь), о котором Данте пишет: «Четвертый смысл называется анагогическим, то есть сверхсмыслом или духовным объяснением писания; он остается (истинным) также и в буквальном смысле и через вещи означенные выражает вещи наивысшие, причастные вечной славе...»

«Божественная комедия». «Божественная комедия» (1307 — 1321) — один из величайших памятников мировой литературы, синтез средневекового мировоззрения и предвестие Возрождения, ярчайшее воплощение персональной модели Данте — одной из самых влиятельных в мировой литературе. Данте дал своей поэме название «Комедия» (средневековый смысл этого слова: произведение со счастливым финалом). Название «Божественная комедия» принадлежит Д. Боккаччо, великому итальянскому писателю эпохи Возрождения, первому исследователю творчества Данте. При этом Боккаччо вовсе не имел в виду содержание поэмы, где речь идет о путешествии по загробному миру и лицезрении Бога, «божественная» в его устах означало «прекрасная».

Замысел поэмы. Считается, что толчком к созданию поэмы стал сон, увиденный Данте в 1300 г. По крайней мере, эту дату подтверждают первые строки поэмы: «Земную жизнь пройдя до половины, // Я очутился в сумрачном лесу, // Утратив правый путь во тьме долины». Половина жизни, по средневековым представлениям, — 35 лет, которых Данте достиг в 1300 г. В начале

поэмы Данте, заблудившись в лесу (аллегория земной жизни, полной греховных заблуждений), встречает льва (Гордость), волчицу (Алчность) и пантеру (Сладострастие), угрожающих поэту, от которых его спасает Вергилий (Земная мудрость: разум, воплощенный в философии, науке, искусстве), присланный поэту на помощь Беатриче (Небесная мудрость: верой и любовью), чья душа пребывает в Раю. Таким образом, устанавливается, что Небесная мудрость выше Земной мудрости и управляет ею. Данте, ведомый Вергилием, проходит 9 кругов Ада и 7 уступов Чистилища, а под руководством Беатриче пролетает через 9 сфер Рая и зрит Божественный свет.

Проблема жанра. По жанру «Божественная комедия» связана с античной традицией (прежде всего «Энеидой» Вергилия) и несет в себе черты средневекового жанра видения (так, исследователи отмечают переклички в поэме с «Видением Тнугдала»).

Композиция поэмы. Черты средневекового мировоззрения обнаруживаются и в композиции «Божественной комедии», в которой велика роль мистических чисел 3, 9, 100 и др. Поэма делится на три кантики (части) — «Ад», «Чистилище», «Рай», в соответствии со средневековыми представлениями об устройстве загробного мира. В каждой кантике по 33 песни, итого вместе со вступительной песнью поэма состоит из 100 песен. Ад подразделяется на 9 кругов в соответствии с тяжестью и характером грехов: в 1-м круге («Лимбе») наказываются некрещенные не по своей вине (античные мыслители, новорожденные дети); во 2-м круге — сладострастники; в 3-м круге — чревоугодники; в 4-м круге — скряги и расточители; в 5-м круге — гневливые и завистливые; в 6-м круге — еретики; в 7-м круге — насильники против ближних, себя, Бога; в 8-м круге — обманщики; в 9-м круге — изменники (в том числе сам изменивший Богу Сатана, в трех пастях которого — души Иуды, предавшего Христа, Брута и Кассия, изменивших Юлию Цезарю). На 7 уступах Чистилища (горы на противоположной стороне Земли) наказываются 7 смертных грехов: гордость, зависть, гнев, уныние, корыстолюбие, чревоугодие и блуд (здесь грехи не столь тяжелы, поэтому наказание не вечно). У подножия Чистилища есть его преддверие, а на вершине горы — Земной рай, поэтому снова возникает мистическое число 9. Рай состоит из 9 сфер (Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, звезд, Эмпирея — местопребывания Божественного света).

Терцина. Число 3 присутствует и в строфике поэмы, которая разбита на терцины — трехстишия с рифмовкой *aba bcb cdc ded* и т. д. Здесь можно провести параллель с готическим стилем в средневековой архитектуре. В готическом соборе все элементы — архитектурные конструкции, скульптуры, помещенные в нишах, орнамент и др. — не существуют отдельно друг от друга, а вместе образуют движение по вертикали снизу вверх. Точно так же тер-

цина оказывается незавершенной без следующей терцины, где нерифмованная вторая строка дважды поддерживается рифмой, зато возникает новая нерифмованная строка, требующая появления следующей терцины.

Четыре смысла «Божественной комедии». Учение, изложенное Данте в «Пире», применимо к его поэме. Ее буквальный смысл — изображение судеб людей после смерти. Аллегорический смысл заключается в идее возмездия: человек, наделенный свободой воли, будет наказан за совершенные грехи и вознагражден за добродетельную жизнь. Моральный смысл поэмы выражен в стремлении поэта удержать людей от зла и направить их к добру. Анагогический, т.е. высший смысл «Божественной комедии», заключается для Данте в стремлении воспеть Беатриче и великую силу любви к ней, спасшую его от заблуждений и позволившую написать поэму.

Художественный мир. В основе художественного мира и поэтической формы поэмы — аллегоричность и символичность, характерные для средневековой литературы. Пространство в поэме концентрично (состоит из кругов) и в то же время подчинено вертикали, идущей от центра Земли (одновременно центра вселенной и низшей точки Ада, где наказывается Сатана) в две стороны — к поверхности Земли, где живут люди, и к Чистилищу и Земному раю на обратной стороне Земли, а затем — к сферам Рая вплоть до Эмпирея, местопребывания Бога. Время также двуедино: с одной стороны, оно ограничено весной 1300 г., с другой — в историях душ, находящихся в загробном мире, концентрированно представлены как Античность (от Гомера до Августина), так и все последующие времена вплоть до современности; более того, в поэме есть предсказания будущего. При этом, естественно, Данте приходится прибегать к уловкам, он предсказывает устами героев события, которые ко времени написания поэмы уже произошли. Так, сделано псевдопредсказание смерти папы Бонифация VIII, к началу работы Данте над поэмой уже скончавшегося (умер в 1303 г.). Другое предсказание делает в сфере Марса прапрадед Данте Каччагвида, предрекающий поэту изгнание из Флоренции (тоже ложное предсказание, т.к. поэма писалась уже в изгнании) и будущий триумф поэта. Историзма как принципа в поэме нет. Люди, жившие в разные века, оказываются рядом, время исчезает, превращаясь или в точку, или в вечность.

Наиболее яркие образы и ситуации в сюжете поэмы. Сюжет поэмы развивается в двух планах. Первый — рассказ о путешествии Данте по загробному миру, ведущийся в хронологической последовательности. Этот план позволяет развиваться второму плану повествования — отдельным историям душ тех людей, с которыми встречается поэт. Здесь Данте достигает замечательного повествовательного эффекта. Такова история, рассказан-

ная во 2-м круге Ада Франческа о ее трагической любви к брату мужа. Первый комментатор «Божественной комедии» Д. Боккаччо пояснил, что Данте говорит о реально существовавших Франческе да Римини и ее возлюбленном Паоло, убитых заставшим их вместе ее мужем и братом Паоло Джиганчиотто Малатеста. Характерна реакция Данте на эту историю: выслушав ее, он падает в обморок. Как человек Средневековья, он помещает влюбленных в Ад, а как человек кануна Возрождения он потрясен историей этой любви.

Не менее впечатляет услышанная поэтом в 9-м круге Ада трагическая история гибели графа Уголино и его детей, которых архиепископ Руджери уморил голодом. В кантике «Рай» на место историй приходят похвальные речи. Таковы, например, услышанные Данте в сфере Солнца речи Фомы Аквинского о жизни Франциска Ассизского и Бонавентуры о жизни Доминика.

Движение к ренессансному антропоцентризму. Велика роль «Божественной комедии» в формировании нового взгляда на человека. Очень существенно, что в поэме по загробному миру путешествует не душа спящего (как это было, например, в средневековом «Видении Тнугдала»), а сам поэт во плоти. Он освобождается от грехов не традиционным церковным путем, не через молитвы, посты и воздержание, а ведомый разумом и высокой любовью. Именно этот путь приводит его к созерцанию Божественного света. Отсюда одна из важнейших идей «Божественной комедии»: человек не ничтожество; опираясь на то, что дано ему свыше — на разум и любовь, он может достичь Бога, он может достичь всего. Так в «Божественной комедии» Данте, подводившей итог достижениям средневековой культуры, возникает ренессансный антропоцентризм (представление о человеке как центре мироздания), рождается гуманизм эпохи Возрождения.

ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ В АНГЛИИ И ФРАНЦИИ

Предвозрождение в Англии. Во второй половине XIV в. в английской литературе выступают два наиболее значительных представителя Проторенессанса — Ленгленд и Чосер.

Ленгленд. Уильям Ленгленд (ок. 1330 — ок. 1400) родился в крестьянской семье, получил богословское образование в монастырской школе, но не сделал карьеру священника. Он переселился в Лондон, где бедствовал. Около 1362 г. он написал первую, в 1377 — вторую, а незадолго до смерти, в 1393 г. третью редакцию аллегорической поэмы «Видение о Петре Пахаре», принесшей ему известность в демократических кругах и впоследствии нередко (начиная с народного восстания 1381 г.) использовавшейся в антифеодальной борьбе. Ленгленд обратился к средневековой форме видения: поэт, ставший пилигримом, чтобы «узнать, какие в мире

чудеса», видит сон, в котором перед ним предстают толпы людей, и знатных, и простых: «Одни тянули плуг, копали землю, // В труде тяжелом возвращая хлеб; // Другие ж их богатства истребляли». Поэт видит различные пороки, представленные в житейских образах. Таково, например, Чревоугодие, воплощенное в образе Обжоры — пьяного ремесленника, попавшего вместо церкви, куда он шел исповедаться в грехах, в кабак.

Тысячи грешников, не знающих пути к Правде, обращаются к Петру Пахарю, знающему этот путь, и он называет добродетели, ведущие к Правде: Кротость, Скромность, Воздержание и т.д. Главное — надо преодолеть лень и трудиться, и пилигримы, ищущие Правду, помогают Петру Пахарю пахать землю и тем самым приобщаются к Правде.

Чосер. Джеффри Чосер (ок. 1340—1400), называемый «отцом» английской поэзии, одним из родоначальников английского литературного языка, родился в семье торговца, был пажем при дворе, королевским курьером, что позволило ему посетить Фландрию, Францию и Италию. Поменяв ряд других должностей, он закончил жизнь вполне благополучно, получив королевскую пенсию. Чосер как писатель еще близок традициям средневековой литературы, он перевел на английский язык аллегорический «Роман о Розе», написал несколько видений («Дом славы», «Птичий парламент» и др.), в которых тем не менее чувствуется влияние итальянского гуманизма.

«Кентерберийские рассказы». «Кентерберийские рассказы» (1386—1389) — главное произведение Д. Чосера. В них соединилось влияние итальянского Возрождения (прежде всего «Декамерона» Боккаччо — этой популярнейшей персональной модели) и английская национальная специфика. Подобно «Декамерону», «Кентерберийские рассказы» должны были представлять собой сборник новелл (стихотворных), объединенных рамочной новеллой.

29 паломников, отправляющихся на поклонение мощам убитого в 1170 г. по приказу Генриха II архиепископа Кентерберийского Томаса Бекета, собрались в таверне «Табард» в Соуерке. Они принимают предложение хозяина таверны по дороге, чтобы скоротать время, рассказывать какие-нибудь правдивые или придуманные истории, лучший рассказчик будет славно угощен в таверне на обратном пути, а уклонившийся — наказан.

По неизвестной причине Чосер написал только 24 новеллы, не закончив повествования. Особо значима в книге рамочная новелла, затмевающая последующие рассказы многоцветьем красок, жизненностью портретов персонажей, среди которых доблестный Рыцарь и кроткая Аббатиса, разбогатевший Купец и Студент, тратящий все свои деньги на книги, ловкий Юрист и Доктор, искусный в медицине, и др.

Чосер демонстрирует поразительное жизнелюбие, священные цели паломников не мешают им предаваться земным радостям. Юмор Чосера редко перерастает в сатиру. Чосеру присущи такие черты эстетики Предвозрождения, как парадоксальность и пародийность.

Предвозрождение во Франции. Во французской поэзии XIV—XV вв. получили развитие такие жанры, как баллада, рондель (рондо), вирелэ, завешание. В творчестве Гильома де Машо, Эсташа Дешана складывается концепция поэзии как «второй риторики».

Вийон. Франсуа Вийон (настоящая фамилия — Монкорбье или де Лож, 1431 или 1423 — после 1464) — крупнейший представитель французского Проторенессанса. В самой его судьбе воплощены черты переходного, противоречивого времени. Он учился в Сорбонне и стал магистром искусств (1452), а через три года убил в драке священника, позже связался с ворами и грабителями, не раз сидел в тюрьме, в 1463 г. был приговорен к повешению за убийство, но казнь была заменена изгнанием из Парижа (после чего его следы теряются). В то же время он участвует в поэтическом состязании с Карлом Орлеанским, представителем «риторической школы», демонстрируя поразительное поэтическое новаторство в жанре баллады.

Вийон закрепил во французской поэзии твердую форму баллады. Баллада включает 3 строфы на одинаковые рифмы: *ababbcbc* для строфы из 8 строк и *ababbccdc* для строфы из 10 строк с рефренов и «посылку» — заключительную полустрофу с обращением к адресату. Так, «Баллада повешенных» начинается строфой из 10 строк:

О люди-братья, мы взываем к вам:
Простите нас и дайте нам покой!
За доброту, за жалость к мертвецам
Господь воздаст вам щедрою рукой.
Вот мы висим печальной чередой,
Над нами воронья глумится стая,
Плоть мертвую на части раздирая,
Рвут бороды, пьют гной из наших глаз...
Не смейтесь, на повешенных взирая,
А помолитесь Господу за нас.

Последняя строка этой строфы сохраняется в конце второй и третьей строф. Далее следует посылка из 5 строк:

О Господи, открой нам двери Рая!
Мы жили на земле, в Аду сгорая.
О люди, не до шуток нам сейчас.
Насмешкой мертвецов не оскорбляя,
Молитесь, братья, Господу за нас!

(Перевод Ф. Мендельсона)

Поразительна новая образность этой баллады: соединение шемящего чувства вины и несправедливости, безнадежности и мольбы, усиленное элементами эстетики безобразного. Вийон не стесняется «непоэтических» слов и образов. Замечательна остроумная, ерническая и вместе с тем страшная эпиграмма поэта в собственный адрес:

Я — Франсуа, чему не рад,
Увы, ждет смерть злодея,
И сколько весит этот зад,
Узнает скоро шея.

(Перевод И. Эренбурга)

Видимо, Вийон занимался и постановкой мистерий. Маргинальность Вийона нашла художественное отражение в парадоксальном и пародийном началах его поэзии, использовании воровского жаргона.

«Малое завещание» и «Большое завещание». В 1456 г. Вийон написал «Лэ» — поэму в 320 строк, получившую впоследствии название «Малое завещание». Это монолог нищего студента, пародия на юридическое завещание, где, например, парижским священникам завещаются мыльные пузыри. Вийон виртуозно владеет ритмом и рифмами, каламбурами, соединяет юмор, сатиру и лирический пафос, высокое и низкое вплоть до непристойного. Позже он написал «Большое завещание», поэму в 2023 строки, в которую включил вставные баллады («О дамах минувших времен», «Парижские женщины» и др.). В этом произведении представлен целый мир низов общества (нищих, воров, проституток, трактирщиков, бродяг, пьяниц), причем едва ли не впервые в поэзии этот мир наделяется глубокими чувствами — неразделенной любви, тоски, предчувствия гибели, но эти чувства перемешаны с ироническим отношением к жизни и к людям, к самому себе, жизнерадостностью, карнавальностью.

Вийон — один из наиболее ярких поэтов, завершавших Средневековье и открывавших путь в культуру эпохи Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В понятии «Возрождение (Ренессанс)» отразилось возникшее в трудах гуманистов представление об историческом развитии человечества. Возрождение — культурологический термин, он координируется с употребляемым в исторической науке понятием «эпоха первоначального накопления» (промежуточная стадия между феодальной и капиталистической формациями). К этому времени относятся такие грандиозные трансформации, как переход от гегемонии сельской к гегемонии городской культуры; формирование больших государств и наций; становление национальных языков и национальных культур. Возникает новый культурный идеал — «универсальный человек», реализующий себя в различных сферах деятельности. Великие географические открытия, путешествия Васко да Гамы, Колумба, Магеллана, Дрейка за короткий исторический срок полностью меняют представления европейцев о масштабах Земли. Открытие прямой перспективы в живописи связано с этим процессом: на смену вертикальной концепции мира приходит горизонтальная концепция, связанная с приоритетным интересом к земным просторам, а не к небесным высям.

Гуманизм. В XIV в. в Италии складывается идеология Ренессанса — гуманизм. Гуманисты в поисках опоры для нового взгляда на мир обращаются к античности, изучают произведения античных мыслителей. Но происходит не просто возвращение к прежним ценностям. Для гуманизма характерно соединение античного антропоцентризма («Человек есть мера всех вещей»), относившегося только к свободным людям, со средневековой идеей равенства, вытекающего из теоцентризма («Все люди равны перед Богом»).

Такое прославление человека имело и свою оборотную сторону, о которой подробно, с большим количеством примеров писал А. Ф. Лосев в «Эстетике Возрождения». Появление плеяды гениев, титанов мысли соседствует с безудержным эгоизмом, свободой от каких-либо моральных ограничений, жестокостью, коварством, немыслимыми злодеяниями. Об оборотной стороне ренессансного титанизма можно судить по знаменитой книге итальянского гуманиста Никколо Макиавелли (1469—1527) «Государь» (1513, опубл. 1532), рисующей идеального правителя как человека, который для укрепления своей власти должен цинично презреть все нравственные обязательства, не останавливаться ни перед чем, даже если речь идет об убийствах, измене, беззаконии. Ренессанс-

сний макиавеллизм с поразительной силой воплотил У. Шекспир в образе короля-злодея Ричарда III.

Периодизация эпохи Возрождения. Типологический подход позволил академику Н. И. Конраду выделить эпоху Возрождения в Китае, отнеся его к IX—XI вв.; А. Ф. Лосев говорит о Возрождении в Грузии X в. и т. д. Но традиционно Возрождение связывают с европейской культурой, и хотя в разных странах оно относится к разному времени, удобно воспользоваться схематичной периодизацией итальянского Возрождения, самого раннего и одновременно базового для европейского Ренессанса в целом: XIV в. — Раннее Возрождение, XV в. — Высокое Возрождение, XVI в. — Позднее Возрождение.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИТАЛИИ

Раннее Возрождение в Италии

На XIV в. в Италии приходится Раннее Возрождение (Треченто). Следующее после Данте поколение деятелей итальянской культуры формулирует новые ценности — идеи гуманизма. Уникальной чертой итальянского Ренессанса является выдвижение наиболее значительных писателей именно на ранней стадии, в XIV в., называемом по-итальянски Треченто. Это были Петрарка и Боккаччо.

Петрарка

Франческо Петрарка (1304—1374) — первый европейский гуманист, родоначальник новой европейской поэзии. Персональная модель Петрарки породила такое влиятельное явление, как петраркизм.

Биография. Отец поэта Пьетро ди Паренцо, по прозвищу Петракко дель Инчиза, был представителем партии белых гвельфов и вместе с Данте в 1302 г. был изгнан из Флоренции. 20 апреля 1304 г. в Ареццо у него родился сын, названный Франческо (впоследствии взявший в качестве поэтического имени латинизированное прозвище отца — Петрарка). Когда в Пизе собрались белые гвельфы, чтобы поддержать борьбу императора Генриха VII против Флоренции, семилетний Петрарка, оказавшийся там вместе с родителями, единственный раз в жизни видел Данте. По настоянию отца Петрарка получает юридическое образование сначала в университете Монпелье, потом в Болонском университете, но юриспруденцией не интересуется, а читает античных классиков. Как рассказывал сам поэт, его отец, разгневанный этим, бросил в огонь книги античных авторов, но, смягчившись слезами сына,

вытащил из огня сочинения Вергилия и «Риторику» Цицерона со словами: «Хорошо, пусть одна из этих книг поможет твоим трудам, а другая — досугу». Позже Петрарка называл Цицерона своим отцом, а Вергилия — братом. В 15 лет Петрарка пишет стихотворение на латинском языке, посвященное смерти матери, — его первое дошедшее до нас произведение.

В Авиньоне 6 апреля 1327 г. во время утренней мессы в церкви Св. Клары Петрарка впервые увидел прекрасную юную даму по имени Лаура, которую безответно полюбил на всю жизнь и воспел в своих стихах, вошедших в «Книгу песен» — самое знаменитое его произведение. Очевидно, это была Лаура де Новес, жена рыцаря Гуго де Сада, хотя спор о том, кто была Лаура и была ли она вообще, шел несколько столетий и не имеет окончательного решения. Вскоре Петрарка вступает в духовное сословие и становится «застольным капелланом» кардинала Джованни Колонна, выполняет различные поручения в Париже, Льеже, Кельне, Лионе (позже посещает Рим и печалится по поводу его упадка).

Петрарка начинает осознавать величие человека прежде всего через себя. Так, 24 апреля 1336 г. он вместе с братом Герардо поднимается на одну из альпийских вершин — Ветреную гору (Монте Вентозо, высота — 1912 м) только для того, чтобы увидеть мир с вышины и насладиться красотами природы (став своего рода первым европейским туристом). При этом для него важны культурные ассоциации: он руководствуется описанием восхождения царя Филиппа на гору Гем, откуда открывался вид сразу на Черное и Адриатическое моря. Восхождение было описано античным историком Титом Ливием, чьи сочинения незадолго до этого Петрарка критически отредактировал. На вершине горы поэт читает «Исповедь» Августина Блаженного.

В 1337—1341 гг. Петрарка поселяется в местечке Воклюз под Авиньоном, где занимается литературным трудом, пишет стихи о Лауре на итальянском языке, поэму «Африка» на латинском языке, которую он особенно ценил и предназначал для вечности, прозаическое сочинение «О преславных мужах», поэму «Триумф Любви» и другие произведения. Считается, что это первый в европейской культуре пример «литературного уединения».

Достигнув 35 лет (возраста «середины жизни» по Данте), Петрарка начинает хлопотать о том, чтобы его, по обычаям древних римлян, увенчали лавровым венком как лучшего поэта. Характерно, что Данте отказался от такого увенчания, предложенного ему в 1319 г. Болонским университетом. Петрарка, напротив, использует все свои знакомства для реализации этого намерения, и 1 сентября 1340 г. получает сразу два сообщения о готовности увенчать его лаврами — из парижской Сорбонны и из Рима. Он выбирает Рим, самонадеянно считая, что этот торжественный акт будет способствовать объединению Италии, заранее пишет «Капитолийскую

речь», ради большего эффекта сдает в Неаполе экзамен и получает докторскую степень. 8 апреля 1341 г. Петрарка был торжественно увенчан лавровым венком на Капитолии в Риме, прочел свою речь перед сенатом, был объявлен почетным гражданином Рима.

В 1350 г. Петрарка по приглашению Боккаччо впервые посетил Флоренцию. Тогда они в первый раз увидели друг друга и стали друзьями. Но несмотря на уговоры властей Флоренции, Петрарка, сын изгнанного из города соратника Данте, отказался поселиться в этом городе. Он жил в Милане, Падуе, Венеции, Риме, Павии, даже в Праге, но только не во Флоренции, оскорбившей его отца. Если Данте даже перед смертью не мог вернуться на родину, то представитель следующего поколения, первый человек Возрождения Петрарка сам выбирает, где ему жить, он обласкан папой, императором, властителями многих стран, он был вправе в одном из писем к Боккаччо гордо заявить: «Это лишь казалось, что я жил при князьях, на деле же князья жили при мне». Нескромность Петрарки сейчас нередко вызывает улыбку, но это были ранние, еще незрелые проявления ренессансного культа человека, ставшего «мерой всех вещей».

Среди своих произведений Петрарка особенно ценил поэму «Африка» (незаконч., 1339—1342) о римском полководце Сципионе Африканском, победившем Ганнибала. Эту поэму, предназначенную для вечности, Петрарка писал на латинском языке и отказался публиковать ее при жизни. Другое произведение, которым дорожил поэт, — цикл поэм «Триумфы» (1354—1374). За «Триумфом Любви» следует «Триумф Смерти», так как Смерть побеждает Любовь, затем «Триумф Славы», побеждающей Смерть, «Триумф Времени», побеждающего Славу, «Триумф Вечности» — итоговое произведение, написанное в последний год жизни. Петрарка умер в ночь с 18 на 19 июля 1374 г. в Арква недалеко от Падуи, в своем доме, где провел последние пять лет жизни. В одном из писем к Боккаччо он высказал пожелание: «Пусть смерть застанет меня читающим или пишущим». По преданию, он умер, сочиняя жизнеописание Юлия Цезаря для книги биографий в духе Плутарха «Преславные мужья». Петрарка был с величайшими почестями похоронен в Падуе.

«Книга песен» («Канцоньере»). Мировая слава Петрарки в веках связана не с поэмой «Африка», а с его «Книгой песен», посвященной любви к Лауре. Стихи, вошедшие в книгу, он начал писать в 1327 г.; первую редакцию закончил в 1342 г., последнюю — в 1374 г. То, что стихи писались не на латинском, а на итальянском языке (в просторечии «вольгаре»), означает, что Петрарка писал их не для вечности, не для потомков, а для себя. Итальянский язык не обладал литературной формой, и именно благодаря «Божественной комедии» Данте и «Книге песен» Петрарки он обрел эту форму в поэзии.

«Книга песен» — лирическая исповедь поэта. Ее стержень — образ Лауры. 6 апреля 1348 г., в год «черной смерти» — чумы, охватившей Европу, и в день 21-й годовщины первой встречи с Петраркой Лаура умерла. Отсюда разделение книги на две части: «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры». В первой части основной поэтической образности становится сравнение Лауры с нимфой Дафной (обратившейся в лавр, священное дерево Аполлона, покровителя поэзии). Во второй части Лаура, подобно Беатриче в «Божественной комедии» Данте, выступает небесным ангелом-защитником Петрарки. Портрет Лауры в стихах Петрарки не отличается богатством деталей и красок: поэт говорит о ее «золотых волосах», «высоком лбе», «тонких пальцах». Иногда в описании внешности Лауры встречаются противоречия. Так, например, ее манера ходить называется то легкой походкой, то тяжелой поступью. Это дало основание исследователям высказывать сомнение в существовании Лауры: созвучие имени с итальянским названием лавра (*lauro*) позволило предположить, что Петрарка воспевает не любовь к женщине, а любовь к славе.

Если образ Лауры в «Книге песен» не индивидуализирован, то впервые в европейской поэзии здесь предпринята попытка индивидуализировать любовное чувство поэта. В сонете LXI, одном из самых известных, поэт говорит лишь о «прекрасных глазах» Лауры, зато подробно анализирует оттенки своих переживаний. Он благословляет «день, месяц, лето, час и миг», когда встретил Лауру, боль любовного чувства, которую испытал впервые, и, наконец, свои «певучие канцоны» — результат «дум золотых о ней».

Можно говорить и об индивидуализации поэтического стиля. Сравнение разных редакций одних и тех же стихотворений убедительно показало, что многолетняя работа поэта над ними шла в двух основных направлениях: удаление того, что затемняет смысл (непонятности, двусмысленности), и придание тексту большей музыкальности. Исследователь итальянской литературы Н. Томашевский, опираясь на длительную традицию анализа текстов Петрарки, писал: «Единицей петрарковской поэзии является не слово, но стих или, вернее, ритмико-синтаксический отрезок, в котором отдельное слово растворяется, делается незаметным. Единице этой Петрарка уделял преимущественное внимание, тщательно ее обрабатывал. Чаще всего у него ритмико-синтаксическая единица заключает в себе какое-нибудь законченное суждение, целостный образ. (...) Показательно и то, что Петрарка относится к малому числу тех итальянских поэтов, чьи отдельные стихи стали пословичными. Как общая закономерность слово у Петрарки не является поэтическим узлом»¹.

¹ Томашевский Н. Предисловие // Петрарка Ф. Лирика; Автобиографическая проза. — М., 1989. — С. 10.

Петрарка включил в «Книгу песен» стихи различных жанров — канцоны, в том числе и на политические темы, например, знаменитая канцона «Италия моя...»), баллады, секстины, послания, мадригалы. Но основу книги составляют 317 сонетов. Петрарка по праву считается непревзойденным мастером этого жанра. Обычно он пишет сонеты на 5 рифм с последовательностью *abba abba cde cde*. Первоначально Петрарка стремился к максимальной виртуозности стиха, позже его стих становится все более прозрачным, лишенным «поэтизма», о нем можно сказать словами выдающегося деятеля итальянской культуры рубежа XVI—XVII вв. К. Джезуальдо: «В нем нет ничего такого, что было бы невозможно в прозе». В качестве примера можно взять начало сонета CXII: «Сеннуччо, хочешь, я тебе открою, // Как я живу? Узнай же, старина: // Страдаю, как в былые времена, // И остаюсь во всем самим собою» (перевод Е. Солоновича). Прозаизация поэзии, отмеченная исследователями, позволяет воспринимать сонеты Петрарки без комментариев, какими снабжал Данте свои стихи в «Новой жизни».

По пути, намеченному Петраркой, впоследствии пошло развитие всей европейской поэзии.

Боккаччо

Джованни Боккаччо (1313—1375) — великий итальянский гуманист, основоположник психологизма в европейской литературе. Этот писатель определил основные черты жанра новеллы, был одним из создателей итальянского литературного языка. Его сборник новелл «Декамерон» и повесть «Фьяметта» определили мощное влияние персональной модели Боккаччо на мировой литературный процесс.

Биография. Боккаччо родился в семье богатого флорентийского купца. Традиционное мнение о том, что он родился в Париже, сейчас оспаривается. Вероятно, он родился во Флоренции или где-то неподалеку. Сначала он готовился продолжить дело отца, потом учился на юриста в Неаполе, но обе профессии ему не дались. В Неаполе он вошел в кружок образованной молодежи, увлекся литературой, начал писать. В его первых поэмах ощущается знакомство с античной литературой (Боккаччо блестяще знал не только латинский, но и древнегреческий язык), с поэзией «нового сладостного стиля». Немалую роль в его жизни сыграла неразделенная любовь к незаконной дочери неаполитанского короля Роберто II Марии д'Аквино, которую Боккаччо, в соответствии с куртуазной традицией, называл ласковым псевдонимом Фьяметта (огонек). Поэмы «Филострато», «Фьезоланские нимфы» подготовили его к большим литературным свершениям. Вернувшись во Флоренцию, Боккаччо, представитель правящей партии черных гвельфов, выполнял ряд ответственных поручений. Здесь

же он пережил страшную чуму 1348 г., а в 1350 г. познакомился с Петраркой. В конце жизни Боккаччо стал рассматривать свое жизнелюбие как грех, был готов отказаться от «Декамерона» и сжечь свою ценнейшую библиотеку, от чего его отговорил Петрарка. Однако возвращение к средневековому мировоззрению уже не могло отменить того, что сделал Боккаччо для утверждения ренессансного взгляда на мир и человека. Боккаччо был первым исследователем творчества Данте.

«Фьяметта». Около 1345 г. Боккаччо написал небольшую прозаическую повесть «Фьяметта». Сюжет ее предельно прост.

Юноша Памфило полюбил замужнюю женщину Фьяметту, и та ответила на его любовь. Влюбленные вынуждены скрывать свои чувства от посторонних, и это им удается. Отец Памфило отправляет сына в другой город, что печалит влюбленных. Фьяметта узнает, что Памфило там женился. Известие повергает ее в глубокую скорбь, но есть надежда, что женитьба — лишь исполнение воли отца. Однако позже оказывается, что Памфило не женился, но полюбил другую женщину. Теперь отчаяние Фьяметты безмерно. Ее причитаниями заканчивается повесть.

Это произведение интересно тем, что в нем впервые в европейской литературе последовательно проведен принцип психологизма. Под психологизмом понимается система художественных средств для раскрытия внутреннего мира человека. Боккаччо создает такую систему: он предельно упрощает событийную сторону и вводит монолог героини, через который раскрывается гамма ее чувств от радостных в начале повести до печальных в конце. Существенно, что внешний мир героев — их поведение, видимое другим людям, самим сюжетом противопоставлено их внутреннему миру; они живут двойной жизнью, не смея обнаружить перед посторонними свои подлинные чувства. «Фьяметта» стоит у истоков группы психологических жанров в европейской литературе.

«Декамерон». «Декамерон» (1348—1353) — один из величайших памятников Возрождения. В этом произведении Боккаччо выступает как создатель жанра новеллы, определивший ее тематику, систему образов, композицию (прием «фалькон» — неожиданный поворот действия), язык. Жанр новеллы возник из бытовых устных рассказов (новелла в переводе — «новость»). В «Декамероне» 100 новелл, организованных в цикл с помощью рамочной новеллы о чуме во Флоренции 1348 г.

Десять человек (семь девушек и трое юношей), собравшихся в церкви Санта Мария Новелла, осуждают разгул низменных страстей, порожденный чумой, они хотят сохранить душевное здоровье и достоинство, решив удалиться в загородную виллу и там переждать, пока чума не отступит. Чтобы скоротать время, они договариваются ежедневно рассказывать по одной новелле каждый (отсюда название книги: «Декамерон» — по-гречески «десятидневник»).

Так в рамочной новелле возникает главная идея книги: ценности жизни (естественные чувства, земные, плотские желания, жизнерадостность, веселье) могут победить все, что жизни противостоит, — болезнь, мертвящие оковы средневекового мира (церковного фанатизма, феодальной зависимости), саму смерть. В каждой из 100 новелл эта общая мысль представлена какой-то конкретной гранью: есть новеллы антиклерикальные (например, 1-я и 2-я новеллы первого дня), новеллы в защиту женщин, изменяющих своим мужьям (против брака не по любви, а в соответствии с феодальными традициями, лишаящими женщину права свободного выбора), новеллы веселые и грустные и т. д. Композиция книги выстроена, как мозаика: каждая новелла обладает законченностью, отражая какой-то фрагмент жизни, но только все новеллы в целом позволяют раскрыть гуманистическую концепцию мира и человека, для которой характерны реабилитация земного, плотского начала, защита естественного чувства, оптимизм. При этом образы рассказчиков занимают особое место в системе образов «Декамерона»: им не присущи индивидуальные черты, они в совокупности воплощают идеал человека эпохи Возрождения. Боккаччо, написавший книгу на тосканском диалекте народного языка, понятного и образованному, и неграмотному итальянцу, стал основоположником итальянского прозаического литературного языка. Его «Декамерон» — самая популярная книга европейского Возрождения.

Высокое и Позднее Возрождение в Италии

Высокое Возрождение (Кватроченто, XV в.). К этому времени относится расцвет гуманизма: деятельность Платоновской академии во Флоренции, утвердившей особую роль философии Платона и неоплатонизма в развитии гуманизма; труды Джованни Пико делла Мирандолы (1463—1494), в речи «О достоинстве человека» (1486), воспевавшего величие человека — «венца мироздания»; расцвет живописи, скульптуры, архитектуры (Брунеллески, Альберти, Донателло, Верроккьо, Мантенья, Боттичелли, Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Джорджоне, ранний Тициан). В образах Мадонны, святого Себастьяна обнаруживается стремление соединить идею святости с изображением прекрасного, идеального человеческого тела.

Среди достижений итальянской литературы XV в. — развитие жанра новеллы в сборнике «Новеллино» (опубл. 1476) Мазуччо (под этим псевдонимом писал Томмазо Гуардати, ок. 1420 — ок. 1475). Возникает рыцарская поэма итальянского Возрождения. В поэмах «Большой Морганте» (1482) Луиджи Пульчи (1432—1484), «Влюбленный Роланд» (незаконч., полн. изд. 1506) Маттео

Боярдо (1441— ок. 1494) происходит ренессансное переосмысление мотивов «Песни о Роланде».

Позднее Возрождение (Чинквеченто, XVI в.). В этот период продолжают развиваться ренессансные представления об «универсальном человеке», о чем свидетельствует получивший большую известность трактат «Придворный» (1513—1518, опубл. 1528) Бальдассарре Кастильоне (1478—1529). Однако уже в конце XV в. появляются кризисные тенденции в ренессансной культуре, что так ярко ознаменовано сожжением произведений искусства религиозным фанатиком Савонаролой во Флоренции. Усиление этих тенденций в XVI в. можно отметить в «Государе» Н. Макиавелли, позднем творчестве художников Микеланджело, Корреджо, Тициана, Тинторетто, Караваджо.

Основные достижения итальянской литературы XVI в. во многом связаны с судьбой поэтической традиции Петрарки. Петраркизм не только повлиял на поэтическое творчество итальянцев, но и получил теоретическое обоснование (П. Бемпо). Крупнейший литературный памятник эпохи — героическая поэма в октавах¹ Лудовико Ариосто (1474—1533) «Неистовый Роланд» (1-е изд., 40 песен — 1516; 3-е изд., 46 песен — 1532). Существует непосредственная сюжетная связь этого произведения с «Влюбленным Роландом» Боярдо, хотя определенное значение имеют античные и средневековые источники. Ариосто демонстрирует выдающееся мастерство в создании образов. Немалую роль играет в поэме фантастика. А. С. Пушкин, высоко ценивший «Неистового Роланда», перевел фрагмент поэмы (песнь XXIII, октавы 100—112).

Получает развитие драматургия и театр. Именно в этот период зарождается комедия масок. Появляется первая итальянская классическая трагедия — «Софонисба» (1515, опубл. 1524) Джанджорджо Триссино (1478—1550), который опирался на правила Аристотеля, традиции Софокла и Еврипида. Эта линия была продолжена в итальянской драматургии, в частности в «Горациях» (1546) Пьетро Аретино (1492—1556), трагедии, предвещающей сюжет трагедии П. Корнеля «Гораций». «Аминта» (1573, опубл. 1580) Торквато Тассо (1544—1595) — наиболее совершенный образец еще одного драматургического жанра — пасторальной драмы.

Пасторальность как стремление уйти от трудных жизненных проблем в мир идиллии обнаруживается и в прозе, например, в пасторальном романе Джакомо Саннадзаро «Аркадия», оказавшем огромное влияние на последующее развитие пасторального жанра в европейской литературе. Среди прозаических жанров по-прежнему видное место занимает жанр новеллы. Особо следует выделить новеллы «Венецианский мавр» Джанбатисты Джираль-

¹ *Октава* — строфа из 8 стихов с рифмовкой *aba ba bcc*.

ди Чинтио и «Ромео и Джульетта» Маттео Банделло как источники сюжетов трагедий У. Шекспира «Отелло» и «Ромео и Джульетта».

Одно из высших достижений Позднего Ренессанса — «Освобожденный Иерусалим»¹ Торквато Тассо, эпическая поэма в октавах, в которой поэт, с одной стороны, вступает в спор с Ариосто, а с другой — продолжает его традиции. В основе поэмы, повествующей о рыцарских крестовых походах, — столкновение Запада и Востока, реального и фантастического, любви и веры. Поэмой Тассо как бы подводится итог Ренессанса в Италии.

СЕВЕРНОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ

В конце XV — начале XVI в., когда Возрождение в Италии достигло своей вершины, в Германии и Нидерландах начинает складываться так называемое Северное Возрождение. Культура этих стран отмечена такими явлениями, как живопись нидерландских художников Яна ван Эйка — основоположника искусства Возрождения в Северной Европе, Хиеронимуса Босха, Питера Брейгеля Старшего, живопись и графика немецких художников Альбрехта Дюрера, Лукаса Кранаха Старшего, Альбрехта Альтдорфера, Ханса Хольбейна Младшего.

Крупнейшие памятники литературы Северного Возрождения — в литературе Нидерландов — «Похвала Глупости» (1509) Эразма Роттердамского; в литературе Германии — «Корабль дураков» (1494) Себастиана Бранта (источник последующей традиции «литературы о дураках», поэма, в которой в смешном виде представлены свыше 100 видов глупостей), «Письма темных людей» (1515—1517) Ульриха фон Гуттена, Крота Рубеана и Германа Буша (изданы анонимно как переписка на латинском языке темных и фанатичных клириков, разоблачающих самих себя, ярчайший образец ренессансного памфлета), *фастнахтшпили*² Ганса Сакса («Школяр в раю» и др.). Эти произведения связаны с традициями народной смеховой культуры. Форма «литературы о дураках» используется авторами для создания гуманистической сатиры на современную действительность, церковников, схоластов. Народные книги о Тиле Эйленшпигеле (или Уленшпигеле) (1515) и докторе Фаусте (1587), появившиеся в эту эпоху, не только отразили ее

¹ Первоначально поэма называлась «Гоффредо» (1574—1575, опубл. 1579). Издание в 1580 г. поэмы под названием «Освобожденный Иерусалим» подверглось ожесточенной критике со стороны инквизиции. Переделав поэму в католическом духе (1587—1592), Тассо опубликовал ее в 1593 г. под названием «Завоеванный Иерусалим».

² *Фастнахтшпиль* (букв. «масляничная игра») — народное комическое представление в Германии, близкое французскому фарсу.

гуманистический дух, но и дали последующим этапам развития мировой литературы «вечные образы» Фауста («Трагическая история доктора Фауста» К. Марло, «Фауст» И. В. Гёте, «Сцена из Фауста» А. С. Пушкина, «Доктор Фаустус» Т. Манна и др.) и Уленшпигеля («Легенда об Уленшпигеле» Ш. Де Костера). Публицистика немецких реформаторов церкви Мартина Лютера и Томаса Мюнцера также должна рассматриваться как утверждение идей Северного Возрождения.

Мартин Лютер. Особенностью культуры Германии и Нидерландов является тесная связь между ренессансными явлениями и религиозной Реформацией. Выдающуюся роль в обретении Северным Возрождением своей специфики сыграл немецкий богослов Мартин Лютер (1483—1546). В 1517 г. он выступил в Виттенберге с 95 тезисами против индульгенций, в которых отверг основные догматы католицизма. С этого эпизода начинается движение Реформации, складывается первое и крупнейшее направление протестантизма — лютеранство. Лютер исходил из положения: Бог не в церкви, а в душе. Реформатор церкви выступал за личную связь каждого верующего с Богом. Именно этим объясняется его намерение перевести Библию на языки разных народов, ведь тогда для восприятия Священного Писания не требуется посредник — священник, знающий латынь, на которой идет богослужение в католической церкви. В 1522—1542 гг. он осуществил перевод Библии на немецкий язык. Взявшись за перевод, он встретился с огромными сложностями: ведь в это время литературного немецкого языка еще не существовало. Однако Лютер не поддался искушению ввести в язык заимствования из греческого и латыни, других иностранных языков. Напротив, он решил использовать потенциальные возможности народной речи. В «Послании о переводе» (1530) он призывал учиться живому языку не у книжников-схоластов, а «у матери в доме, у детей на улице, у простолюдина на рынке». Ему вовсе не хотелось, чтобы вместо священника появился другой посредник между Богом и простым человеком — кабинетный ученый. Осуществленный Лютером перевод Библии заложил основы немецкого литературного языка и сыграл исключительную роль в развитии немецкой культуры.

Лютер написал множество произведений, в основном богословского содержания. Немецкое издание его сочинений, вышедшее в Веймаре в 1883—1948 гг., насчитывает 58 томов. В частности, он перевел на немецкий язык басни Эзопа, в которых видел доступное выражение простонародной жизненной мудрости. Лютер писал и стихи, особенно известен его хорал «Господь — наш истинный оплот», ставший своего рода гимном. Интерес представляют и «Застольные беседы» Лютера, записанные его друзьями.

В конце XV — начале XVI в. происходит смещение центра гуманистического движения на Север Европы во многом благодаря деятельности нидерландского мыслителя Эразма Роттердамского, или, как он себя называл, Дезидерия (1469—1536) — вождя европейского гуманизма. Осуществив новый латинский перевод Библии, он заложил основы научной критики Библии, нанеся чувствительный удар по авторитету католической церкви, пользовавшейся переводом св. Иеронима (Вульгатой) как священным текстом. Эразм подорвал представление о его непогрешимости, указав на ряд противоречий и ошибок, призвал переводить Библию на народные языки, тем самым подготовив идеологическую почву для движения Реформации. Его дружба и обширная переписка с европейскими гуманистами (на латинском языке, 12 томов в издании 1906—1958 гг.) сделала его центральной фигурой в гуманистическом движении рубежа XV—XVI вв. В споре между католиками и лютеранами он занял нейтральную позицию, за что подвергся нападкам с той и с другой стороны, омрачившим конец его деятельной жизни. Среди его произведений (10 томов в издании 1703—1706 гг.) — сборник античных афоризмов с обширными комментариями «Пословицы» (1-е изд. 1500, пополнялся в течение всей жизни писателя), социально-политический трактат «Христианский государь» (1516), диалоги «Разговоры запростото» (1519—1535), богословский трактат «Метод истинного богословия» (1519), педагогический трактат (в жанре декламации) «О достойном воспитании детей с первых лет жизни» (1529) и др. Эразм заложил основы «христианского гуманизма», поставив в центр богословской проблематики человека в его отношениях с Богом, выдвигая на первый план нравственную проблематику, образец должной жизни, явленный через Христа и апостолов. Эразм был сторонником гуманистического образования — широкого, светского, не только для мужчин, но и для женщин. В основе его концепции мира и человека — так называемый всеобщий парадокс бытия («крайности сходятся»), разрешаемый в мудрости, открытой еще древними греками: «Все в меру!».

«Похвала Глупости». Если Эразм из своих трудов более всего ценил исправленное издание греческого текста Нового Завета (1517) и его новый латинский перевод, то потомки безусловное предпочтение отдали небольшому произведению «Похвала Глупости», с которым сегодня прежде всего связана слава Эразма. Оно было написано за несколько дней в 1509 г., когда Эразм находился в Англии по приглашению крупнейшего представителя раннего английского Возрождения гуманиста Томаса Мора. Эта книга, написанная по-латыни, выдержала два издания в 1511 г., три издания в 1512 г. (Париж, Страсбург, Антверпен), за несколь-

ко последующих лет было продано 200 тысяч экземпляров (беспрецедентный случай!). Ее, как ни странно, одобрил папа Лев X («Я рад, что наш Эразм тоже иногда умеет дурачиться»), но зато осудил более зоркий Лютер, назвавший Эразма «королем двусмысленности».

В предисловии автора сообщается, что книга посвящена Томасу Морю. Ироничный Эразм выводит в качестве главной героини Глупость, которую он лукаво называет Мория (по-гречески — глупость). В издании 1765 г. редактор разделил текст книги на 68 глав (такое разделение отсутствовало у автора, но сохраняется в последующих изданиях). Композицию «Похвалы Глупости» можно действительно представить состоящей из 68 законченных фрагментов, каждый из которых развивает доказательство какого-либо тезиса — положения в защиту глупости. Но эти фрагменты можно сгруппировать в три больших раздела, объединенных не только сходным материалом, но и характером смеха: в первой части это юмор, во второй — сатира, в третьей — ирония, т.е. скрытая насмешка.

«Похвала Глупости» и другие произведения Эразма Роттердамского породили такое заметное явление в истории гуманистической мысли, как эразмизм. В трудах по культуре Европы он признается писателем, сыгравшим выдающуюся роль в интеллектуализации литературы, ренессансном преобразовании народной смеховой традиции Средневековья, достигшим наивысшего совершенства в овладении выразительными средствами латинского языка, непревзойденным мастером эпистолярного жанра¹.

ВОЗРОЖДЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ

Генезис французского Возрождения. Вегания Ренессанса обнаруживаются во Франции достаточно поздно, во второй половине XV в. (например, в анонимном сборнике «Сто новых новелл»), и первоначально носят отчетливый отпечаток итальянской культуры. При короле Франциске I, правившем Францией в 1515—1547 гг., в страну из Италии переезжают Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, итальянские архитекторы строят королевские замки в Блуа, Шамборе, Шенонсо, Фонтенбло, на французский язык переводятся произведения Данте, Петрарки, Боккаччо и др., итальянское влияние сказывается на развитии французского языка. Определенное воздействие на французскую культуру имело и Северное Возрождение. Однако довольно скоро Ренессанс во Франции обретает свои собственные национальные черты, базирующиеся на

¹ *Эпистолярный жанр* — переписка, задуманная или позже воспринятая как художественное произведение, предполагающее широкий круг читателей.

французской культурной традиции позднего Средневековья и Предвозрождения. Это заметно, например, в произведениях представителей «Беззаботных ребят» — парижского самодельного кружка, игравшего сotti — придуманный ими жанр драматургии, близкий к фарсу, отличавшийся от него аллегоричностью. Самым знаменитым произведением такого рода стала поставленная в 1512 г. «Игра о Принце дураков и Дурацкой матери» Пьера Гренгора (ок. 1475 — ок. 1539), которого Виктор Гюго изобразил под именем Гренгуар в своем романе «Собор Парижской Богоматери» (1831).

Раннее Возрождение. Раннее Возрождение, охватывающее первую половину XVI в., связано с формированием гуманистического движения. Появляются выдающиеся гуманисты-ученые: Белон — предшественник Кювье, впервые сопоставивший скелеты человека и птицы; Амбруаз Паре — один из создателей научной хирургии, основанной на опыте; Анри Этьен — филолог, знавший не только все европейские, но и ряд восточных языков. В возникновении новой литературы особую роль сыграл кружок сестры Франциска I Маргариты Наваррской (1492 — 1549), которая сама выступила как писательница — автор книги новелл «Гептамерон» (1542 — 1549) в духе «Декамерона» Боккаччо, поэтического сборника «Перлы жемчужины принцесс» (1547) и других произведений. Ее другом был крупнейший поэт этого периода Клеман Маро (1496 — 1544), соединивший традиции средневековых жанров рондо, баллады, кансоны и античных жанров идиллии, эклоги, эпиграммы, переведший на французский язык стихи Катулла, Вергилия, Овидия. Личным секретарем Маргариты Наваррской был Бонавентюр Деперье (ок. 1500 — 1544) — выдающийся гуманист, автор прославленных сатирических диалогов «Кимвал мира» (1537) в духе античного сатирика Лукиана, а также новелл в духе «Декамерона» Боккаччо и «Фацеций» Поджо. Новеллы Деперье вышли посмертно (в 1558 г.) под названием «Новые забавы и веселые разговоры». Ранний период отмечен появлением такой грандиозной фигуры, как Франсуа Рабле.

Высокое Возрождение. В середине века французский Ренессанс входит в стадию Высокого Возрождения, которая длится очень недолго. Из заметных явлений, свидетельствовавших о начале нового периода, можно назвать Лионскую школу поэтов (Морис Сэв, Луиза Лабе и др.).

«Плеяда». Высшее достижение Высокого Возрождения — творчество семи поэтов, вошедших в поэтическую школу «Плеяда» (т. е. «Семизвездие», по образцу кружка александрийских поэтов III в. во главе с Феокритом). Ее теоретик Жоашен дю Белле (1522 — 1560) сформулировал основы поэтики школы в трактате «Защита и восхваление французского языка» (1549).

Ронсар. Вождем «Плеяды» стал Пьер де Ронсар (1524 — 1585). Он внес выдающийся вклад в разработку жанров оды (опублико-

вав в 1550 г. первые 4 книги од), гимна (например, «Гимн Франции»), французского сонета, ввел новую поэтическую строфу — «ронсарову строфу» с рифмовкой *aabccb*, выступил с защитой александрийского стиха. В трактовке любви (циклы сонетов «Любовь к Кассандре», «Любовь к Марии», «Любовь к Елене») Ронсар отходит от поэтов «нового сладостного стиля» и Петрарки, превозносивших Даму и уподоблявших ее Богородице. Поэта охватывает земное чувство огромной интенсивности, он пленен женщиной — ее глазами, роскошными волосами, но может быть ироничным, неучтывым (один из сонетов цикла «Любовь к Марии» начинается так: «Мари! Вставайте же! Сегодня вы ленивы!»).

Жодель. В «Плеяду» входил и Этьен Жодель (1532—1573), автор первой французской ренессансной трагедии «Пленная Клеопатра» (1552), за которой последовала первая французская комедия — «Евгений» (1552), а затем и вторая трагедия — «Дидона, приносящая себя в жертву» (ок. 1558). Предвосхищая классицистов XVII в., Жодель берет для своих трагедий сюжеты из античных источников, подражает Сенеке в форме произведения, впервые во Франции применяет правило «трех единств» (времени, места и действия), использует александрийский стих.

Позднее Возрождение. Во второй половине XVI в., ближе к его концу, французский Ренессанс вступает в свою позднюю пору. На его характер огромное влияние оказывают религиозные войны между католиками и гугенотами (приверженцами протестантизма) после избиения гугенотов в Варфоломеевскую ночь (с 23 на 24 августа 1572 г.). Представители Ренессанса должны были в этот период преодолеть кризис гуманизма, найти для него новую опору. Религиозный пафос пронизывает поэму поэта-гугенота Гильома Дю Батраса (1552—1630) «Неделя, или Сотворение мира» (1579), в которой ощутимы уроки «Плеяды», античных поэтов. Поэма в течение 6 лет выдержала свыше 30 изданий, оказала влияние на Торкватто Тассо, Мильтона, Гёте, Байрона.

Одно из выдающихся произведений, в которых отразилось религиозное противостояние католиков и гугенотов, — «Мениппова сатира» (1594), сатира на радикальных католиков в жанре памфлета. Авторы (из круга умеренных католиков и обращенных протестантов — священников, юристов, поэтов, ученых, куда входили Пьер Леруа, Жак Жилло, Никола Рапен, Жан Пассера, Флор Кретьен, Пьер Питу) заимствовали название и жанровые черты «мениппеи» из «Менипповой сатиры» римского писателя Варрона (I в. до н. э.). Труды М. М. Бахтина о традиции мениппеи как жанра привлекли к этому произведению обостренное внимание современных теоретиков литературы.

Драматизм эпохи религиозных войн отразился в «Трагической поэме» (начата в 1575 г., опубл. в 1616 г.) Агриппы д'Обинье (1552—1630).

Вершиной литературы Позднего Возрождения во Франции справедливо считаются «Опыты» (1580—1588, опубл. 1595) Мишеля Монтеня (1533—1592), создателя жанра эссе.

Рабле

Жизнь и творчество. Франсуа Рабле (ок. 1494—1553) — крупнейший французский писатель эпохи Возрождения. Он родился в г. Шинон в провинции Турень, рано остался сиротой. С 10 лет Рабле скитался по монастырям и в 25 лет постригся в монахи. В 1527 г. он бежал из монастыря, учился в различных университетах, пока в 1530 г. не получил в университете Монпелье звание бакалавра. В Лионе Рабле работал врачом в госпитале. Он осуществляет смелый научный шаг: впервые публично анатомирует труп (труп повешенного, что в какой-то мере оградяло от церковных преследований). Рабле занимается медицинской наукой, в 1532 г. публикует выверенный текст «Афоризмов» «отца медицины» Гиппократ (параллельно греческий подлинник и латинский перевод). Позже он издает труды по юриспруденции, археологии и другим дисциплинам, пишет роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», в 1537 г. в Монпелье получает ученую степень доктора медицины, наконец, становится священником в Медоне (Турень), но перед смертью отказывается от этого поста. Рабле, подобно Леонардо да Винчи и другим деятелям эпохи Возрождения, воплотил в жизнь идеальное представление гуманистов об «универсальном человеке».

Роман «Гаргантюа и Пантагрюэль». В 1532 г. Рабле прочел вышедшую в Лионе народную книгу «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа» — анонимную пародию на рыцарские романы. Рабле нашел в народной смеховой культуре ту занимательную форму, которая позволяла ему сделать гуманистические идеи доступными широкому кругу читателей. В следующем году он опубликовал свое продолжение народной книги — «Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа», а в 1534 г. взамен народной книги — «Бесценную жизнь великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля» (ставшую первой книгой романа, в то время как ее предшественница заняла в нем второе место), обе — под псевдонимом Алькофрибас Назье (анagramма имени и фамилии автора). После 12-летнего перерыва, связанного с усилением гонений на гуманистов, вышли уже подписанные подлинным именем автора третья, четвертая и — посмертно — пятая книги романа «Гаргантюа и Пантагрюэль», величайшего памятника французского Ренессанса.

Система образов. В романе из многочисленных образов-персонажей выделяются три. Образ короля-гуманиста представлен сразу тремя персонажами: король Грангузье, его сын Гарган-

тью и сын Гаргантюа Пантагрюэль, все они изображаются великанами, любящими жизнь с ее радостями, но в 3—5 книгах романа Пантагрюэль становится вполне соразмерным обычному человеку, утрачивает непобедимость и подчас оптимизм. Образ выходца из народа, физически мощного, несколько неотесанного, но смекалистого и честного монаха — брата Жана Зубодробителя подчеркивает идею деятельного добра. Третий центральный образ — умного, но бесчестного плута Панурга — так описывается в романе: «Панург был мужчина лет тридцати пяти, среднего роста, не высокий, не низенький, с крючковатым, напоминавшим ручку от бритвы, носом, любивший оставлять с носом других, в высшей степени обходительный, впрочем слегка распутный и от рождения подверженный особой болезни, о которой в те времена говорили так: «Безденежье — недуг невыносимый». Со всем тем он знал шестьдесят три способа добывания денег, из которых самым честным и самым обычным являлась незаметная кража, и был он озорник, шулер, кутила, гуляка и жулик, каких и в Париже немного. А в сущности, чудеснейший из смертных».

Композиция. Роман состоит из пяти книг, написанных в течение 20 лет и опубликованных в разное время и поэтому достаточно самостоятельных. Различны даже композиционные модели. В кн. 1 модель романа воспитания (до гл. 24), сюжетно представленная через описание этапов взросления, воспитания и обучения Гаргантюа, соединяется с героико-комическим описанием войны с Пикрохолом в духе «Батрахомиомахии» (с гл. 25 до гл. 51), когда сюжет движется за счет перехода от одного эпизода битвы к другому. В последних главах кн. 1 (гл. 52—58), где описывается Телемская обитель, построенная по указанию Гаргантюа для брата Жана Зубодробителя, действует третья композиционная схема — романа-утопии, где основным становится описание различных нововведений (устройство идеальной обители, одежда ее обитателей, уклад их жизни в соответствии с правилом «Делай, что хочешь»). В кн. 2, написанной раньше других и сохраняющей еще связь с народной книгой о Гаргантюа, композиция достаточно рыхлая, распадается на ряд эпизодов, как бы демонстрируя, что в основе романа ренессансного типа лежит схема цикла новелл, подобного «Декамерону» Боккаччо. Вместе с тем пародийно воспроизводится композиционная схема жития — жанра, в котором описываются лишь отдельные эпизоды жизни святого: рождение, первая встреча с божественным, совершенные святым чудеса, обстоятельства смерти и чудеса, творимые после смерти святого его мощами (последние два элемента, естественно, отсутствуют в кн. 2). Можно усмотреть в композиции кн. 2 и новое качество: рождение схемы плутовского романа (злключения героя). В кн. 3 начало примерно такое же, но с гл. 9 возникает сквозной романский сюжет, развивающийся до конца кн. 5: чтобы ответить на вопрос

Панурга, нужно ли ему жениться, герои обращаются к различным персонажам, а затем (в кн. 4) отправляются в далекое путешествие к оракулу Божественной Бутылки, отвечающему на заданный вопрос загадочным «Тринк» («Пей», чтобы стать, как боги, т.е. пей из источника мудрости). Перед нами схемы «Одиссеи» (отсюда посещение героями различных островов с фантастическими персонажами) и «романа дороги». Композиция, нестройная вначале, обретает определенную последовательность: от круговых передвижений великанов в ограниченном мирке в первых книгах — к линейному движению обычных людей в неограниченном, огромном пространстве Земли в последних книгах романа.

Гротеск в романе. Гротеск как особый литературный прием, основанный на соединении несоединимого в области зримых форм (в отличие от парадокса — соединения несоединимого в области мысли), был осмыслен только в XVIII — начале XIX в. В романе Рабле гротеск реализован на различных уровнях текста. Гротеск становится для писателя формой выражения важнейших гуманистических идей — реабилитации плоти и свободного отношения к святыням. Обе идеи раскрываются, в частности, в эпизоде рождения Гаргантюа. Его мать, великанша Гаргамела, носила плод в чреве 11 месяцев и продолжала бы быть беременной и дальше, но однажды объелась, съев 16 бочек, 2 бочонка и 6 горшков требухи. Из-за этого Гаргамелу так раздуло, что ребенок родился через ухо. Автор при этом замечает: «Разве тут что-нибудь находится в противоречии с нашими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со Священным Писанием? Я, по крайней мере, держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит Библии. <...> Ведь для Бога нет ничего невозможного, и если бы он только захотел, то все женщины производили бы на свет детей через уши». Важно отметить, что в гротескном увеличении плоти Рабле не придерживается никаких масштабов и пропорций.

Язык Рабле. Ренессансная жизнерадостность Рабле, хлещущая через край, находит выражение в потоках казалось бы бесполезных слов, в словесной эквилибристике, отражающей на самом деле освобождение речи от сковывающего ее контроля, раскованность языковой стихии. Как пример такой раскованности можно привести отрывок из предисловия к кн. 3, где упоминается философ Диоген, живший в бочке: «...Уж он эту свою бочку поворачивал, переворачивал, чинил, грязнил, наливал, выливал, забивал, скоблил, смолил, белил, катал, шатал, мотал, метал, латал, хомутал, толкал, затыкал, кувыркал, полоскал, конопатил, колошматил, баламутил, пинал, приминал, уминал» — и далее еще 40 глаголов (цитировался *перевод Н. Любимова*).

Изложение теории гуманистического образования и воспитания. В кн. 1 большой раздел романа (гл. 14—24) посвящен изложению педагогических идей Рабле. Писатель

сопоставил два типа воспитания и образования — схоластический и гуманистический. При этом он использовал очень наглядный прием: изобразил один день жизни Гаргантюа под руководством учителей-схоластов из Сорбонны и один день его жизни под руководством мудрого гуманиста Понократа. Если первое описание передает бесцельность схоластического образования, то второе показывает разумность, гармоничность, полезность гуманистического образования и воспитания, для которого используется каждая минута бодрствования и любая жизненная ситуация и которое построено на конкретности, доступности, наглядности, целесообразности, разнообразии приемов, развитии интересов, связи с жизнью.

М. М. Бахтин о романе. Выдающийся русский мыслитель М. М. Бахтин (1895 — 1972) в работе «Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» (1940, 1-е изд. — 1965) отмечал: «Рабле — труднейший из всех классиков мировой литературы, т. к. он требует для своего понимания существенной перестройки всего художественно-идеологического восприятия, <...> требует глубокого проникновения в мало и поверхностно изученные области народного *смехового* творчества»¹. Бахтин выделил три основных вида форм проявления и выражения народной смеховой культуры: 1) обрядово-зрелищные формы (празднества карнавального типа, различные площадные смеховые действия и пр.); 2) словесные смеховые (в том числе пародийные) произведения разного рода: устные и письменные, на латыни и на народных языках; 3) различные формы и жанры фамильно-площадной речи (ругательства, божба, клятва и др.) — все они отражают единый смеховой аспект мира и тесно взаимосвязаны². Бахтин характеризует карнавальный смех как праздничный, всенародный, универсальный (направленный на все и на всех), амбивалентный (веселый, ликующий — и насмешливый, высмеивающий, и отрицает — и утверждает, и хоронит — и возрождает)³. Отсюда вытекает новое представление о характере смеха у Рабле: это и не сатирический, как считали многие исследователи, и не чисто развлекательный, бездумно веселый смех, а карнавальный, амбивалентный: «Величайшим носителем и завершителем этого народно-карнавального смеха в мировой литературе был Рабле. Его творчество позволит нам проникнуть в сложную и глубокую природу этого смеха»⁴, — отмечал Бахтин, открывший в ходе пристального изучения романа Рабле целую исчезнувшую, почти не

¹ Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990. — С. 7.

² Там же. — С. 9.

³ Там же. — С. 17.

⁴ Там же. — С. 18.

оставившую письменных памятников культуру — народную смеховую культуру Средневековья и Ренессанса.

Персональная модель Рабле снова стала действенной в новейшей литературе.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИСПАНИИ

Исторические судьбы Испании в XV — XVI вв. В 1492 г. пал последний оплот мавров на территории Испании — Гранада, завершилась Реконкиста (исп. отвоевание) — борьба за свободу Пиренеев от арабского ига, начавшаяся в VIII в. Брак короля Арагона Фердинанда II и королевы Кастилии Исабеллы знаменует начало объединения Испании в одно государство.

При Карле V Испания становится центром огромной империи Габсбургов. Наступает эра господства Испании и Португалии на море. Начинается эпопея открытия и завоевания Америки. Однако уже в конце XVI в. пиренейские государства вступают в полосу глубокого кризиса: борьба Испанских Нидерландов за независимость приводит к образованию семи независимых провинций во главе с Голландией; гибель «Непобедимой армады» у берегов Англии — к утрате Испанией господства на море. Духовную жизнь все больше контролирует инквизиция. Испанец Игнатий Лойола, основывая орден иезуитов, выдвигает тезис: «Для достижения цели все средства хороши».

Культура Испании. В этот период формируется один из самых ярких памятников фольклора — народные испанские романсы и прежде всего цикл романсов об испанском национальном герое XI в. Руре (Родриго) Диасе по прозвищу Сид (араб. — господин). Этот цикл послужил материалом для драмы Гильена де Кастро «Юность Сиды», а затем для одной из величайших трагедий французского классицизма — «Сиды» Пьера Корнеля. Появляются первые гуманисты. Крупнейшее достижение художественной культуры Испании — живопись, представленная именами Диего Риберы, Сурбарана, Веласкеса, Мурильо, Эль Греко.

Литература XV в. Основателем «итальянской школы» в испанской поэзии был Сантильяна. Он ввел в испанскую литературу жанр сонета. Еще более значителен вклад Хорхе Манрике — крупнейшего испанского поэта XV в., автора всемирно известной поэмы «Стансы на смерть отца, капитана Дон Родриго», утвердившей в литературе поэтическую форму стансов¹.

Первым выдающимся памятником испанского Возрождения принято считать «Трагикомедию о Калисто и Мелибее», более

¹ *Стансы* — элегическое стихотворение из коротких строф (обычно четверостиший), каждое из которых заканчивается паузой (точкой).

известную под названием «Селестины» (вероятный автор — Фернандо де Рохас). Это большое и сложное произведение имеет драматическую форму, делится на акты, но не предназначено для сцены, являя образец жанра драмы для чтения или драматической повести (романа). Наиболее интересны в нем образ сводни Селестины и изображение общественных низов, свидетельствующее о начале формирования плутовской традиции в испанской литературе. Контраст с линией Селестины составляет история трагической любви рыцаря Калисто и знатной девушки Мелибеи.

Литература XVI в. В этот период возникает испанский профессиональный театр, основоположником которого был Лопе де Руэда, заложивший своей интермедией «Оливы» основы жанра пасос — интермедий в прозе. Поэты XVI в., представители «старокастильской школы» (Кастильехо и др.), разрабатывали жанры старой испанской поэзии. На противоположных, новаторских позициях стоял Гарсиласо де ла Вега — выдающийся поэт, утвердивший победу петраркизма в испанской поэзии своими эклогами и сонетами.

Проза этого века отмечена таким ярким событием, как рождение плутовского романа (пикареского жанра, пикарески), первый образец которого представлен в анонимном произведении «Жизнь Ласарильо с Тормеса». Образ Ласаро (Ласарильо — уменьшительное от Ласаро), простого парня, попадающего из одной переделки в другую и привыкающего выкручиваться из самых сложных жизненных ситуаций, находится у истоков популярного литературного типа — «пикаро» (исп. — плут). Плутовской роман быстро развивается на рубеже XVI—XVII вв. Лучший образец жанра — роман Матео Алемана «Гусман де Альфараче» (1599—1604). Другую линию в развитии романа представляет жанр пасторального романа, образцом которого стала «Диана» (1558—1559) Хорхе де Монтемайора. Но, пожалуй, наиболее знаменательное явление эпохи — расцвет испанского рыцарского романа. «Амадис Гальский» — источник бесчисленных рыцарских романов XVI в. Он написан португальским писателем начала XIV в. Васку де Лобейра, но стал известен в испанском переводе и с дополнениями испанца Гарсии Родригеса де Монтальво (1508).

Возрождение в испанской литературе достигает своей вершины и одновременно завершается в творчестве Сервантеса.

ВОЗРОЖДЕНИЕ В АНГЛИИ

Ранний этап английского Возрождения

Наиболее заметные события и исторические процессы в Англии XV—XVI вв. — война Алой и Белой розы за корону между сторонниками Ланкастеров и Йорков, которая закончилась в 1485 г.

гибелью в битве при Босворте короля Ричарда III из династии Йорков и приходом к власти Генриха VII Тюдора, женившегося на представительнице династии Ланкастеров; усиление королевской власти при Тюдорах; церковная реформа Генриха VIII и возникновение англиканской церкви; правление Елизаветы Тюдор (1558—1603, «елизаветинская эпоха»); казнь Марии Стюарт (1587); разгром испанской флотилии «Непобедимая Армада» (1588) и связанный с этим событием рост национального самосознания англичан; завоевание господства на море, экономические успехи Англии; «огораживание» (захват помещиками общинных крестьянских земель) и крестьянские бунты; становление буржуазии как реальной общественной силы; расцвет культуры, одно из явлений которой — формирование новой европейской философии, опирающейся на опыт, в трудах Фрэнсиса Бэкона (1561—1626).

Новая эпоха отразилась в такой традиционной сфере культуры, как фольклор. Именно в это время возникает англо-шотландские народные баллады, составить представление о которых можно по балладе «Два ворона» в переложении А. С. Пушкина («Ворон к ворону летит»). Особо знамениты баллады о народном защитнике Робин Гуде (баллада «Робин Гуд и Гай Гисборн», перевод которой осуществил Н. С. Гумилев, и др.). Балладный персонаж Робин Гуд войдет и в литературу Ренессанса. Он появится среди героев «Приятной комедии о Джордже Грине, векфильдском полевом стороже» Р. Грина, (огубл. 1599).

«Университетские умы». Первые английские гуманисты в своем большинстве получили образование в старейших университетах Европы — Оксфорде и Кембридже, поэтому их называли «университетские умы». Большое влияние на них оказал итальянский гуманизм, а также их связи с Эразмом Роттердамским.

Мор. Томас Мор (1478—1535) — самый видный из «университетских умов», крупнейший представитель раннего Возрождения в Англии. Он получил блестящее образование в Оксфорде, где примкнул к кружку т. н. оксфордских реформаторов (Дж. Колет, Т. Линэкр и др.). Мор был другом Эразма Роттердамского, который, гостя в его доме в 1509 г., написал «Похвалу Глупости». В 1529—1532 гг. Мор занимал высшую государственную должность — канцлер Англии. Будучи католиком, он отказался дать присягу Генриху VIII как «верховному главе» английской церкви, за что был брошен в Тауэр (1534) и затем казнен. В 1935 г. спустя четыре века после его гибели католическая церковь признала его святым. Среди трудов Мора выделяется «История Ричарда III» (ок. 1513), в самых черных красках рисующая короля — узурпатора и тирана (это один из источников исторической хроники Шекспира «Ричард III»).

Мировую известность принесла Морю его «Утопия» (1515—1516) — трактат на латинском языке, в котором писатель-гуманист выступил в защиту социальной справедливости, изобразил

идеальное общественное устройство. В первой части, написанной в форме диалога, содержится сатирическое изображение Англии с ее несправедливым строем и жизненным укладом. Эта часть создана позже, чем вторая, в которой действие переносится на фантастический остров Утопия. Это слово, придуманное Мором и вошедшее во многие языки, образовано от греческих морфем и означает «несуществующее, небывалое место». В Утопии царит благоденствие, так как здесь нет частной (и даже личной) собственности, все общее, труд — обязанность всех граждан, рабочий день составляет 6 часов, а наиболее тяжелую работу выполняют преступники. В своей «Утопии» Мор развил традиции диалогов Платона («Государство», «Тимей»). Книга Мора стала источником жанра утопии в новой европейской литературе.

Английская поэзия первой половины XVI в. Английская поэзия этого времени представлена такими крупными фигурами, как Томас Уайет (1503—1542), перенесший на английскую почву жанр сонета (перевел Петрарку, а затем написал и свои сонеты в духе петраркизма), и Генри Говард, граф Сарри (в русской литературе нередко Серрей, 1517—1547), также следовавший за Петраркой (не случайно героиня его сонетов Джералдина названа флорентийкой), но вошедший в историю как создатель формы английского сонета (с рифмовкой *abab cdcd efef gg*). Именно эту форму использовал позже Шекспир в своих знаменитых сонетах. Шекспир (как до него Марло) воспользовался и другим нововведением Сарри — белым стихом (пятистопным ямбом без рифмы), которым поэт перевел две песни из «Энеиды» Вергилия.

Высокое Возрождение в Англии

Во второй половине XVI в. английская литература вступает в фазу Высокого Возрождения.

Расцвет поэзии. По образцу французских поэтов «Плеяды» несколько английских поэтов создают кружок «Ареопаг». Среди его членов наиболее значительны Филипп Сидни (1554—1586) и Эдмунд Спенсер (1552—1599).

Трактат Сидни «Защита поэзии» (1582—1583, опублик. 1595) стал подлинным манифестом поэтов-гуманистов. В нем содержится утверждение воспитательной роли поэзии, наполненной «музыкой планет», излагается учение Аристотеля о мимесисе, обнаруживается переключки с трактатом Дю Белле «Защита и прославление французского языка». Сидни выступил не только как теоретик, но и как выдающийся поэт, создав сонетный цикл «Астрофил и Стелла» (1583, опублик. 1591).

В отличие от Сидни, мастера малых поэтических форм, другой поэт, Спенсер, прославился не столько как автор изящного цик-

ла сонетов «Аморетти», сколько как создатель масштабных произведений: поэмы из 12 эклог (по числу месяцев года) «Пастушеский календарь» (1579) и ренессансной эпической поэмы «Королева фей» (1590—1596). В «Королеве фей» обнаруживается сочетание античной (Гомер, Вергилий), итальянской (Ариосто, Тассо) и английской (Ленгленд, Мэлори) традиций. Основные образы в поэме — это аллегии. Так, поэтом подчеркнута аллегоричность образов короля Артура (величие), его возлюбленной «королевы фей» Глорианы (слава), 12 рыцарей короля Артура (12 добродетелей, Спенсер успел описать только шесть из них — Благочестие, Умеренность, Целомудрие, Справедливость, Вежество, Дружбу). В поэме исчезает средневековая основа описания мира рыцарей, рыцари у Спенсера выступают как отдельные грани нравственной природы совершенного человека — идеала эпохи Возрождения. В «Королеве фей» использована «спенсера строфа»: 8 строк — пятистопный ямб, 9-я строка — шестистопный ямб, рифмовка *ababbcbcc*. Этой строфой, изобретенной Спенсером, в XIX в. будут написаны «Паломничество Чайльд Гарольда» Д. Г. Байрона, «Восстание Ислама» П. Б. Шелли.

Английский ренессансный роман. Ф. Сидни выступил и как прозаик, создав неоконченный пасторальный роман «Аркадия» (1581, опубл. 1590), который вызвал множество подражаний и утвердил этот жанр в английской литературе. В романе сочетаются проза и поэзия. Под влиянием поэзии и проза становится чересчур образной, условной, слишком жеманной, что тем не менее очень нравилось современникам.

Не менее замечателен роман Джона Лили «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578—1580). Стиль романа, сложный, изысканный, витиеватый, с развернутыми метафорами и сравнениями, цитатами из античных авторов и т. д., оказал такое влияние на литературу, что появилось особое понятие «эвфуизм» (правда, нередко с негативным значением: манерность стиля). Влияние эвфуистического стиля испытал Шекспир. Эвфуизм нашел продолжение в стиле европейского галантного (прециозного) романа XVII в. Как отмечали Г. В. Аникин и Н. П. Михальская, «эвфуистический стиль знаменует собой переход от языка поэзии к языку драмы и художественной прозы»¹. Среди произведений последователей Лили, оказавших влияние на Шекспира, следует упомянуть роман Томаса Лоджа «Розалинда, золотое наследие Эвфуэса» (1590), основной источник сюжета шекспировской комедии «Как вам это понравится», а также повесть Роберта Грина «Пандосто» (1588), одна из новелл которой дала Шекспиру сюжет «Зимней сказки».

¹ Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. — М., 1985. — С. 37.

Английская ренессансная драматургия «университетских умов» — предшественников Шекспира. Многие из того, что связывается с именем Шекспира, было подготовлено его предшественниками — «университетскими умами». Роберт Грин многое сделал для формирования английской комедии («Комическая история об Альфонсе, Короле Арагонском», 1587; «Приятная комедия о Джордже Грине, векфильдском полевом стороже», опубл. 1599; и др.), продемонстрировав возможность сочетать счастливую развязку с драматическими эпизодами, близкими к трагедии. Томас Кид (1558—1594) разработал популярнейший жанр трагедии мести («Испанская трагедия», ок. 1587). Он опирался на традиции Сенеки, пересмотревшего аристотелевское понимание катарсиса. Как уже говорилось, для Сенеки нет единого чувства страха и сострадания: страх связывается с персонажами-злодеями, сострадание — с персонажами-жертвами. У Кида трагическое совпадает с ужасным в жизни, он буквально усеивает сцену трупами. Как предполагают некоторые исследователи, Кид был автором несохранившейся трагедии о Гамлете, на которую опирался Шекспир при создании своего «Гамлета». В трагедии Кида развивалась тема мести, появлялась тень отца Гамлета, был использован прием «театра в театре» — на сцене перед героями трагедии актеры разыгрывали спектакль в духе шекспировской «мышеловки».

Марло. Подлинным создателем английской ренессансной трагедии можно считать величайшего предшественника Шекспира в области драматургии и его современника Кристофера Марло (1564—1592). Он, несмотря на неаристократическое происхождение (из семьи мастера цеха сапожников и дубильщиков), получил превосходное образование в Кембридже и был удостоен степени магистра, но связал себя с театром и стал драматургом. В то же время Марло выполнял ряд секретных правительственных поручений, и, возможно, именно это стало причиной его гибели в пьяной драке. По крайней мере, его убийца не только не был казнен в соответствии с действовавшими законами, но вскоре и вовсе освобожден.

Уже в двухчастной трагедии «Тамерлан Великий» (1587—1588) Марло вывел на первый план трагическую личность как титана воли и ума, который сам строит свою судьбу, сам ответствен за добро, возвышающее его морально, и за зло, неотвратимо ведущее его к гибели. Еще более показательна в этом отношении «Трагическая история доктора Фауста» (1589) — первая в европейской литературе обработка легенды о Фаусте, изложенной в немецкой народной книге (вышедшей во Франкфурте в 1587 г.; Марло пользовался ее английским переводом). Образ Фауста демонстрирует развитие категории трагического у Марло в сравнении с жанром «кровавой трагедии», как он представлен в «Испанской трагедии» Томаса Кида. Марло создает философско-психологическую

трагедию, в которой представление о трагическом как физически ужасном уступает место анализу трагических противоречий в душе героя (что замечательно передано в русском переводе К.Д. Бальмонта). Марло сыграл заметную роль в разработке белого стиха и ряда художественных приемов, которыми воспользовался в своих произведениях Шекспир. Сравнивая такие произведения, как «Мальтийский еврей» (1590) Марло и «Венецианский купец» Шекспира, «Эдуард II» (1592) Марло и исторические хроники Шекспира, можно с уверенностью констатировать преемственность, связывающую этих великих драматургов.

ПЕРЕХОД ОТ ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ К XVII ВЕКУ

На рубеже XVI—XVII вв. в европейской культуре происходит один из самых значительных переворотов, связанный с заменой одной парадигмы мировосприятия на другую. Суть этого переворота замечательно описал французский философ и культуролог Мишель Поль Фуко (1926—1984) в фундаментальном труде «Слова и вещи» (1966)¹. Он отмечал: «Вплоть до конца XVI столетия категория сходства играла конструктивную роль в знании в рамках европейской культуры»² и в качестве основных фигур сходства выделял пригнанность, соперничество, аналогию и симпатию (с парной к ней антипатией)³. Напротив, в европейском мышлении начиная с XVII в. знание, основанное на сходстве вещей (или принципе Великой аналогии), уступает место собственно научному знанию (системно-логическому, пытающемуся выявить объективные законы мира на основе опыта, осмысленного в свете принципа причинно-следственных связей).

Переход от Возрождения к культуре Нового времени отразился в литературе прежде всего концептуально (смена указанных парадигм). Но произошел не менее значимый собственно литературный переворот: если старая литература развивалась прежде всего через смену жанров, литературный процесс Нового времени в первую очередь связан с развитием и сменой художественных методов (стоящих над жанрами систем принципов отбора, оценки и воспроизведения феноменов действительности и сознания средствами литературы). Этот переход обнаруживается в творчестве величайших гениев эпохи — Шекспира и Сервантеса, в большей мере «старых» писателей, но проложивших дорогу «новым» писателям и поэтам ставших (подобно Данте для предыдущего переворота) центральными фигурами мирового литературного процесса. В их творчестве рождается «праметод», который в нашей науке на протяжении нескольких десятилетий принято было называть «ренессансным реализмом». В настоящее время этот термин, в связи с кризисом самого понятия «реализм», практически

¹ См.: Фуко М. Слова и вещи: Археология гуманитарных наук. — СПб., 1994.

² Там же. — С. 54.

³ См. там же. — С. 55—62.

перестал употребляться. В этом умолчании, во многом конъюнктурном, есть и свое рациональное зерно, ведь реализм в его зрелых формах основывается на выявлении причинно-следственных закономерностей бытия, в то время как у Шекспира и Сервантеса ведущую роль еще играет логическая инверсия, связанная со старым, телеологическим (идушим от цели, конечной точки) взглядом на мироустройство. Однако их прорыв к осмыслению причинно-следственных закономерностей бытия человека и мира столь очевиден, что мы можем определить их «праметод» как гуманистический протореализм.

Шекспир

Вершина английского Возрождения — творчество Уильяма Шекспира (1564—1616). Персональная модель Шекспира стала, может быть, самой влиятельной за всю историю развития мирового литературного процесса.

Шекспировский вопрос. В 1772 г., когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться культ Шекспира, англичанин Герберт Лоуренс впервые высказал сомнение в том, что малоизвестный актер Шекспир мог написать столь великие произведения. Так возник шекспировский вопрос, разделивший шекспироведов на стрэтфордианцев — сторонников признания авторства за Шекспиром, актером, родившимся в Стрэтфорде, и антистрэтфордианцев, отрицавших авторство Шекспира и приписывающих авторство другим лицам (философу Фрэнсису Бэкону, аристократам — графу Рэтленду, графу Пембруку, графу Саутгемпτονу, графу Дерби; драматургу Кристоферу Марло, даже английской королеве Елизавете Тюдор). В настоящее время, кажется, нет ни одного видного современника Шекспира, которому не попытались приписать его произведения. Основной мотив таких поисков образно выразил еще в 1918 г. бельгийский ученый-антистрэтфордианец Дамблон, полагавший, что «борзая не может родиться в семье мосек», «лилия не растет на чертополохе». Но доказательства антистрэтфордианцев нередко поверхностны, отдают желанием сделать сенсацию. Двухсотлетний спор все более и более убеждает в принадлежности шекспировских произведений самому Шекспиру¹. Однако попытки разрешить шекспировский вопрос вовсе не бесплодны для науки: в результате об эпохе Шекспира сегодня известно больше, чем о любой другой культурной эпохе.

Шекспироведение. Шекспир — наиболее изученный писатель мира. Возникла целая отрасль филологии — шекспироведение, от-

¹ См.: Шайтанов И. О. История зарубежной литературы: Эпоха Возрождения: В 2 т. — М., 2001. — Т. 2. — С. 184—189.

правной точкой которого можно считать предисловие Бена Джонсона к первому собранию сочинений драматурга (фолио¹ 1623 г.).

В XVIII в. появилась первая биография Шекспира Николаса Роу (1709), содержащая скрупулезно собранные сведения о великом писателе (правда, многие из них оказались недостоверными). Вольтер, находясь в Англии, познакомился с творчеством Шекспира и стал первым его пропагандистом во Франции. Он, сам того не подозревая, создал основу для возникновения культа Шекспира, охватившего во второй половине века сначала Европу, а затем и другие регионы мира. Как потом Вольтер ни боролся с этим культом, называя Шекспира «варваром», ничего не понимавшим в правилах искусства, поколебать всеобщее увлечение творчеством английского драматурга ему не удалось. В «Предположениях об оригинальных произведениях» Э. Юнга (1759), в предисловии Сэмюэля Джонсона к собранию сочинений Шекспира (1765) как бы содержался ответ на будущие нападки Вольтера: Шекспир — гений, который сам устанавливает законы искусства, правдивость драм Шекспира искупает нарушение им «правил». Первой попыткой психологического истолкования характеров Шекспира стал «Опыт о драматическом характере сэра Джона Фальстафа» Мориса Моргана (1777).

Кульť Шекспира стал важной отличительной чертой культуры Германии (упомянем в связи с этим имена Г. Э. Лессинга, И. Г. Гердера, И. В. Гёте, Ф. Шиллера). В статье И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) содержались не утратившие значения до сих пор мысли о творчестве драматурга, о структуре его произведений. В романе Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795—1796) изложена одна из самых глубоких интерпретаций трагедии «Гамлет» и ее главного героя.

В XIX в. складывается романтическая трактовка произведений Шекспира (немецкие романтики, Г. В. Ф. Гегель, С. Т. Колридж, Ф. Стендаль, В. Гюго, Ф. Гизо и др.). Творчество писателя рассматривается как выражение чистого типа гения (лекции Колриджа о Шекспире), как знамя романтиков в их борьбе с классицизмом («Расин и Шекспир» Стендаля, 1823—1825; «Предисловие к «Кромвелю» Гюго, 1827). Работы романтиков о Шекспире приобретают международную известность (не случайно в библиотеке Пушкина был французский перевод сочинения немецкого романтика Л. Тика «Шекспир и его современники»).

Эволюция творчества Шекспира впервые была обнаружена и изучена в труде Г. Г. Гервинуса «Шекспир» (4 т., 1849—1850). В фундаментальной «Истории английской литературы» И. Тэна (5 т., 1863—1865) было предложено культурно-историческое истолкование творчества Шекспира, преодолевающее крайности роман-

¹ *Фолио* — книга, изданная форматом 1/2 листа, получаемым фальцовкой в один сгиб.

тической концепции. Этот труд открывает целую серию работ, в которых осуществлена позитивистская критика романтического культа Шекспира («Шекспиромания» Р. Бенедикса, 1873, и др.). Молодой Б. Шоу тоже выступил как критик Шекспира, но это скорее один из его многочисленных парадоксов. Вершиной шекспироведения XIX в. стало исследование выдающегося датского литературоведа Г. Брандеса «Уильям Шекспир» (1895—1896).

В шекспироведении XX в. основополагающее значение имели труды Э. К. Чемберса. Среди заметных событий можно назвать текстологические исследования (А. У. Поллард, Р. Мак-Керроу, У. У. Грег), раскрытие традиций народного театра в драматургии Шекспира (Л. Шюкинг, Э. Стол), возникновение школы, изучающей произведения Шекспира с точки зрения поэтической образности (Кэролайн Сперджен, Д. У. Найт) и приходящей к трактовке драм Шекспира как конгломерата поэтических образов, а не художественных образов живых людей (этюд Ч. С. Льюиса «Гамлет: принц или поэма?», 1942). Появляются философски ориентированные исследования: творчество великого драматурга изучается с позиций фрейдизма («Толкование сновидений» З. Фрейда, 1900; «Характер и мотивы у Шекспира» Д. Стюарта, 1949; и др.), неогегельянства («Шекспировская трагедия» Э. С. Брэдли, 1904), интуитивизма («Ариосто, Шекспир и Корнель» Б. Кроче, 1920), экзистенциализма («Шекспир с экзистенциалистской точки зрения» Д. Хоровитца, 1965) и др. Образы Шекспира получают определенную трактовку (нередко сопоставимую с достижениями литературоведческого анализа) в произведениях современной художественной литературы (например, трактовка Гамлета в романе А. Мёрдок «Черный принц»).

Русское шекспироведение. Основополагающими для отечественной науки о Шекспире стали отзывы А. С. Пушкина (среди них — знаменитая фраза: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив»), В. Г. Белинского (статья «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета», 1838, и др.), И. С. Тургенева (статья «Гамлет и Дон Кихот», 1860). Основоположителем русского академического шекспироведения считается Н. И. Стороженко. Значительна деятельность С. А. Венгерова по подготовке издания Полного собрания сочинений Шекспира (вышло в 1902—1904 гг.). Философский подход к произведениям Шекспира обнаруживается в книге Л. Шестова «Шекспир и его критик Брандес» (1898).

В начале XX в. появляется статья Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме» (1903—1904), в которой русский писатель буквально ниспровергает английского драматурга с пьедестала. Возникновение шекспироведения советского периода было подготовлено в работах А. В. Луначарского. В трудах В. М. Фриче сказался вульгарный социологизм, ограничивавший возможности всестороннего изучения творчества Шекспира. Среди достижений отечественной на-

уки следует отметить возникновение шекспировского театроведения («Драма и театр эпохи Шекспира» В. К. Мюллера, 1925), выход в свет первой монографии о Шекспире («Творчество Шекспира» А. А. Смирнова, 1934), психологическое исследование произведений Шекспира («Психология искусства» Л. С. Выготского, 1925), исследование языка и стиля Шекспира (труды М. М. Морозова). Популяризации шекспироведения посвящены многочисленные труды А. А. Аникста. Одно из высших достижений отечественного шекспироведения — книга Л. Е. Пинского «Шекспир. Основные начала драматургии» (1971). Его концепция «магистральных сюжетов» взята за основу при характеристике жанров и отдельных произведений драматурга в настоящем издании. Бесчисленные монографии, диссертации, статьи о Шекспире продолжают появляться и в последние десятилетия. Интересны, в частности, труды о Шекспире, написанные литературоведом И. О. Шайтановым.

Пример развития шекспироведения, притом что мы назвали лишь некоторые работы, показывает, что наши научные представления о литературе формируются благодаря исследовательской деятельности огромного числа филологов, историков культуры, которые в свою очередь находят опору в высказываниях выдающихся писателей, мыслителей, ценителей словесного искусства.

Биография. Уильям Шекспир родился 23 апреля 1564 г. (точнее, был крещен 26 апреля этого года, что позволяет установить наиболее вероятный день его рождения) в Стрэтфорде-на-Эйвоне. Его отец стал городским головой, и, так как любая труппа, приезжавшая в город, сначала должна была дать представление для семьи городского головы (таких гастролей за время юности Шекспира в Стрэтфорде было 24), с раннего детства Шекспир был приобщен к театральному искусству. С 7 до 13 лет он учился в грамматической школе, где главными предметами были латинский и греческий языки. В 18 лет женился на Энн Хетеуэй, которая была старше его на 8 лет, но вскоре (около 1585 г.) оставил жену и детей в Стрэтфорде, а сам переехал в Лондон, лишь изредка посещая родину, чтобы привезти семье заработанные в столице деньги.

Став актером, Шекспир играл небольшие роли (едва ли не самая крупная его роль — Тень отца Гамлета), очевидно, это было связано с его интенсивной работой как драматурга. Сначала он работал в первом театральном здании Лондона, называвшемся просто «Театр». С 1593 г. Шекспир — в труппе Джеймса Барбеджа («Слуги лорда-камергера»), где он был пайщиком, что давало ему некоторый доход. В 1599 г. он вошел в число пайщиков нового театра — «Глобус», построенного после смерти Джеймса Барбеджа его сыновьями, возглавившими театральное предприятие. «Глобус» открылся трагедией Шекспира «Юлий Цезарь». К этому вре-

мени Шекспир становится достаточно состоятельным человеком, покупает для семьи самый большой дом в Стрэтфорде, получает низшее дворянское звание — джентльмен (1599).

Как писатель, Шекспир к 1592 г. довольно известен, что следует из резко отрицательного отзыва умирающего Роберта Грина о нем как об опасном конкуренте («выскачка», «ворона, шеголяющая в наших перьях»). На первое десятилетие XVII в. приходится расцвет его творчества. После 1603 г. Шекспир, очевидно, не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургическом творчестве. Около 1612 г. он покидает «Глобус», переезжает из Лондона в Стрэтфорд и, видимо, бросает литературу. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном Стрэтфорде, в церкви Троицы.

В 1623 г. актеры труппы Барбеджа Хеминдж и Конделл выпустили первое собрание сочинений Шекспира — «Комедии, хроники и трагедии У. Шекспира» — так называемое фолио 1623 г. с предисловием выдающегося драматурга, друга Шекспира Бена Джонсона. В издание были включены (без соблюдения хронологического порядка) 36 пьес (к ним теперь добавляют только еще одну пьесу — «Перикл»).

Периодизация творчества Шекспира и система жанров. Английский шекспировед Э. К. Чемберс в фундаментальном двухтомном труде «Шекспир. Исследование фактов и проблем» (Оксфорд, 1930) предложил свою хронологию творчества Шекспира, которая (с позднейшей коррекцией Д. Макманауэя, добавлениями А. А. Аникста и нашими уточнениями) приводится ниже. При этом указывается предположительное время создания произведений, группируемых по жанровым признакам; двойные даты соответствуют театральным сезонам; текст, воспроизводящий хронологическую таблицу Чемберса, выделен курсивом.

Первый период (1590 — 1594): ранние хроники: «*Генрих VI*», ч. 2, 1590/1591; «*Генрих VI*», ч. 3, 1590/1591; «*Генрих VI*», ч. 1, 1591/1592; ранняя хроника, близкая к трагедии: «*Ричард III*», 1592/1593; ранняя ренессансная комедия, близкая комедии положений: «*Комедия ошибок*», 1592/1593; ранняя ренессансная комедия, близкая комедии характеров: «*Укрощение строптивой*», 1593/1594; ранняя трагедия («трагедия ужаса»): «*Тит Андроник*», 1593/1594; поэмы: «*Венера и Адонис*», 1592; «*Обесчещенная Лукреция*», 1593.

Второй период (1594 — 1600): ренессансные комедии: «*Два веронца*», 1594/1595; «*Бесплодные усилия любви*», 1594/1595; «*Сон в летнюю ночь*», 1595/1596; комедия, близкая к трагикомедии: «*Венецианский купец*», 1596/1597; первая зрелая трагедия (ренессансная трагедия с элементами комедии): «*Ромео и Джульетта*», 1594/1595; хроники, близкие к трагедии: «*Ричард II*», 1595/1596; «*Король Джон*», 1596/1597; хроники, близкие к комедии: «*Генрих IV*», ч. 1, 1597/1598; «*Генрих IV*», ч. 2, 1597/1598; «*Генрих V*», 1598/1599; вершина

комедийного творчества, зрелые ренессансные комедии: «*Много шума из ничего*», 1598/1599; «*Виндзорские проказницы*», 1598 (у Чемберса — 1600/1601, убедительное изменение датировки предложено Лесли Хотсоном в 1931 г.); «*Как вам это понравится*», 1599/1600; «*Двенадцатая ночь*», 1599/1600; трагедия переходного типа («античная трагедия»): «*Юлий Цезарь*», 1599/1600; лирика: сонеты, 1592—1598; произведения, приписываемые Шекспиру: хроника, возможно, написанная Шекспиром или при его участии: «*Эдуард III*», 1594/1595; фрагмент хроники: «*Томас Мор*», 1594/1595 (одна сцена, 147 строк); небольшие поэмы: «*Страстный пилигрим*», опублик. 1599, «*Феникс и голубка*», опублик. 1601.

Третий период (1601—1608): вершина трагизма (так называемые великие трагедии Шекспира): «*Гамлет*», 1600/1601; «*Отелло*», 1604/1605; «*Король Лир*», 1605/1606; «*Макбет*», 1605/1606; «античные трагедии»: «*Антоний и Клеопатра*», 1606/1607; «*Кориолан*», 1607/1608; «*Тимон Афинский*», 1607/1608; «мрачные комедии» (или проблемные пьесы): «*Троил и Крессида*», 1601/1602; «*Конец — делу венец*», 1603/1604; «*Мера за меру*», 1604/1605.

Четвертый период (1609—1613): драмы-сказки (драмы-утопии, ранняя форма трагикомедии как соединение трагического начала с радостным финалом): «*Перикл*», 1608/1609 (Шекспиру достоверно принадлежат полностью 3—5 акты); «*Цимбелин*», 1609/1610; «*Зимняя сказка*», 1610/1611; «*Буря*», 1611/1612; поздняя хроника: «*Генрих VIII*», 1612/1613 (возможно, в соавторстве с Д. Флетчером); пьеса, приписываемая Шекспиру: «*Два знатных родича*», 1613 (в соавторстве с Д. Флетчером).

Существуют и другие периодизации. Так, А. А. Смирнов и ряд других исследователей выделяли три периода, объединяя первый и второй периоды в единый ранний период.

Художественный мир Шекспира. В основе построения художественного мира в произведениях Шекспира лежит получившая широкое признание в эпоху Возрождения концепция Единой цепи бытия, прообраз которой можно найти в индийской «Бхагават-гите», в трудах Псевдо-Дионисия и ряде других древних источников. Согласно этой концепции весь мир представляется как некая цепь или лестница, восходящая от камня (материального и бездуховного начала) к Богу (духовному, нематериальному началу). В центре этой цепи находится человек, соединяющий в себе духовное и материальное. В каждом отдельном звене цепи по принципу Великой аналогии выстраивается своя иерархия. Так, камень не равен камню, есть «царь камней» — алмаз, как среди металлов — золото, среди растений — дуб, среди птиц — орел, среди зверей — лев, среди людей — король, в семье — отец, среди небесных тел — солнце. Если хотя бы в одном звене произойдет разрушение этого вечного порядка, вся цепь придет в движение, везде начнется хаос, и всеобщая гармония не наступит до тех пор, пока не вос-

становится испорченное звено, не будет вправлен вывих, как говорил шекспировский Гамлет. Именно этой концепцией, а не поэтическими эффектами объясняется, почему мертвые выходят из гробов в «Юлии Цезаре» после убийства правителя Рима; почему в «Гамлете» появляется призрак убитого короля; почему разражается буря в «Короле Лире», когда старого короля изгоняют родные дочери, в «Макбете», когда Макбет убивает законного короля Дункана, в «Буре», где разгул стихии — следствие несправедливости, и т. д. Однако в зависимости от жанра шекспировской драматургии — исторической хроники, комедии, трагедии, трагикомедии — общая концепция предстает в принципиально различных модификациях. Жанр оказывается важнее, чем авторская позиция, и становится ясно: Шекспир — писатель далекой эпохи, которого нельзя оценивать (как это делал Л. Н. Толстой в своей знаменитой статье о нем), применяя к нему те же требования, что и к писателю Нового времени.

Исторические хроники. Все хроники Шекспира представляют собой единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Если его 10 хроник расположить не в последовательности их написания, а в последовательности происходящих в них событий, то получится такой ряд (в скобках указываются годы правления изображенных в хрониках королей): хроника-пролог «Король Джон» (1199—1216), «Ричард II» (1377—1399, убит), «Генрих IV» (1399—1413), «Генрих V» (1413—1422), «Генрих VI» (1422—1461, убит), «Ричард III», где появляются короли из династии Йорков — Эдуард IV (1461—1483, вероятно, отравлен), юный Эдуард V (убит в 1483 г.), Ричард III (1483—1485, убит в битве при Босворте), граф Ричмонд — будущий Генрих VII, основатель династии Тюдоров (1485—1509); хроника-эпилог «Генрих VIII» (1509—1547) — отец Эдуарда VI (1547—1553), Марии Кровавой (1553—1558), Елизаветы (1558—1603, т. е. времена Шекспира). Писатель своими хрониками охватывает все последовательно сменявшиеся царствования английских королей от Ричарда II (предком которого был король Джон) до воцарения современной ему династии.

Главным, определяющим сюжет фактором в хрониках становится всеильное Время, а не те короли, именами которых называются хроники: их имена указывают лишь время, когда происходит действие. Шекспир, руководствовавшийся концепцией Единой цепи бытия, опрокидывает вектор вертикали (снизу вверх, к небу, к Богу) в горизонталь движения Времени. Но как представитель старого типа мышления (телеологического, а не причинно-следственного), он показывает, что течение времени зависит от будущего, выстраивая свои произведения по законам логической инверсии (подобно «Песни о Роланде» и другим памятникам Средневековья).

Мысль Шекспира такова: современный взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия. Когда законный король Ричард II был убит, не успев оставить наследника, разрушилась гармония Единой цепи бытия. Это привело к спору Ланкастеров и Йорков за корону, восшествию на престол неспособного править страной короля Генриха VI, войне Алой и Белой розы, приходу к власти злодея Ричарда III. Ричард решает изменить ход Времени и для достижения своей цели убивает и Генриха VI, и его сына Эдуарда, принца Уэльского, и собственных старших братьев Эдуарда IV и Георга, герцога Кларенса, и своего племянника Эдуарда V, наследника престола.

Гибель Ричарда III — это, по Шекспиру, восстановление нормального течения Времени, выправление поломанного звена в Единой цепи бытия, вызвавшего всеобщий хаос. Отныне должна воцариться гармония. Англия, пережив междоусобную войну, оправится и, опираясь на единство нации, займет в мире достойное место.

Объединение хроник в цикл поставило перед Шекспиром проблему идентичности персонажей при переходе из одной исторической хроники в другую. Примером успешного решения этой художественной задачи служит образ Ричарда III, который фигурирует (как герцог Глостер) в «Генрихе VI» (части 2 и 3) и в «Ричарде III». Везде он выступает как злодей, герой-макиавеллист, не останавливающийся ни перед какими преступлениями, чтобы достичь своей цели. Таким же он был представлен и в «Истории Ричарда III» Томаса Мора.

Современные историки утверждают, что реальный Ричард вовсе не был отъявленным злодеем, напротив, проявил себя достаточно талантливым организатором, полководцем, смелым воином (он достойно погиб на поле боя). Ричард III правил слишком недолго, чтобы успеть создать свою историографию. Более похож на злодея-макиавеллиста, считают историки, его победитель Генрих VII (вероятно, именно по его приказу были убиты дети Эдуарда IV), но длительное правление его самого и его потомков дало время переписать историю¹. Шекспир придал Ричарду III черты и масштабность трагического героя. С поразительным мастерством он рисует обиженного природой, нелюбимого даже матерью, но бросившего вызов неблагоприятной судьбе героя, который выбрал путь зла и на этом пути проявил железную волю, изощренность ума, невиданное ораторское искусство как искусство обмана (особенно поражает сцена обольщения им леди Анны, вдовы убитого им сына Генриха VI, которая, попав в словесную ловушку Ричарда, через несколько минут после того, как хотела его убить видя в нем злейшего врага, соглашается стать его женой).

¹ См.: Барг М.А. Шекспир и история. — М., 1976.

Известный отечественный литературовед Л. Е. Пинский, введя термин «магистральный сюжет», определил в качестве магистрального сюжета шекспировской исторической хроники приоритет общественной жизни¹. И действительно, частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В двух частях «Генриха IV», высшего достижения Шекспира в жанре хроники, параллельно с основной сюжетной линией выстраивается «фальстафовский фон», представленный образами хвастливого и трусливого рыцаря Фальстафа и его спутников, любящих побуйнить (среди них — принц Гарри, будущий Генрих V, который превратится в одноименной хронике в идеального короля). «Фальстафовский фон» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник. В этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, умеющего передать в своих произведениях многогранность жизни.

Комедии Шекспира. Магистральный сюжет шекспировской комедии (по Л. Е. Пинскому) — приоритет естественной жизни. Социальная жизнь, столь важная в хрониках, уступает место частной жизни, чувствам человека, среди которых главные — дружба и любовь. На смену поступи Времени, воплощающей в хрониках законы бытия, в комедиях на внешнем уровне приходит торжество счастливой случайности, игра недоразумений, неожиданностей, которые щедро дарит природа. Полнота ощущения жизни рождает характерный для комедий Шекспира жизнерадостный смех (сатира почти отсутствует), формирует светлую лирическую линию в их сюжетах и обрисовке персонажей. В системе образов причудливая игра природы сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, немыслимых ни в хрониках, ни тем более в трагедиях. Близнецы порождают множество комических недоразумений, веселую путаницу. Драматизм, грусть в комедиях мимолетны и только подчеркивают ощущение счастья, праздника жизни, неизбежно наступающего в финале.

Развитие комического от «Комедии ошибок» и «Укрощения строптивой» до «Сна в летнюю ночь» и «Двенадцатой ночи» идет по пути отказа от внешних комических приемов. Так, в «Комедии ошибок» комическое основано на путанице, которую производят две пары близнецов (близнецы-хозяева и близнецы, находящиеся у них в услужении). В «Двенадцатой ночи» тоже есть близнецы, но недоразумения, порожденные их сходством, не определяют природы комического, а лишь дополняют ощущение жизни как праздника. Если в ранней комедии «Укрощение строптивой» унижения, которым подвергает Петручио Катарину, оправданы кон-

¹ См.: Пинский Л. Е. Шекспир. Основные начала драматургии. — М., 1971.

цепцией Единой цепи бытия, требующей главенства в семье мужа, то в зрелой комедии «Много шума из ничего» в дуэте Беатриче и Бенедикта лидирует женщина, а в дуэте Геро и Клавдио никто не лидирует — все основано на чувстве взаимной любви.

Драматические повороты действия, сближающие комедию с трагедией, появляются в «Венецианском купце» (образ еврея Шейлока и связанная с ним сюжетная линия) и во «Много шума из ничего» (линия дона Хуана и связанная с ним интрига, едва не разрушившая любовь Геро и Клавдио). Тенденция драматизации приводит к появлению «мрачных комедий» третьего периода.

Шекспир поразительно соединил в своем творчестве трагическое и комическое начала, и их союз проходит через многие его произведения: трагическое присутствует в комедиях, а комическое — в трагедиях, оба начала уравниваются в поздних драмах-утопиях.

Ранние трагедии. Трагическое как ужасное предстает в первой трагедии Шекспира — «Тит Андроник», где фигурируют 14 кровавых убийств, 34 трупа, изнасилование, две отрубленные головы, три отрубленные руки, отрезанный язык, человек, закопанный живым в землю, и даже эпизод, в котором злодейку царицу Тамору кормят пирогом из мяса ее сыновей. Все это вполне в традиции, идущей от Сенеки и возродившейся во времена Шекспира в жанре «трагедии ужаса». Хотя черты такого несколько примитивного понимания трагического сохраняются в последующих трагедиях Шекспира, уже в «Ромео и Джульетте» природа трагического принципиально меняется.

«Ромео и Джульетта». Вопреки широко известным словам из этого произведения «Нет повести печальнее на свете, // Чем повесть о Ромео и Джульетте», — это самая светлая из трагедий Шекспира, в которой, в сущности, реализована концепция зрелых комедий драматурга. В «Ромео и Джульетте» буквально на глазах рождается новый, гармоничный мир, созданный для счастья героев: на их стороне церковь (в лице брата Лоренцо, тайно их венчающего); власти, осуждающие семейную вражду; да и сами семейства Монтекки и Капулетти не помнят причины распри и готовы примириться. Теперь представим себе, что вражда семейств действительно непримирима и что произошли те события, которые описаны в произведении (Ромео убивает брата Джульетты Тибальта; Джульетта, чтобы избежать брака с нелюбимым Парисом, выпивает зелье брата Лоренцо и засыпает сном, похожим на смерть, ее хоронят; Ромео по случайному стечению обстоятельств вовремя не узнает о том, что Джульетта жива, и у ее тела готовится выпить яд). Представим, что — при всех этих обстоятельствах — Ромео повременил несколько секунд. Джульетта проснулась бы (в момент, когда он отравляется, она уже дышит), герои обрели бы счастье. Лишь игра случайностей (несчастливых, в отличие от

счастливых случайностей в комедиях) и избыток жизненных сил юных героев, заставляющий их торопиться жить и спешить чувствовать, приводит их к гибели. Однако было бы ошибкой видеть в смерти героев только случайность — она торжествует лишь на внешнем уровне, как и в комедиях. Итог трагедии закономерен: победа все равно за любовью, а не за ненавистью, и над телами Ромео и Джульетты их родители отказываются от своей вражды. Сочетание трагического и комического обнаруживается не только в концепции этой трагедии, но и непосредственно в комических сценах, связанных с колоритным образом Кормилицы и таким ярким персонажем, как друг Ромео Меркуцио. Язык трагедии, насыщенный метафорами, эвфуистическими оборотами, игрой слов, также подтверждает жизнерадостную, ренессансную основу этой ранней шекспировской трагедии.

«Юлий Цезарь». В «Юлии Цезаре» обнаруживается отход от этой жизнерадостности. Развитие трагического начала в этой «античной трагедии» свидетельствует о переходе на новые позиции, представленные в трагедиях следующего периода. Эта трагедия близка к хроникам (не случайно Юлий Цезарь, чьим именем названо произведение, погибает в 3 действии, т.е. в середине пьесы).

«Великие трагедии». Этот термин применяется для обозначения четырех трагедий Шекспира, составляющих вершину его творчества: «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет». По Л. Е. Пинскому, магистральный сюжет трагедий — судьба выдающейся личности, открытие человеком истинного лица мира. Характер трагического меняется: исчезает ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои открывают для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла, они должны сделать выбор, как им существовать в мире, покусившемся на их достоинство.

В отличие от хроник, связанных воедино, трагедии Шекспира (в том числе и ранние) не составляют цикла. Если в них встречаются одни и те же персонажи (например, Антоний в «Юлии Цезаре» и в «Антонии и Клеопатре»), то это, по существу, разные люди, задача идентичности персонажей в трагедиях не стоит. В трагедии немыслимо появление близнецов: жанр требует неповторимости личности. Герой трагедии Шекспира — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор (в отличие от сложившегося к концу XVIII в. жанра мелодрамы, в которой герой, а чаще героиня, чистые, но слабые создания, испытывают удары неведомого рока, страдают от преследований со стороны ужасных злодеев и спасаются благодаря помощи покровителей). Как отмечал Л. Е. Пинский, в комедиях Шекспира герой «несвободен», он подчинен природным влечениям, мир, напротив, «свободен», что проявляется в игре случайностей. В трагедиях все наоборот: мир бесче-

ловечно упорядочен, несвободен, герой же свободно решает, «быть или не быть», основываясь лишь на том, «что же благородней».

Каждая из трагедий неповторима и по своей структуре. Так, композиция «Гамлета» с кульминацией в середине произведения (сцена «мышеловки») ничем не напоминает гармоничную композицию «Отелло» или композицию «Короля Лира», в которой, по существу, отсутствует экспозиция.

В некоторых трагедиях появляются фантастические существа, но если в «Гамлете» появление призрака вытекает из концепции Единой цепи бытия (это результат совершенного преступления), то в «Макбете» ведьмы, появляются задолго до преступления героя, они — представительницы зла, которое становится не временной (в периоды хаоса), а постоянной составляющей мира.

«Гамлет». Источниками сюжета для Шекспира послужили «Трагические истории» француза Бельфоре и, видимо, не дошедшая до нас пьеса (возможно, Кида), в свою очередь восходящие к тексту датского летописца Саксона Грамматика (ок. 1200). Главная черта художественности «Гамлета» — синтетичность: синтетический сплав ряда сюжетных линий — судеб героев, синтез трагического и комического, возвышенного и низменного, общего и частного, мистического и бытового, сценического действия и слова, синтетическая связь с ранними и поздними произведениями Шекспира.

Трактовки образа Гамлета. Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы. Вот уже несколько столетий писатели, критики, ученые пытаются разгадать загадку этого образа, ответить на вопрос, почему Гамлет, узнав в начале трагедии правду об убийстве отца, откладывает месть и в конце пьесы убивает короля Клавдия почти случайно. И. В. Гёте видел причину этого парадокса в силе интеллекта и слабости воли Гамлета. Сходную точку зрения развивает В. Г. Белинский, добавляя: «Идея Гамлета: слабость воли, но только вследствие распада, а не по его природе». И. С. Тургенев в статье «Гамлет и Дон Кихот» отдаёт предпочтение испанскому идалго, критикуя Гамлета за бездеятельность и бесплодную рефлексию. Напротив, кинорежиссер Г. М. Козинцев подчеркнул в Гамлете активное начало. Одну из самых оригинальных точек зрения высказал выдающийся психолог Л. С. Выготский в «Психологии искусства». По-новому переосмыслив критику Шекспира в статье Л. Н. Толстого «О Шекспире и о драме», Выготский предположил, что Гамлет не наделен характером, а является функцией действия трагедии. Тем самым психолог подчеркнул, что Шекспир — представитель старой литературы, не знавшей еще характера как способа обрисовки человека в словесном искусстве. Л. Е. Пинский связал образ Гамлета не с развитием сюжета в привычном смысле этого слова, а с «магистральным

сюжетом» «великих трагедий» — открытием героем истинного лица мира, в котором зло более могущественно, чем это представлялось гуманистами. Именно способность познать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета. Они — титаны, превосходящие обычного человека интеллектом, волей, смелостью. Но Гамлет отличается от трех других протагонистов шекспировских трагедий. Когда Отелло душил Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, а потом долю верной Корделии отдает лживым Гонериле и Регане, Макбет убивает Дункана, руководствуясь предсказаниями ведьм, — шекспировские герои ошибаются, но зрители не ошибаются, потому что действие построено так, чтобы они могли знать истинное положение вещей. Это ставит обычного зрителя выше титанических персонажей: зрители знают то, чего те не знают. Напротив, Гамлет только в первых сценах трагедии знает меньше зрителей. С момента его разговора с Призраком, который слышат помимо участников только зрители, нет ничего существенного, чего бы не знал Гамлет, но зато есть нечто такое, чего зрители не знают. Гамлет заканчивает свой знаменитый монолог «Быть или не быть?» ничего не значащей фразой «Но довольно», оставляя зрителей без ответа на самый главный вопрос. В финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее — молчанье». Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана. Шекспир нашел особый способ выстроить роль главного героя: при таком построении зритель никогда не может почувствовать себя выше героя.

Мотив мести. Сюжет связывает «Гамлета» с традицией английской «трагедии мести». Гениальность драматурга проявляется в новаторской трактовке мотива мести — одного из важных мотивов трагедии.

Гамлет совершает трагическое открытие: узнав о смерти отца, поспешном браке матери, услышав рассказ Призрака, он открывает несовершенство мира. Это завязка трагедии, после которой действие быстро развивается, Гамлет на глазах взрослеет, превращаясь за несколько месяцев фабульного времени из юноши-студента в 30-летнего человека. Следующее его открытие: «время вывихнуто», зло, преступления, коварство, предательство — нормальное состояние мира («Дания — тюрьма»), поэтому, например, королю Клавдию нет необходимости быть могущественной личностью, спорящей со временем (как Ричарду III в одноименной хронике), напротив, время на его стороне. И еще одно следствие первооткрытия: чтобы исправить мир, победить зло, Гамлет сам вынужден встать на путь зла. Из дальнейшего развития сюжета вытекает, что он прямо или косвенно виновен

в смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, короля, хотя только эта последняя диктуется требованием мести.

Месть только в старые добрые времена была формой восстановления справедливости, а теперь, когда зло распространилось, она ничего не решает. Для подтверждения этой мысли Шекспир ставит перед проблемой мести за смерть отца трех персонажей: Гамлета, Лаэрта и Фортинбраса. Лаэрт действует не рассуждая, сметая «правых и неправых», Фортинбрас, напротив, вовсе отказывается от мести, Гамлет же ставит решение этой проблемы в зависимость от общего представления о мире и его законах.

Другие мотивы. Подход, обнаруживаемый в развитии Шекспиром мотива мести, — персонификация, т. е. привязывание мотива к персонажам, и вариативность — реализован и в других мотивах. Так, мотив зла персонифицирован в короле Клавдии и представлен в вариациях невольного зла (Гамлет, Гертруда, Офелия), зла из мстительных чувств (Лаэрт), зла из услужливости (Полоний, Розенкранц, Гильденстерн, Озрик) и т. д. Мотив любви персонифицирован в женских образах Офелии и Гертруды. Мотив дружбы представлен Горацио (верная дружба), Гильденстерном и Розенкранцем (измена друзей). Мотив искусства, мира-театра, связан как с гастрوليрующими актерами, так и с Гамлетом, представляющимся безумным, Клавдием, играющим роль доброго дяди Гамлета, и т. д. Мотив смерти персонифицирован в могильщиках, в образе Йорика. Эти и другие мотивы вырастают в целую систему, влияющую на движение сюжета трагедии.

Трактовка финала. Л. С. Выготский видел в двойном убийстве короля (шпагой и ядом) завершение двух разных сюжетных линий, развивающихся через образ Гамлета (этой функции сюжета). Но можно найти и другое объяснение. Гамлет выступает как судьба, которую каждый себе уготовил, желая его смерти. Герои трагедии погибают по иронии судьбы: Лаэрт — от шпаги, которую он смазал ядом, чтобы под видом честного и безопасного поединка убить Гамлета; король — от этой же шпаги (по его предложению она должна быть острой, в отличие от шпаги Гамлета) и от яда, который он припас на случай, если Лаэрт не сможет нанести Гамлету смертельный удар. Королева Гертруда по ошибке выпивает яд, как она по ошибке доверилась королю. Фортинбрасу, отказавшемуся от мести за смерть отца, Гамлет завещает корону.

Философское звучание трагедии. У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам мироздания. Семейную драму убийства отца он рассматривает как закон мира, в котором процветает зло. Легкомыслие матери, столь быстро забывшей об отце и вышедшей замуж за Клавдия, приводит его к обобщению: «О женщины, вам имя —

вероломство». Вид черепа Йорика наводит его на мысли о бренности земного. Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным. Как отмечалось, особыми композиционными средствами Шекспир добился того, чтобы сам Гамлет остался вечной загадкой для зрителей и исследователей.

«Отелло». Источником сюжета этой трагедии послужила новелла «Венецианский мавр» итальянского гуманиста Джамбаттиста Джиральди Чинтио. Нередко произведение трактовалось как трагедия ревности. Но прав А.С. Пушкин: «Отелло от природы не ревнив — напротив: он доверчив».

Доверчивость Отелло во многом связана с образом Венеции, одним из важнейших в системе образов трагедии. Именно уклад жизни в Венеции, где, вполне в духе Ренессанса, ценится не происхождение, а личная доблесть, позволившая мавру занять столь почетное место, убедил его в том, что мир устроен справедливо. Мнимая измена Дездемоны разрушила его уверенность в том, что в мире царят правда и добро. Из неверных посылок Отелло сделал правильный вывод, но изначальная ошибка направила его действия не против злокозненного Яго, а против невинной Дездемоны. Как отмечал Л. Е. Пинский, «Отелло» — единственная трагедия Шекспира, где герой не знает своего антагониста до финала, ибо на официальном уровне (воплощенном в образе Венеции) его нет. Осознав эту ошибку, герой сам наказывает себя, кончая жизнь самоубийством.

«Король Лир». Уверенный в справедливом устройстве мира, Лир осуществляет грандиозный эксперимент: разделяет государство на три части, передавая их дочерям. Эксперимент короля Лира должен подтвердить, что человек представляет подлинную ценность, не зависящую ни от его положения, ни даже от личных заслуг (достаточно того, что Лир — отец, король по рождению, старик). Дочери Лира Гонерилья и Регана (в отличие от младшей — Корделии) изгоняют отдавшего им власть отца, тем самым раскрывая ему глаза на истинные порядки, царящие в мире. Параллельная сюжетная линия (заимствованная из «Аркадии» Сидни) — линия герцога Глостера и его сыновей — призвана подчеркнуть суть ошибки Лира. Незаконный сын Глостера Эдмунд, герой-макиавеллист, замысливший оклеветать брата, произносит знаменательные слова: «Отец доверчив, брат мой благороден; // Так далека от зла его натура, // Что он в него не верит. Глупо честен: // С ним справлюсь я легко. Тут дело ясно». Люди доверчивы, они, по выражению Л. Е. Пинского, утратили ощущение «трагической тревоги», лежащей в основе чувства ответственности. Это ощущение стало величайшим открытием Лира, позволившим ему ориентироваться в мире, в отличие от безрассудного оптимизма и пессимизма, свойственных Глостеру в начале и в финале трагедии.

«Макбет». В образе Макбета (как и в образе леди Макбет) происходит трансформация титанической личности: герой перестает быть борцом со злом и сам становится его носителем. Мир, где ценится доблесть, но забыты нравственные ориентиры («Зло есть добро, добро есть зло», — утверждают ведьмы в начале трагедии), сам толкает героя на преступление. Это наиболее мрачная трагедия Шекспира.

Шекспир-поэт. В 1598 г. Франсиз Мерез писал: «...Остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные его личным друзьям». Здесь названы основные поэтические произведения Шекспира — поэмы «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция», посвященные молодому аристократу графу Саутгемпτονу, который также, возможно, был адресатом наиболее прославленных поэтических творений писателя — 154 сонетов. Сонеты были написаны в форме английского сонета, изобретенной Сарри, и опубликованы в 1609 г. Томасом Торпом под названием «Сонеты Шекспира, никогда ранее не издававшиеся». После лекций о Шекспире английского романтика С. Т. Колриджа (1810—1811), в которых настойчиво проводилась мысль, что Шекспир — прежде всего поэт, к его сонетам было привлечено всеобщее внимание, и в настоящее время литература о сонетах необозрима, уступая по количеству публикаций разве что литературе о «Гамлете». Как в поэмах, так и в сонетах обнаруживаются традиции Овидия и Петрарки, но в сонетах, не предназначавшихся автором для публикации, неизмеримо более ярко представлена индивидуальность Шекспира, его чувства, его личная драма.

Сонеты Шекспира представляют собой поэтический цикл. Главные персонажи цикла — знатный и прекрасный юноша, непостоянный в дружбе; сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь; поэт-соперник (начиная с сонета 78); возлюбленная поэта, некая «смуглая леди» (ей посвящены сонеты 127—154). Цикл разбивается на несколько подциклов в соответствии с ведущими мотивами. Например, сонеты 1—14 связаны мотивом женитьбы и продолжения рода как способа сохранить молодость и красоту навечно, поэтому лирический герой, поэт, призывает юного друга вступить в брак; сонеты 15—19 развивают мотив быстротечности времени, поэтому нужно успеть сделать в жизни как можно больше; сонеты 20—25 посвящены мотиву дружбы-любви; сонеты 27—28 построены на мотиве разлуки; и т. д. Циклизация сонетов особенно очевидна при появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядром которого служат сонеты 40—42: поэт свел своего друга и свою возлюбленную (вероятно, «смуглую леди» сонетов 127—154) и в одночасье потерял их — изменив ему в дружбе и любви, они стали любовниками.

Утрата друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к ней поэт питает противоречивые чувства. В образе «смуглой леди» сонетов переосмысливается традиционный образ Прекрасной Дамы, которая с небес низводится на грешную землю: «Не знаю я, как шествуют богини, // Но милая ступает по земле» (этот и другие мотивы шекспировских сонетов парадоксально использованы в одноактной комедии Б. Шоу «Смуглая леди сонетов»). Самый значительный образ сонетов — образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, — и в то же время глубокого мыслителя, который в знаменитом сонете 66 высказывает мысли, развитые в монологе Гамлета «Быть или не быть...».

Логическая инверсия и причинно-следственная логика в творчестве Шекспира. Трудности в трактовке произведений Шекспира во многом объясняются тем, что толкователи ориентируются на мировосприятие более поздних эпох.

Принцип Великой аналогии, в известном смысле, вневременен. Сопоставление самых различных объектов проводится на основе сходства (в том числе и внешнего, даже случайного). Шекспир соединяет аналогию с модусом времени, но мыслит мир в аристотелевской традиции — телеологически, как стремление к некой идеальной цели или форме. В его произведениях на основе телеологической концепции выстраивается логическая инверсия: сюжеты, судьбы героев определяются не исходной, а финальной точкой, композиция выстраивается от конца к началу.

Жанровые варианты концепции мира (ход всесильного Времени в хрониках, торжество случайностей в комедиях, человек как творец событий и самой судьбы в трагедиях) оказываются разными лишь на феноменальном уровне, а на сущностном они сливаются в общем представлении о самом глубинном и всеобъемлющем законе — неизбежности. Но Шекспир потому не эпик, он потому драматургичен в подлинном смысле этого слова, что в самой его картине мира заложен конфликт: внеличному закону неизбежности противостоит личностный закон свободы воли (а следовательно, выбора, который порождает причинно-следственную зависимость). Иными словами, встречаясь в пространственно-временном континууме шекспировского произведения, логическая инверсия, вектор которой направлен от конца к началу, и причинно-следственная логика, вектор которой направлен от начала к концу, сталкиваются и порождают конфликт (трагической или комической природы). Неизбежность всегда побеждает свободу воли при их несовпадении. Однако из творчества Шекспира, по существу, уходит идея рока, на которой строились античные трагедии. У Шекспира неизбежность утверждается в результате противостояния свободных волеизъявлений не одного только протагониста, а многих личностей, руководствующихся не одним, а разными, в

том числе противоположными мотивами. Отдельный человек столь же могуществен, как судьба (он остается ренессансным человеком-титаном, «мерой всех вещей», «венцом всего живущего»), но люди в своей совокупности слабее неизбежности. Шекспировскую драматическую композицию можно представить как систему препятствий, задержек, отсрочек: необходимость создает препятствия для осуществления планов, намерений, желаний героя, но и герой создает препятствия на пути осуществления неизбежности.

Молодой Гёте в статье «Ко дню Шекспира» (1771) гениально предсказал именно такую интерпретацию Шекспира, когда писал: «Шекспировский театр — это чудесный ящик редкостей, в котором мировая история как бы по невидимой нити времени шествует перед нашими глазами. Его планы в обычном смысле слова даже не планы. Но все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки (которую не увидел и не определил еще ни один философ), где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкивается с неизбежным ходом целого»¹. Гёте прозорливо определил то качество произведений Шекспира (прежде всего трагедий и хроник), которое не следует ни из специфики драматургии, ни из особенностей современного Шекспиру английского театра, а вытекает из более общего источника (гуманистические представления о Единой цепи бытия, Великой аналогии и т. д.) и одновременно из индивидуальных особенностей всеобъемлющего, многомерного гения Шекспира (судя по тому, что скрытая, неопределимая точка обнаруживается и в наиболее личных его произведениях — сонетах). Оба фактора невозможно адекватно оценить и истолковать спустя несколько столетий после смерти писателя, в рамках совершенно иной ментальности, свойственной современному сознанию, и поэтому Шекспир навсегда останется загадкой для новых поколений, будоражащей умы и порождающей новые концепции, соответствующие не столько предмету изучения, сколько парадигме очередной наступающей эпохи.

Младшие современники Шекспира. Крупнейшим комедиографом после Шекспира был его друг Бен (Бенджамин) Джонсон (1573—1637), в комедии которого «У всякого своя причуда» (1598) играл Шекспир. Славу Бену Джонсону принесли комедии «Вольпоне, или Лис» (1607), «Алхимик» (1611) и др., а также комедии-аллегии (драмы-«маски», как стали называть этот жанр), трагедии, стихи. Продолжателем трагедийной шекспировской линии стал Джон Уэбстер (1580—1625), сменивший Шекспира в «Глобусе» и в предисловии к трагедии «Белый дьявол» (пост. 1612) признавший свою зависимость от него. Однако трагедии Уэбстера мрачнее и мельче шекспировских, он фактически возвращается к

¹ Гёте И. В. Об искусстве. — М., 1975. — С. 337—338.

дошекспировскому пониманию трагического как ужасного, создавая «трагедии грома и крови», «трагедии ужаса», хотя и обогащенные более глубоким психологизмом. Близкие Шекспиру Фрэнсис Бомонт (ок. 1584—1616) и Джон Флетчер (1579—1625) создали вместе 7 пьес («Филастр», 1611, опубл. 1620; «Трагедия девушки», 1611, опубл. 1619; «Король и не король», 1611, опубл. 1619; и др.), не поднимающихся до шекспировских по масштабности затрагиваемых проблем, подчеркнуто театральных, с ярко выраженным авантюрным началом. Соединение в сюжетах произведений Бомонта и Флетчера перебивающих друг друга комических и трагических линий позволило исследователям признать этих драматургов основоположниками жанра трагикомедии.

Сервантес

Мигель де Сервантес Сааведра (1547—1616) — величайший испанский писатель. Персональная модель Сервантеса оказала огромное влияние на мировой литературный процесс. Созданный им образ Дон Кихота вошел в число «вечных образов» всемирной литературы.

Жизнь и творчество. Сервантес родился в 1547 г. (крещен 9 октября) в Алькала-де-Энарес, в семье хирурга, бедного идалго. Он прожил героическую, полную тягот и лишений жизнь. Он участвовал в знаменитой морской битве при Лепанто, в которой был ранен, затем попал в плен к пиратам, которые продали его в рабство туркам, и несколько лет он провел в Алжире, каждый день ожидая смерти. Выкупленный на свободу, Сервантес возвращается в Испанию. Став писателем, он создает несколько драматических произведений, из которых выделяется трагедия «Нумансия» (после 1588?). Среди его произведений — пасторальный роман «Галатея» (1585), роман «Странствия Персилеса и Сихизмунды» (закончен незадолго до смерти, опубл. 1617), сборник «Назидательные новеллы» (1613), сатирическая поэма «Путешествие на Парнас» (1614) и др. Но его мировая слава связана прежде всего с «Дон Кихотом» (1-й том опубл. 1605, 2-й том опубл. 1615).

Роман «Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский». Нет окончательного ответа на вопрос о том, когда писатель начал работу над романом. Сам он упоминает в прологе, да и современники об этом были осведомлены, что роман писался в тюрьме, куда он попал по ложному обвинению. Предположительно, в сеvilьской тюрьме около 1597 г. Сервантес приступил к созданию романа «Дон Кихот».

Ученые считают первый выезд героя «Протокихотом» (термин Г. Торренте Бальестера) — первоначальной небольшой повестью, из которой постепенно развился роман. Отмечено, что основное место здесь занимает насмешка над рыцарскими романами и Дон

Кихотом, утратившим рассудок из-за них, хотя отмечено и другое: сам герой в первом своем путешествии ссылается не на романы, а на романсы.

Образ Дон Кихота. Дон Кихоту в начале повествования около пятидесяти лет. Выдающийся американский поэт Генри Лонгфелло, внимательнейшим образом изучивший роман Сервантеса, подсчитал, что первый выезд Дон Кихота начался 28 июля, а закончился 29 июля 1604 г. В том же году состоялись его второй и третий выезды: второй (с Санчо Пансой) начался 17 августа и закончился 2 сентября, третий длился с 3 октября по 29 декабря. Если это так, мы можем определить годы жизни героя Сервантеса: родился около 1554—1556 гг. (в эти годы Карл V передал испанскую корону своему сыну Филиппу II), умер в конце 1604 или в начале 1605 г.

Но на самом деле на первых страницах романа Дон Кихот только рождается, ему всего лишь один день, а пятьдесят лет — совсем другому человеку. Его звали Кихада (исп. — челюсть), или Кесада (исп. — пирог с сыром), или Кехана. Повествователь уверяет, что последняя фамилия — правильная. Но в конце второго тома называется, причем устами Дон Кихота, произносящего свое завешание, совсем иное имя — Алонсо Кихано. Такой человек, Алонсо Кихада, действительно жил в начале XVI в. в ламанчском селении Эскивиас и был дальним родственником жены Сервантеса, происходившей из этих же мест. Он, подобно Дон Кихоту, начитался рыцарских романов, в правдивость которых свято верил.

Сервантесовский Алонсо Кихано — идальго, «чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке». В свое время он был влюблен в деревенскую девушку из соседнего селения Тобосо Альдонсу Лоренсо, но скрывал свое чувство. Из его качеств отмечено, что он «любитель вставать спозаранку и заядлый охотник», да еще поклонник рыцарских романов, из-за которых «почти совсем забросил не только охоту, но и хозяйство» и для приобретения которых продал несколько десятин пахотной земли. Вот, собственно, и все, что о нем известно.

Перед нами зауряднейший человек, «человек без свойств», что подчеркнуто неясностью фамилии: никто точно не запомнил. Зато имя Дон Кихота человечество помнит уже несколько веков. Давно уже внимательные читатели попытались восстановить прошлое Дон Кихота по его речам. Он разбирается в лекарственных травах, в военном деле, в сложных филологических вопросах (например, может выказать глубокие познания в вопросе о влиянии арабского языка на испанский) — в общем, это прошлое не Алонсо Кихано, а именно Дон Кихота. С другой стороны, Дон Кихот как бы намеренно отрывается от Алонсо. Большое место в начале романа занимает эпизод посвящения героя в рыцари: хозяин постоялого

двора на шутовской манер проводит обряд посвящения, после которого Дон Кихот считает себя настоящим рыцарем. Но следует заметить, что Алонсо Кихано и так им был: ведь идалго (*hidalgo*) — это испанское название мелкопоместного рыцаря (правда, *hidalgo* — это все же не *caballero*, знатный рыцарь, которого следовало именовать доном). Алонсо принадлежал к древнему роду и хранил родовое рыцарское вооружение. Но это в обыденной жизни, а Дон Кихот рождается в иной (теперь бы сказали «виртуальной») реальности, и ему нужно такое посвящение, при котором бритвенный тазик оказывается лучше старинного шишака (шлема без забрала), доставшегося ему от предков.

Сервантес показывает нам, как рождается литературный герой. Его три выезда, разделенные небольшими промежутками времени, соответствуют трем эпохам жизни человека — детству, зрелости, умудренной старости. Детство вызывает смех наивностью, ошибками. Первая же ошибка — в эпизоде спасения мальчика от наказывавшего его хозяина, когда безоглядная вера Дон Кихота слову любого человека приводит только к увеличению зла. И возникает стойкое убеждение, что «Дон Кихот» как бы саморазвивается, становясь все глубже по замыслу и сложнее по форме.

Однако это убеждение складывается у людей, воспитанных на реалистических романах XIX в., которые писались как бы от начала к концу, от причины к следствию. Так писал романы, например, Лев Толстой. Но, если его замысел развивался, он переписывал романы, иногда с самого начала, и делал это много раз. А Сервантес оставил на своих местах романсы, хотя мог заменить их романами. Он ввел образ Санчо Пансы только во второй выезд Дон Кихота, а мог бы переписать начало и сразу поместить его рядом с героем во время его первого выезда. Даже такая деталь: пословицами Санчо начинает говорить не сразу, а через двенадцать глав после того, как появляется в романе, в то время как нетрудно было бы ввести пословицы в речь Санчо прямо с седьмой главы. Не сразу упоминает писатель о Сиде Ахмете бен-Инхали как рассказчике истории, а тем более о толедском мориске — ее переводчике на испанский с арабского, в то время как на титульном листе всех изданий начиная с первого стоит подлинное имя автора: Мигель де Сервантес Сааведра. Следовательно, все так и задумано с самого начала, и только кажется, что автор не знает, как разовьется его повествование.

Второй выезд показывает Дон Кихота в расцвете его рыцарства. Он полностью достроил свой воображаемый мир, о чем свидетельствует знаменитый эпизод сражения с ветряными мельницами, которые герой принимает за злобных великанов. Конечно, здесь Дон Кихот вызывает улыбку. Но, как писал французский философ Анри Бергсон, одно дело упасть в колодец, потому что смотришь куда-нибудь в сторону, другое — свалиться туда, пото-

му что загляделся на звезды — «ведь именно звезду созерцал Дон Кихот»¹.

Перед нами не наивный ребенок начала романа, над которым можно только посмеиваться. Его помыслы благородны, он наделен достоинством. В сущности, Дон Кихот воплощает рыцарский идеал, сложившийся за много столетий до него. Куртуазная культура требовала от рыцаря не только быть смелым, сильным, умелым воином, но и устанавливала другие правила его поведения. Во-первых, рыцарь должен быть вежливым, т.е. соблюдать все многочисленные правила этикета. Дон Кихот хорошо знает эти правила и неукоснительно их соблюдает, что выглядит комично на постоялом дворе, но является уместным в залах герцога. Во-вторых, рыцарь должен быть образованным. Здесь Дон Кихот абсолютно безупречен, он знает не только рыцарские романы, но и античные источники, и средневековые хроники, и многое другое. Он, наверное, самый большой книжник из всех мировых литературных героев. В-третьих, рыцарь должен быть влюбленным. Дон Кихот любит Дульсинею Тобосскую по куртуазным правилам, согласно которым любовь должна быть верной, скромной, тайной, ради любви рыцарь должен совершать подвиги, но не требовать от дамы сердца каких-либо знаков внимания. Это идеальная («платоническая») любовь, возвышающая человека. И не случайно именно такую высокую любовь называют рыцарской. В-четвертых, рыцарь должен быть поэтом и воспевать даму своего сердца в стихах. Дон Кихот научился и этому. В замке герцога он поет «сипловатым, но отнюдь не фальшивым голосом» (да еще и играя на виоле) романс, в котором воспевает Дульсинею и прославляет постоянство в любви.

Но дело не в том, что Дон Кихот может сочинять стихи, а в том, что он по самому своему существу — поэт. Его взгляд на мир поэтичен. Дон Кихот все воспринимает сквозь призму художественных образов, взятых из романов. Он живет не столько в мире благородных идей, сколько в мире романтических образов. Он выстраивает свою жизнь по образцам, которые воплощены в его любимых героях.

И на первое место в его подражании литературным персонажам выдвигается не внешность, не их отдельные поступки и даже не идеальная любовь, а глубоко усвоенная Дон Кихотом цель — «искоренять всякого рода неправду и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет».

Персонажи и художественный мир романа. В «Дон Кихоте», как подсчитали исследователи, действуют 250 мужских и 50 женских персонажей. Но, думается, их еще больше. Ведь в

¹ Бергсон А. Смех. — М., 1992. — С. 17.

романе не один, а два мира: первый — реальный, второй — тот, который существует лишь в сознании Дон Кихота и при этом настолько отличается от первого, что люди признают Дон Кихота сумасшедшим.

Многое как бы удваивается в романе Сервантеса. Есть Альдонса Лоренсо. И есть Дульсинея Тобосская. Об Альдонсе мы почти ничего сказать не сможем. А о Дульсинее — сможем. Это воплощение идеала женщины, как его понимает Дон Кихот. Происходит такое же раздвоение, как с Алонсо Кихано и Дон Кихотом. Еще до своего переименования («кихоте» — исп. набедренник, нечто, при всей своей комичности, более рыцарственное, чем чельюсть или пирог с сыром) Дон Кихот меняет имя своего коня. Росинант (от «росин» — кляча и «анте» — впереди, т.е. «кляча, идущая впереди всех») — имя, почти столь же знаменитое, как и имя хозяина этого убогого коня. Заметим, что кляча, которая хромала на все четыре ноги, став Росинантом, верно служила и оказалась необыкновенно выносливой при всей своей незадачливости.

Возникает представление, что мир двоится, и достаточно переименовать кого-то и при этом посмотреть на него по-иному, как возникает новое существо. Не случайно Сервантес называет Дон Кихота *ingenioso*, что неточно переведено как «хитроумный». Слово это пришло из латыни, где еще во времена Цицерона употреблялось в значении «щедро одаренный от природы», «талантливый», «остроумный», «изобретательный». Дон Кихот действительно изобретает особый мир и новых существ, которые в романе оказываются более живыми и индивидуальными, чем реальные. К реальному миру, как правило, относятся люди, имена которых почти не упоминаются, а просто говорится: священник, цирюльник, ключница, племянница, хозяин постоянного двора, герцог, герцогиня. И почти все они — люди «без свойств», как Алонсо Кихано и Альдонса. Зато имена существ, населяющих второй, воображаемый мир, стали известны всем — они стали обозначать мировые литературные типы (Дон Кихот, Дульсинея Тобосская и даже Росинант).

Санчо Панса. В этом перечне должно быть упомянуто еще одно знаменитое имя — Санчо Панса. Вот герой, которого не придумывал Дон Кихот, которого он не переименовывал, который во всем выглядит как противоположность Дон Кихота до такой степени, что еще романтики увидели в рыцаре и его оруженосце антиподов, воплощающих антитезу идеального и материального. Но на самом деле место Санчо Пансы в романе другое: антиподом Дон Кихота выступает Алонсо Кихано, а Санчо, столь земной и практичный и в то же время мечтающий о губернаторстве на острове, становится связующим звеном между реальностью и фантастическим романным миром Дон Кихота.

Пребывание Дон Кихота в герцогском дворце и губернаторство Санчо Пансы — это уже период мудрой старости Дон Кихота. Литературная полемика с рыцарскими романами теперь не так важна. И Дон Кихот, и Санчо Панса демонстрируют глубокое понимание жизни. Насмешки над ними выглядят жестокими, и в смехе Сервантеса, трагикомическом по природе, все более слышны трагические ноты.

Второй том романа. После периодов рождения, детства, зрелости, старости следует смерть Дон Кихота. Интересно, что герой умирает дважды. Ведь в конце первого тома, законченного в 1604 г., упоминается о смерти Дон Кихота, а также Санчо Пансы и Дульсинеи Тобосской.

Здесь же упоминается о третьем выезде Дон Кихота и высказываются надежды на опубликование его описания. Значит, Сервантес заранее планировал второй том романа, смертью героев закрывая возможность для других воспользоваться его героями для продолжения рассказа. Писал он второй том долго, отвлекаясь на другие замыслы. В 1613 г. вышли «Назидательные новеллы» Сервантеса, составившие важную страницу в истории европейской новеллы. Через два года появился сборник пьес «Восемь комедий и восемь интермедий», в котором Сервантес раскрывается как интересный драматург. Он начинает работу над своим последним романом «Странствования Персилеса и Сехисмунды». И в тот момент, когда писатель был близок к завершению второго тома «Дон Кихота», в 1614 г. некий Алонсо Фернандес де Авельянеда выпустил в Таррагоне книгу под названием «Второй том хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского». Несмотря на усилия ученых, до сих пор неизвестно, кто же был автором этого произведения. Сложные, многозначные и загадочные образы Сервантеса потеряли там всякую загадочность, Дон Кихот оказался окончательно сумасшедшим, а Санчо Панса — примитивным донельзя.

Сервантес вынужден был вести спор с этим романом. Он по всему тексту, начиная с посвящения и пролога ко второму тому и кончая эпизодом смерти Дон Кихота, расставил выпады против Авельянеды, следовательно, когда надо, мог вмешиваться в почти готовое произведение (хотя как умирающий Дон Кихот мог осуждать произведение, появившееся через десять лет после его смерти!).

Сердобольные друзья нашли способ освободить Дон Кихота от его безумства. С этого момента он погиб, а остался его реальный двойник. Тот ли это человек, который появился в начале романа? Нет, в нем что-то изменилось. Прежде всего, появилось точное имя — Алонсо Кихано. Появилась мудрость. Но сохранилось желание жить по литературным образцам: если не в соответствии с рыцарскими романами, то по канонам пасторальных романов (замечательно, что к этому же его призывает и Санчо Панса: «Пол-

но вам в постели валяться, вставайте-ка, одевайтесь пастухом — и пошли в поле, как у нас было решено: глядишь, где-нибудь за кустом отыщем расколдованную сеньору донью Дульсинею, а уж это на что бы лучше!»). Наконец, у этого «человека без свойств» появилось свойство, отразившееся в его прозвище: Алонсо Кихано Добрый. Собственно, доброта и есть главное, что из рыцарского идеала должно быть перенесено в реальную жизнь.

Сервантес похож на своего героя в его лучших чертах. Дон Кихот, самый «книжный» из героев сервантесовского «романа о романе», умирает вместе с завершением повествования. И его создатель, Сервантес, покидает этот мир вскоре после завершения романа, 23 апреля 1616 г. в Мадриде. И хотя есть исследование, доказывающие, что этот день не совпадает с 23 апреля того же года в Англии, когда умер Уильям Шекспир, разница в несколько дней несущественна: одновременно ушли из жизни два величайших писателя эпохи Возрождения, которые в своих произведениях подвели ее итоги и проложили новые пути в литературе на целые века вперед.

Дон Кихот и Гамлет. В статье И. С. Тургенева «Гамлет и Дон Кихот» (опубл. 1860) были сопоставлены два мировых литературных персонажа. Отклики А. И. Герцена, Л. Н. Толстого, Н. С. Лескова и др. показывают, что предложенное И. С. Тургеневым сопоставление сразу же было принято и стало использоваться русской интеллигенцией. При этом Дон Кихот трактовался как воплощение героического начала, Гамлет — как образ бездействующего мыслителя, в котором героическое подавлено эгоизмом.

Тургеневская трактовка — одна из многих точек зрения на эти мировые литературные типы. Существуют прямо противоположные версии, например, сентименталистская и романтическая трактовки Гамлета, уверенность читателей XVII—XVIII вв. в том, что Дон Кихот отрицательный персонаж, сменившаяся на восхитение Дон Кихотом со стороны романтиков, и т.д. С позиций тезауროлогии это объяснимо, но должны быть какие-то свойства самих произведений, обеспечивающие такое разнообразие интерпретаций.

Произведения Шекспира и Сервантеса написаны почти одновременно и несут на себе следы переходной эпохи. Множественность трактовок заложена в самой их структуре. Точка зрения автора скрыта у Шекспира за счет драматической формы, у Сервантеса — с помощью игры точками зрения (рассказчики, арабский летописец Сид Ахмет бен-Ихали, толедский мориск — переводчик с арабского). Невозможность единой трактовки заложена и в героях. У Шекспира и Сервантеса мировые литературные персонажи — это типы, совмещающие крайности. Человек здесь не сводим ни к разуму, ни к доброте. Для окружающего мира Гамлет и Дон Кихот — маргиналы. Их безумие носит философский харак-

тер (открытие истинного лика мира в «Гамлете», создание виртуальной реальности в «Дон Кихоте»).

Неоднозначность, многомерность мира и человека объясняет композиционные диспропорции в сюжете (кульминация в середине «Гамлета», непредугаываемость сюжетных ходов и вставные новеллы в «Дон Кихоте»). Образ Гамлета так подан Шекспиром, что он стоит над зрителем (знает нечто, чего не знает зритель). Сервантес использовал противоположную разновидность того же приема: Дон Кихот намеренно расположен ниже читателя (безумец, достойный осмеяния), и его великая вера и глубокие мысли создают впечатление загадки.

Ни загадка Гамлета, ни загадка Дон Кихота не могут быть разгаданы, так как это — литературный прием, который подчеркивает многомерность человека и мира.

ЛИТЕРАТУРА XVII ВЕКА

XVII в. — особая эпоха в культуре стран Европы, а также, очевидно, и за пределами этого континента. В 1969 г. Институт мировой литературы выпустил коллективный труд под редакцией известного ученого Ю. Б. Виппера «XVII век в мировом литературном развитии». Он стал отправной точкой для признания в отечественном литературоведении XVII в. самостоятельной эпохой в литературном процессе. В прежних концепциях это столетие обычно рассматривалось или как позднее Возрождение, или как раннее Просвещение. Во французском литературоведении XVII в. и прежде рассматривался как отдельная эпоха, названная эпохой Рационализма, но такое определение ее сути, верное для Франции, где господствовал классицизм, не отражает содержания той же эпохи, например, в Испании, где на первый план вышла литература барокко. Причина в том, что этой стабильной эпохе одновременно присущи черты переходности, связанные с формированием нового метаязыка литературы: определяющее для прежних эпох значение жанров отходит на второй план, рождается система художественных методов и соответствующих им направлений. Наряду с гуманистическим протореализмом (переходящим в так называемый бытовой реализм) формируются первые художественные направления — барокко и классицизм.

БАРОККО

Термин «барокко». На исходе Возрождения возникают новые эстетические явления, в которых ренессансное искусство трансформируется под влиянием мироощущения, свойственного XVII в.: так называемый бытовой реализм, маньеризм, барокко. В современной науке нередко все эти разновидности определяются общим термином «барокко», хотя есть основания и для их разделения и даже противопоставления. Сам термин принято возводить к португальскому слову «барокко», что означает «жемчужина неправильной формы». Это очень удачный образ для объяснения специфики явления: жемчужина (некая безусловная эстетическая ценность), но неправильной формы (в отличие от гармоничного соотношения всех частей в искусстве Ренессанса).

Концепция мира и человека в искусстве барокко. Подобно ренессансной литературе, литература барокко сохраняет монументальность, грандиозность художественной картины мира, но ее основой становится не представление о человеке-титане, «универсальном человеке» как мере всех вещей и о разворачивающемся по горизонтали огромном мире — поле его деятельности, а близкая к средневековой «вертикальная» концепция, согласно которой наверху — рай, внизу — ад, а посередине — человек как некая точка, в которой сходятся борющиеся за него ангельские и сатанинские силы. В человеке они так сложно переплетены, что неизвестно, какие силы восторжествуют в каждое конкретное мгновение. Литература барокко обогащена всеми открытиями Ренессанса, основное внимание по-прежнему уделяется человеку (пусть это точка между двумя безднами, но центральная точка, средоточие мира, в которой решается, за какими силами — Света или Мрака — будет победа). Если в Средние века авторское начало представлено лишь в зародыше, то барокко, несомненно, авторское искусство, причем роль автора в нем еще важнее, чем в искусстве Ренессанса. Автор в меньшей степени связан жанровыми установками, правилами стиля и т. д. Неясность судьбы человека в противостоящем ему мире заставляет писателей барокко занимать пессимистическую позицию.

Жанры барокко. Более свободное авторское самовыражение приводит в искусстве барокко к выработке новых модификаций традиционных жанров. Так, Кальдерон на основе испанской национальной драмы создает религиозно-философскую драму. Грасиан в «Карманном оракуле» идет по пути создания афористической прозы. Д'Юрфе разрабатывает галантно-пасторальный роман, а Мадлен де Скюдери — галантно-героический. Самый своеобразный случай — «Книга обо всем и еще о многом другом» Кеведо, в которой смешиваются в игровой форме различные жанры.

Стиль барокко. Основная тенденция барочного стиля — переход от гармоничности форм искусства Ренессанса к формам дисгармоничным, что отражает концепцию дисгармонии и конфликтности мира и человека. Подобно тому как в архитектуре барокко существует стремление скрыть конструктивные детали, несущие опоры (S-образные стены, витые колонны и т. д.), в барочной литературе обнаруживается желание скрыть конструкцию текста: романы превращаются в аморфные повествования, утяжеленные множеством вставных новелл, драмы строятся на предельно усложненной интриге, в поэзии возникает игра с поэтическими формами. Художественный эффект часто достигается за счет нарушения читательских ожиданий на всех уровнях текста. Отсюда возможность соединения пессимизма и сатиры, изысканно-прекрасных и безобразных деталей, возвышенного и низменного, эстетизация ужасного, создание неологизмов из частей уже суще-

ствующих слов, обрыв стихотворной строки на полуслове и т. д. Как правило, барокко — это «темный» стиль, труднодоступный для восприятия.

Барокко как литературное направление. В отличие от ренессансного искусства, искавшего универсальный, наднациональный идеал, и продолжившего этот поиск классицизма барокко ищет национальные формы воплощения своей концепции. Поэтому в разных странах возникают национальные разновидности барочной литературы. В Италии это маринизм (названный по имени поэта барокко Джамбатиста Марино). В Испании это гонгоризм (по имени поэта Гонгоры) и концептизм (от *concepto* — понятие). В Англии это «метафизическая школа». Во Франции это «прециозная литература» (от *précieux* — драгоценный, изысканный). Имея много общего на концептуальном уровне, эти разновидности барокко весьма несхожи на уровне стиля.

КЛАССИЦИЗМ

Термин «классицизм». Классицизм — термин, обозначающий определенное направление, художественный метод и стиль в искусстве. Термин образован от латинского слова *classicus* — «образцовый». Классицисты стремились подражать образцам античного искусства, следовали нормам, изложенным античными теоретиками искусства (прежде всего Аристотелем и Горацием).

Классицизм как направление. Классицизм как направление складывается на рубеже XVI—XVII вв. Истоки его лежат в деятельности итальянской и отчасти испанской академических школ, а также объединения французских писателей «Плеяда», которые в эпоху Позднего Возрождения обратились к античному искусству, стремясь найти в его гармоничных образах новую опору для испытывавших глубокий кризис идей гуманизма. Появление классицизма в большой мере связано со становлением абсолютной монархии — переходной формы государства, когда ослабевшая аристократия и еще не набравшая силы буржуазия одинаково заинтересованы в неограниченной власти короля. Наивысшего расцвета классицизм достиг во Франции. И здесь особенно ясно можно показать его связь с абсолютизмом. Деятельностью классицистов руководила Французская Академия, основанная в 1635 г. первым министром кардиналом Ришелье и выполнявшая все указания правительства. Творчество крупнейших писателей, художников, музыкантов, актеров классицизма находилось в зависимости от благосклонного взгляда короля.

Классицизм как направление по-разному развивался в странах Европы. Во Франции он складывается к 1590-м годам, становится господствующим направлением к середине XVII в., достигая наи-

высшего расцвета в 60—70-е годы, затем переживает кризис. В первой половине XVIII в. его преемником становится просветительский классицизм, который во второй половине XVIII в. утрачивает ведущие позиции в литературе. Однако в период Великой французской революции 1789—1794 гг. возникший на его основе «революционный классицизм» господствует во всех основных сферах искусства. Классицизм как направление, утратив свое прогрессивное содержание, терпит поражение в борьбе с романтизмом и вырождается в начале XIX в., но различные неоклассицистические течения продолжают существовать до наших дней.

В рамках классицистического направления шла борьба между различными течениями. Так, во Франции последователи философии Декарта (Буало, Расин) расходились в ряде эстетических вопросов с последователями материалиста Гассенди (Мольером, Лафонтеном). Существовали разные драматургические школы (Корнеля, Расина), разные театральные течения (борьба Мольера с театральной эстетикой Расина) и т.д.

Эстетика классицизма. Главным теоретическим трудом, в котором излагаются принципы классицистической эстетики, является книга Никола Буало «Поэтическое искусство» (1674).

Цель искусства классицисты видели в познании истины, выступающей как идеал прекрасного. Они выдвигают метод его достижения, основываясь на трех центральных категориях своей эстетики: разум, образец, вкус. Все эти категории считались объективными критериями художественности. С точки зрения классицистов, великие произведения — плод не таланта, не вдохновения, не художественной фантазии, а упорного следования велениям разума, изучения классических произведений древности и знания правил вкуса. Таким образом, они сближают художественную деятельность с научной. Вот почему для них оказался приемлемым рационалистический метод французского философа Рене Декарта (1596—1650), ставший основой художественного познания в классицизме.

Декарт утверждал, что разум человека обладает врожденными идеями, истинность которых не вызывает никаких сомнений. И если от этих истин переходить к недоказанным и более сложным положениям, расчлняя их на простые, методически продвигаясь от известного к неизвестному и не допуская при этом логических пропусков, то можно выяснить любую истину. Так, разум становится центральным понятием философии рационализма, а затем и искусства классицизма.

Это имело большое значение в борьбе с религиозными представлениями о ничтожестве человека, в борьбе с философами, утверждавшими непознаваемость мира. Слабой же стороной такого представления было отсутствие диалектического взгляда. Мир считался неподвижным, сознание и идеал неизменными.

Классицисты считали, что эстетический идеал вечен и во все времена одинаков, но лишь в античности он был воплощен в искусстве с наибольшей полнотой. Поэтому, чтобы вновь воспроизвести идеал, нужно обратиться к античному искусству и тщательно изучить его законы. Вот почему подражание образцам ценилось классицистами выше, чем оригинальное творчество. Обратившись к античности, классицисты тем самым отказались от подражания христианским образцам, продолжив борьбу гуманистов Возрождения за искусство, свободное от религиозной догматики. Необходимо отметить, что от античности классицисты заимствовали внешние черты. Под именами античных героев ясно виделась люди XVII—XVIII вв., а древние сюжеты служили для постановки самых острых проблем современности.

Культом разума потребовал коренной перестройки содержания и формы произведений, принципов типизации, системы жанров. Классицисты провозгласили принцип подражания природе, строго ограничивая право художника на фантазию. Искусство сблизилось с политической жизнью, его важнейшей задачей было объявлено воспитание гражданина. Поэтому в центре произведений классицизма оказываются проблемы, представляющие общенациональный интерес.

Характер. В искусстве классицизма внимание уделяется не частному, единичному, случайному, а общему, типическому. Поэтому характер героя в литературе не имеет индивидуальных черт, выступая как обобщение целого типа людей. У классицистов характер — это отличительное свойство, генеральное качество, специфика того или иного человеческого типа. Характер может быть предельно, неправдоподобно заострен, потому что такое заострение его не искажает, а, напротив, выявляет. Этим характер отличается от нравов — характерных черт, каждую из которых нельзя заострять до противопоставления другим, чтобы не исказить связи во всей картине нравов. Нравы — это общее, обычное, привычное, характер — особенное, редкое именно по степени выраженности свойства, распыленного в нравах общества. Принцип классицистической типизации приводит к резкому разделению героев на положительных и отрицательных, на серьезных и смешных. При этом смех все больше становится сатирическим, ибо в основном направляется именно на отрицательных персонажей.

Основной конфликт. Категория разума оказывается центральной и в формировании нового типа художественного конфликта, открытого классицизмом: конфликта между разумом, долгом перед государством — и чувством, личными потребностями, страстями. Как бы ни разрешался этот конфликт — победой разума и долга (как у Корнеля) или победой страстей (как у Расина), только человек-гражданин, ставящий свой долг перед государством выше частной жизни, является идеалом классицистов. Обнаружив

в человеке как бы два существа — государственного и частного человека, писатели искали пути согласования разума и чувства, верили в конечное торжество гармонии. Это один из главных источников оптимизма классицистической литературы, социальную основу которого можно видеть в исторической прогрессивности абсолютизма XVII в. и в просветительской идеологии XVIII в., ведь именно с идеологией абсолютной монархии и просветительской идеологией связана проблематика классицизма.

Мы рассматривали главные принципы классицизма исходя из категории «разум». Но нужно помнить, что каждый из этих принципов уточняется в свете категорий «образец» и «вкус». Например, принцип подражания природе. Он лишь внешне совпадает с реалистическим требованием верности действительности. Реальность присутствует в произведении классицистов лишь постольку, поскольку она отвечает образцу, т. е. действительность изображается сквозь призму идеала прекрасного. Поэтому классицистов привлекает не вся природа, а лишь «приятная природа» (по выражению Буало). Из искусства изгоняется то, что противоречит образцу и вкусу, классицистам целый ряд предметов кажется «неприличным», недостойным высокого искусства. В тех же случаях, когда безобразное явление действительности должно быть воспроизведено, оно также изображается сквозь призму прекрасного. Об этом писал Буало в «Поэтическом искусстве»:

Змею, уroda — все, что кажется ужасным,
Искусство, переняв, являет нам прекрасным.

(Перевод С. Нестеровой)

Теория жанров. Большое внимание уделяли классицисты теории жанров. Не все жанры, складывавшиеся веками, отвечали в полной мере требованиям классицизма. И тогда появился неизвестный литературе прежних времен принцип иерархии (т. е. соподчинения) жанров, утверждавший их неравенство. Этот принцип хорошо согласовывался с идеологией абсолютизма, уподоблявшей общество пирамиде, на вершине которой стоит король, а также с философией рационализма, требовавшей ясности, простоты, системности в подходе к любому явлению.

Согласно принципу иерархии есть жанры главные и неглавные. К середине XVII в. утвердилось мнение, что самым главным литературным жанром выступает трагедия (в архитектуре — дворец, в живописи — парадный портрет и т. д.). Проза ставилась ниже поэзии, особенно художественная. Поэтому распространение получили такие прозаические жанры, как проповеди, письма, мемуары, как правило не рассчитанные на эстетическое восприятие, а художественная проза, в частности роман, оказалась в забвении («Принцесса Клевская» М. де Лафайет — счастливое исключение).

Принцип иерархии делит жанры также на «высокие» и «низкие», причем за жанрами закрепляются определенные художественные сферы. Так, за «высокими» жанрами (трагедия, ода и др.) закреплялась общегосударственная проблематика, в них могло повествоваться только о королях, полководцах, высшей знати, язык этих произведений носил приподнятый, торжественный характер («высокий штиль»). В «низких» жанрах (комедия, басня, сатира и т.д.) можно было касаться только частных проблем или абстрактных пороков (скупость, лицемерие, тщеславие и т.д.), выступающих как абсолютизированные черты человеческого характера. Героями в «низких» жанрах могли быть представители низов общества, выведение же знатных лиц допускалось лишь в исключительных случаях (тем выше можно оценить смелость Мольера, сделавшего постоянной комической фигурой образ маркиза). В языке таких произведений допускались грубости, двусмысленные намеки, игра слов («низкий штиль»). Использование слов «высокого штиля» носило здесь, как правило, пародийный характер.

Сообразуясь с принципами рационализма, классицисты выдвинули требование чистоты жанров. Смешанные жанры, например трагикомедия, вытесняются. Этим наносится главный удар по способности того или иного жанра всесторонне отобразить действительность. Отныне только вся система жанров способна выразить многообразие жизни. Вот почему классицисты, считая ряд жанров «низкими», тем не менее широко их разрабатывают, выдвигая таких классиков, как Мольер (комедия), Лафонтен (басня), Буало (сатира).

И все же главное внимание писатели классицизма уделяли трагедии. В этом жанре законы были наиболее строгими. Сюжет (исторический или легендарный, но правдоподобный) должен был воспроизводить античные времена, жизнь далеких государств (помним Древней Греции и Рима — восточные страны) и угадываться уже из названия, как идея — с первых строк (Буало: «Уж с первых строк ясна должна быть пьеса суть»). Известность сюжета противостояла культу интриги, запутанного действия, она требовалась для утверждения мысли о торжестве закономерности над случайностью.

Три единства. Особое место в теории трагедии занял принцип трех единств. Он был сформулирован в трудах итальянских и французских гуманистов XVI в. (Д.Триссино, Ю.Ц.Скалигер и др.), опиравшихся на Аристотеля в борьбе со средневековым театром. Но только классицисты XVII в. (особенно Буало) возвели его в непререкаемый закон. Единство действия требовало воспроизведения одного цельного и законченного действия, которое бы объединяло всех персонажей (побочные сюжетные линии в пьесе считались одним из нарушений этого единства). Единство време-

ни сводилось к требованию уложить действие пьесы в одни сутки. Единство места выражалось в том, что действие всей пьесы должно было разворачиваться в одном месте (например, в одном дворце). В основе концепции трех единств лежит принцип правдоподобия — фундаментальный принцип классицизма, сложившийся в борьбе с традициями средневековой идеологии и культуры.

В средневековых мистериях, игравшихся от нескольких часов до нескольких дней, обычно изображалась вся история Вселенной от ее сотворения до грехопадения первых людей или другие огромные периоды библейской истории. Небольшая сцена изображала и землю, и небо, и ад. Требование единства места и времени изменило структуру драмы, ибо заставило драматургов показывать не все действие, а лишь его кульминацию. Один принцип концентрации времени и места сменился другим. Однако, считая второй принцип более правдоподобным, классицисты ошибались, так как не учитывали еще особенностей субъективного восприятия искусства. Романтики, которые откроют субъективного зрителя, будут критиковать принцип единства времени и места именно за неправдоподобие.

В целом необходимо отметить, что нормативная классицистическая эстетика впоследствии стала тормозом развития искусства. С нормативностью классицизма борьбу вели романтики и реалисты.

Классицизм как стиль. Классицизм как стиль — это система изобразительно-выразительных средств, типизирующих действительность сквозь призму античных образцов, воспринятых как идеал гармонии, простоты, однозначности, упорядоченной симметрии. Таким образом, этот стиль воспроизводит лишь рационалистически упорядоченную внешнюю оболочку античной культуры, не передавая ее языческой, сложной и нерасчленимой сущности. Не в античном наряде, а в выражении взгляда на мир человека абсолютистской эпохи заключается суть стиля классицизма. Он отличается ясностью, монументальностью, стремлением убрать все лишнее, создать единое и цельное впечатление.

ЛИТЕРАТУРА ИСПАНИИ

В XVII в. Испания вступила в полосу глубокого политического и социально-экономического упадка. Но в испанской культуре именно этот период определяется как «золотой век». Творчество крупнейших художников (Эль Греко, Рибера, Сурбаран, Веласкес, Мурильо), архитекторов (Эррера, Чурригера), писателей (Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон, Тирсо де Молина, Аларкон, Гонгора, Кеведо, Грасиан) знаменует невиданный и позже уже не повторившийся расцвет художественной культуры Испа-

нии, что в очередной раз доказывает относительную независимость ритмов развития культуры, ее пиков и спадов, от ритмов развития цивилизационных процессов. В литературе XVII в. можно выделить несколько направлений: гуманистический протореализм, представленный творчеством Сервантеса, Лопе де Вега и его школы; барокко, представленное творчеством Гонгоры, Кальдерона, Кеведо; академизм — испанскую форму раннего классицизма, не ставшую заметным литературным событием. Есть и промежуточные явления: переход от гуманистического протореализма к барокко обнаруживается в творчестве Тирсо де Молина и Аларкона, переход от гуманистического протореализма к классицизму — в комедии Аларкона «Сомнительная правда». Гуманистический протореализм переходит в так называемый бытовой реализм в плутовском романе (например, в «Гусмане де Альфараче» Матео Алемана и в подражаниях этому роману). Как уже говорилось, барокко выступает в нескольких формах. Прежде всего это гонгоризм и концептизм. Термин «гонгоризм» происходит от имени поэта Луиса де Гонгоры-и-Арготе (1561 — 1627), отличавшегося «темным» стилем, в котором особо значима игра формой слов, порождающая множество неологизмов. Концептисты (от лат. *concepto* — понятие) увлекались игрой не словами, а мыслями (пример — название книги Кеведо «Книга обо всем и еще о многом другом»), ирония сочеталась у них с пессимизмом. В целом эпоха определяется противостоянием в испанской литературе двух художественных систем: гуманистического протореализма и барокко — и, следовательно, может быть отнесена к стабильным эпохам. Но так как в XVII в. происходит грандиозный поворот во всей европейской художественной культуре, связанный со сменой метаязыка искусства, черты переходности в литературном процессе Испании тоже присутствуют.

Лопе де Вега и его школа

Крупнейшим представителем гуманистического протореализма в Испании был Лопе Феликс де Вега Карпьо (1562 — 1635). Хотя он был крупным поэтом и прозаиком, мировую славу он снискал как драматург, основоположник испанской национальной драмы. Ему принадлежат такие шедевры, как «Учитель танцев» (1593), «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612 — 1613, опубл. 1619), «Собака на сене» (опубл. 1618), «Звезда Севильи» (1623), «Девушка с кувшином» (опубл. 1646) и др.

Эстетика драмы. Манифестом национальной драмы стал поэтический трактат Лопе де Вега «Новое руководство к сочинению комедий» (1609). В нем, в отличие от трактатов по поэтике того времени, автор ориентируется не на некие абсолютные правила искусства, а на зрительское восприятие, «приказ черни». Исходным для

концепции Лопе становится принцип правдоподобия: «Необходимо избегать всего // Невероятного: предмет искусства — // Правдоподобное». Особенности зрительского восприятия объясняет Лопе и отказ от следования законам «ученой комедии», на которых настаивали представители испанского академизма: «Порой особенно бывает любо // То, что законы нарушает грубо». Писатель отрицает пресловутые три единства, предлагает свободно смешивать в одном произведении комическое и трагическое (слово «комедия» для него обозначает лишь пьесу со счастливым финалом). Лопе страстно отстаивал необходимость разделения пьес не на 5 (как требовали академисты), а на 3 акта (по-испански — хорнады): ведь испанские зрители привыкли именно к такой форме представления. Особое значение он придавал построению искусной интриги (т.е. действия с непредсказуемыми поворотами событий), так как только сюжет, основанный на интриге, может удержать внимание зрителей.

Типы комедий. Чтобы удовлетворить запросы зрителя, Лопе, считавший, что пьеса интересна только при первом посещении спектакля, написал около 2000 пьес, из которых сохранилось около 500. В этом немыслимом изобилии трудно разобраться, и до сих пор приходится пользоваться весьма условной типологией произведений Лопе, согласно которой выделяются исторические комедии, комедии чести, а также комедии плаща и шпаги, комедии интриги и некоторые другие.

Лопе де Вега — мастер интриги, но особым его достижением следует считать те произведения, где механизм интриги связан не с внешней событийностью, а с противоречивостью внутреннего мира героев. Так, например, построена интрига в «Собаке на сене». Лопе де Вега внес выдающийся вклад в развитие принципа психологизма в драматургии.

Одно из изобретений Лопе — мнимо счастливые финалы, позволяющие ему, не нарушая правды жизни, вписываться в рамки жанра комедии.

«Фуэнте Овехуна» (ок. 1612—1613) только условно может быть отнесена к жанру комедии.

Владеющий селением Фуэнте Овехуна (в переводе — Овечий источник) тиран Командор притесняет крестьян, пытается овладеть дочерью алькальда Эстебана Лауренсией накануне ее свадьбы с крестьянином Фрондосо. После страстной речи Лауренсии крестьяне поднимают восстание и убивают Командора. Король дон Фернандо (историческое лицо, правил в XV в.), под чью защиту отдали себя жители селения, отправляет туда судью, который даже с помощью пыток не может узнать, кто же был убийцей. Ответ у всех был один: «Фуэнте Овехуна!». Королю приходится простить жителей. Вот его слова, завершающие пьесу (мнимо счастливый финал): «...Село за мною остается, // Пока, быть может, не найдется, // Чтоб вами править, командор».

Такой же мнимо счастливый финал и в комедии чести «Звезда Севильи».

Школа Лопе де Вега. Персональная модель Лопе оказалась очень плодотворной, и по его пути пошли многочисленные последователи еще при жизни драматурга. Однако это было не простое подражание. В творчестве представителей школы Лопе де Вега обнаруживается проникновение в испанскую национальную драму религиозных мотивов, принципов искусства барокко и одновременно формирование классицизма. Наиболее близок учителю Гильен де Кастро (1569 — 1631), автор многочисленных пьес, среди которых выделяется только двухчастная драма «Юность Сиды» (ок. 1618), давшая сюжет Пьеру Корнелью для «Сиды» — первой великой классицистической трагедии.

Аларкон. Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса (1581—1639) родился в Мексике. Этот драматург при жизни не получил особого признания, был предметом нападок даже со стороны Лопе де Вега, к школе которого его обычно относят. Но Аларкон занимает в испанской и европейской драматургии одно из ключевых мест. Из 26 его пьес особенно значимы драма «Ткач из Сеговии» (1634) и комедия «Сомнительная правда» (до 1619). Писатель оказался на пересечении реалистических, барочных и классицистических тенденций. Он заложил основы классицистической комедии нравов, оказал влияние на драматургию барокко, открыл одним из первых закон зависимости личности от общества — этим объясняется ключевое место Аларкона в литературе XVII в.

Тирсо де Молина. Тирсо де Молина (настоящее имя — Габриель Тельес, 1571 или ок. 1583 — 1648) начал писать для театра, будучи монахом, и в 1625 г. был осужден церковью за сочинение комедий «в светском роде». Он написал около 400 пьес, из которых сохранилось около 80 комедий. Среди них такие популярные, как «Дон Хиль Зеленые штаны» (1615, опубл. 1635), «Благочестивая Марта» (1636), религиозно-философская драма «Осужденный за недостаток веры» (1635). Но слава Тирсо де Молина связана прежде всего с комедией «Севильский озорник, или Каменный гость» (опубл. 1630), где впервые в литературе появляется образ Дон Хуана (Дон Жуана), ставший вечным образом мировой литературы. В этом произведении особенно ошутим переход от гуманистического протореализма к барокко. Если у Лопе де Вега в «Фуэнте Овехуна» преступный Командор наказан крестьянами, то в «Севильском озорнике» Дон Хуан, соблазнитель женщин, убийца доня Гонсало — командора ордена Калатравы, отца доньи Анны, наказывается небесными силами: в финале статуя командора уносит его в адскую бездну. В пьесе есть и такая черта литературы барокко, как тяга к изображению безобразного (например, сцена замогильной трапезы). Образ Дон Хуана (Дон Жуана, Дон Гуана) позже встретится у Мольера и Моцарта, Байрона и

Пушкина, в сотнях произведений мировой литературы и искусства последующих веков.

Кальдерон

Дон Педро Кальдерон де ла Барка Энао де ла Барреда-и-Рианьо (1600—1681) — один из крупнейших испанских писателей, его творчество — вершина литературы барокко. Кальдерон был тесно связан с традицией Лопе де Вега, начинал как представитель его школы, но со временем создал свою персональную модель, оказавшую огромное влияние на формирование различных философских жанров в литературе. Драматург написал 120 комедий (т.е. драм), 80 ауто, 20 интермедий. Все они были опубликованы при жизни автора и дошли до нас. В 1651 г. Кальдерон принял сан священника.

Жанр религиозно-философской драмы. Кальдерон был создателем нового драматургического жанра — религиозно-философской драмы. Впоследствии в литературе возникла целая система философских жанров: философская повесть, философский роман, философская поэма, философская лирика и т.д. В философских жанрах меняется структура произведения: главными героями становятся философские идеи, а персонажи оказываются лишь их рупорами. Сюжет строится так, чтобы раскрыть определенную философию. Философский аспект отражается в поступках и речах героев, в названии произведения, на всех других уровнях художественного целого.

«Поклонение кресту» (1630) — один из самых ярких примеров религиозно-философской драмы.

Юноша Эусебио не знает, кто его родители. На его груди — таинственный знак креста. Он любит Юлию, но ее отец и брат против брака. Убив брата Юлии на поединке, Эусебио скрывается и становится предводителем разбойников. Он грабит, убивает, насилует, но, встретив священника, с миром отпускает его. Разыскивая Юлию, Эусебио находит ее в отдаленном монастыре и пытается вступить с ней в любовную связь, но видит на груди Юлии такой же знак креста, как на его груди. Это его останавливает, и он скрывается. Теперь уже в Юлии проснулась безудержная страсть, она бежит из монастыря и, переодевшись в мужскую одежду, разыскивает Эусебио, при этом убивая всех, кто ей помогает в пути. Финал драмы разыгрывается в лесу у подножия огромного креста, где когда-то был найден оставленный родителями младенец Эусебио. Здесь выясняется, что Эусебио и Юлия — брат и сестра. Эусебио убит, но воскресает при появлении священника, которого он когда-то пожалел, и тот отпускает ему грехи. Примиренный с небом, Эусебио умирает, а Юлия, над которой отец занес меч, обхватывает крест и обращается с молитвой к небесам. Молитва и крест спасают ее, и она растворяется в воздухе, как дым.

Весь этот фантастический и запутанный сюжет, герои, совершающие необъяснимые человеческой логикой поступки, призваны воплотить религиозно-философскую идею, которую Кальдерон выразил словами: «Вот что значит преклонение перед крестом».

«Жизнь есть сон» (1634) — самая значительная религиозно-философская драма Кальдерона, написанная с необыкновенным мастерством, одна из вершин всей испанской литературы. Философская идея, разрабатываемая Кальдероном в драме, обозначена в ее названии. Ее раскрытию подчинены поступки героев, символика, сюжет.

Действие происходит в Полонии (Польше), но множество деталей показывает, что это лишь условное место действия. Король Полонии Басилио усомнился в предсказании двадцатилетней давности, руководствуясь которым он заключил своего сына Сехисмундо в темницу посреди глухого леса. Пока Сехисмундо спит, его переносят во дворец. Проснувшись, он узнает, что является наследником престола, и начинает совершать бесчинства вплоть до убийства человека. Несчастливое предсказание начинает сбываться, и, чтобы не сбылась самая страшная его часть — свержение короля, уснувшего Сехисмундо снова переносят в темницу, а когда он просыпается, его строгий наставник Клотальдо сообщает ему, что все это было лишь во сне. Между тем предсказание продолжает сбываться: восставший народ Полонии свержает Басилио и предлагает корону Сехисмундо. Однако он от нее отказывается, излагая в своем монологе основную философскую идею произведения:

Что жизнь? Безумие, ошибка.
Что жизнь? Обманность пелены.
И лучший миг есть заблужденье,
Раз жизнь есть только сновиденье,
А сновиденья — только сны.

(Перевод К. Бальмонта)

Ауто сакраментале. «Пир Вальтасара». Ауто сакраментале — пространственный в Испании жанр религиозной аллегорической одноактной пьесы (дословный перевод — священное действо). Такие пьесы писали Лопе де Вега, Тирсо де Молина и другие драматурги. Составить представление о 80 ауто Кальдерона и самом жанре позволяет его ауто «Пир Вальтасара». Среди действующих лиц — библейский персонаж царь Вальтасар, Суетность (первая жена Вальтасара), Идолопоклонство (новая его жена), Мысль (шут), Смерть и т. д.

Пророк Даниил предсказывает Вальтасару скорую смерть. Во время пира Вальтасар видит сон, в котором звучат голоса: «Смирись и покайся», но, проснувшись, царь продолжает пировать. Темнеет. Огненная рука пишет на стене четыре слова: «Мене, мене, текел, упарсин». («Мене» — исчислил Бог царство твое и положил конец ему; «текел» — ты взвешен

на весах и найден очень легким; «упарсин» — разделено царство твое и дано Мидянам и Персам). Смерть наступает Валтасара. Пророк Даниил превращает пиршественный стол в алтарь. Идолопоклонство склоняется перед всемогущим Богом.

С уходом из литературы Кальдерона начинается закат культуры Испании.

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ

Отличительная особенность французской литературы XVII в. — ее более тесная, чем в предыдущие эпохи, связь с политической борьбой, с формированием абсолютизма. Особенно отчетливо это проявилось в классицизме, ставшем господствующим направлением в литературе Франции. Классицизму противостояли, с одной стороны, прециозная литература, с другой — литература либертинажа (свободомыслия), некоторые произведения которой раньше принято было объединять термином «бытовой реализм».

Прециозная литература. В среде феодальной знати, находившейся в оппозиции к королевской власти, ограничивавшей ее права, популярностью пользовалась так называемая прециозная литература. «Прециозный» — значит драгоценный, изысканный, жеманный (это последнее, негативное значение слово приобрело после критики прециозности Мольером). Прециозники хотели отгородиться от народа, «черни» особой культурой, особой манерой поведения. В «Большом словаре прециозности» Сомез указывал: «Необходимо, чтобы прециозница говорила иначе, чем говорит народ, для того, чтобы ее мысли были понятны только тем, кто имеет ум более светлый, чем чернь». Прециозная литература являлась одной из форм литературы барокко.

Во Франции был распространен жанр пасторального романа, самым значительным образцом которого стал роман Оноре д'Юрфе «Астрейя». В довольно простой сюжет о трепетной безответной любви пастуха Селадона к прекрасной пастушке Астрее автор включил около 80 вставных эпизодов, придав роману барочную усложненность формы. Заповеди любви Селадона, во многом сходные с кодексом любви у трубадуров, стали очень популярными в прециозных салонах.

Наряду с пасторальным романом получил развитие галантно-героический роман, ярче всего представленный в творчестве писательницы и хозяйки одного из знаменитых прециозных салонов Мадлен де Скюдери. Ее многотомные романы, появившиеся в середине века, привлекали прославлением подвигов, облаченных в галантную, изысканную форму. Если пасторальные романы как бы уводили от ненавистной аристократам действительности в безоблачный мир пасторали, то галантно-героические романы воз-

буждали желание активно вмешаться в политику. Вот почему они пользовались успехом в среде фрондеров — участников Фронды. В годы Фронды (гражданской войны 1648 — 1653 гг. между сторонниками королевского абсолютизма и аристократами, стремившимися к независимости от короля) Скюдери выпустила 10 томов своего романа «Артамен, или Великий Кир». Хотя в нем рассказывается о персидском царе Кире, никакого историзма в романе нельзя обнаружить.

В произведении повествуется о том, как Кир проник к своему врагу Киаксару под именем Артамена. Ему легко было бы расправиться с опасным противником, но он влюбляется в дочь Киаксара Мандану. После множества приключений и военных подвигов, окрашенных галантностью, Кир завоевывает руку и сердце Манданы, а Киаксар добровольно отдает ему свое царство.

Так же, как у д'Юрфе, в романе множество вставных эпизодов, придающих ему барочную пестроту.

Классицизм. Ведущим направлением во французской литературе XVII в. стал классицизм. Его основоположником считается Малерб, крупнейшими представителями, создателями влиятельных персональных моделей — драматурги Корнель, Расин, Мольер, баснописец Лафонтен, теоретик искусства Буало, прозаики Паскаль, Ларошфуко, Лафайет и др.

Малерб. Франсуа Малерб (ок. 1555 — 1628) — французский поэт, родоначальник классицизма в литературе Франции. Он родился в дворянской семье. В ранней поэзии Малерба чувствуется влияние «Плеяды». Его поэтические сочинения этого времени поначалу не были замечены. Положение изменилось в 1605 г., когда король Генрих IV назначил Малерба камергером и своим придворным поэтом. При Людовике XIII Малерб получил пост канцлера Франции.

Генрих IV стремился установить в стране режим абсолютной монархии. Малерб всецело поддерживал короля. Он воспел его в знаменитой «Оде королю Генриху Великому на счастливое и успешное окончание Седанского похода» (1606): «О король наш повластный, безгранична мощь твоя!» В последнем известном своем произведении — «Оде на поход Людовика XIII для усмирения бунта в Ла-Рошели» (1628) Малерб воспевае короля Людовика XIII.

Малерб во многом следовал за Ронсаром, он был лирическим поэтом, писал сонеты и песни. Но, в отличие от Ронсара, Малерб предпочитал не сонет или песню, а оду, которая стала благодаря поэту первым разработанным жанром классицизма. Малерб определил круг тем оды (воспевание абсолютизма требует выбора больших тем, и поэт их находит в центральных политических событиях Франции), круг персонажей (короли и полководцы), композицию (порядок рассказа о событиях), язык.

Помимо оды Малерб разработал жанр стансов, который он ввел во французскую литературу. Первым стихотворением, принесшим поэту известность, были стансы «Утешение господину Дюперье по случаю кончины его дочери» (1598 — 1599). В стансах каждая строфа выражает определенную законченную мысль.

Творческое наследие Малерба невелико по объему. Он отрицал работу по вдохновению, считал, что настоящая поэзия возникает в результате длительной работы и хорошего знания правил поэтического творчества. Много сил поэт тратил на поиски нужного слова, того порядка слов, который будет восприниматься как единственно возможный. «Создав поэму в сто стихов или написав речь в три листа, надо отдыхать десять лет», — говорил Малерб, подчеркивая, что занятие литературой — это тяжелый труд, требующий больших знаний.

Свои представления о том, что должен знать поэт, какие поэтические правила надо учитывать, Малерб изложил в трактате «Комментарии к Депорту» (1600). Он подверг резкой критике поэзию Депорта, который был последователем Ронсара и других поэтов «Плеяды». Здесь же содержится первое изложение теории классицизма.

Малерб выдвинул один из ведущих принципов классицизма — принцип ясности (*clarté*). Поэтическое произведение должно быть понятно каждому образованному человеку, а не только узкому кругу близких друзей поэта, в нем должно быть как можно меньше личного и как можно больше общезначимого. С этой целью нужно избегать образов, которые могут иметь не одно, а много толкований. Необходимо очистить поэтический язык от латинизмов, затемняющих смысл произведения. С этих позиций Малерб критиковал «темный стиль» Ронсара. Не принимал он и использование Ронсаром просторечных слов, диалектизмов и т. д.

Принцип ясности лежит в основе многих частных требований Малерба к поэзии. Так, во имя ясности поэт должен уметь уложить каждую мысль в отдельную строку. Малерб был против поэтической игры рифмами. Поэзия должна обращаться к разуму. Она не развлекает, а поучает. Малербовский принцип ясности был проявлением рационалистических тенденций в классицизме. С ним соотносятся принцип строгости стиля, ряд поэтических правил, в том числе запрещение *enjambement* (переноса), *hiatus* (зияния) и т. д.

Корнель

Пьер Корнель (1606 — 1684) — французский драматург, один из крупнейших представителей классицизма. Он родился в Руане в семье адвоката, получил образование в иезуитской школе. Первые произведения — галантные стихи в духе модной тогда прециозности. Раннее творчество Корнеля не отличалось глубиной, было

ориентировано на вкусы посетителей парижских салонов, куда стремился попасть молодой автор. Его заметил кардинал Ришелье и включил в число пяти приближенных к нему драматургов, через которых первый министр Франции хотел проводить свою политику в области театра. Но Корнель вскоре вышел из кружка драматургов.

«Сид». В 1636 г. Корнель написал трагедию (или, по его определению, трагикомедию) «Сид», которая стала первым великим произведением классицизма. «Сид» был поставлен на сцене театра Маре (от фр. «болото» — театр получил название по окраинному кварталу Парижа, где жили бедняки и воры). На представление «Сиды» сюда съезжалась вся парижская знать. Сохранилось описание этих представлений, оставленное директором театра Маре: «На скамьях лож сидели такие господа, которых обыкновенно видали не иначе как в дворцовых залах на креслах из цветов. Толпа у нас была так велика, что закоулки театра, которые обычно служили местами для лакеев, были бесплатными местами для господ с голубыми лентами, а сцена вся была загорожена ногами знатных кавалеров». Самые знатные зрители сидели прямо на сцене. В таких условиях невозможно часто менять декорации, на сцене почти ничего не было, и кресла выносили только для актеров, изображавших королей.

Театральные помещения обычно не строились специально, а переделывались из залов для игры в мяч — длинных и узких. Зал освещался свечами, поэтому в театре царил полумрак, и актер, если он хотел, чтобы его хорошо видели зрители, должен был все время находиться на авансцене и стоять — иначе его будут плохо различать среди сидящих на сцене зрителей. Это одна из причин, объясняющих, почему в произведениях Корнеля, в частности в «Сиде», так мало действия и так много слов. Но если нет действия, то какими же прекрасными должны быть слова, чтобы захватить зрителя! «Сид» стал первым произведением для сцены, в котором зрители были поражены красотой, величавостью, гибкостью стиха. Вскоре по Парижу распространилась новая пословица: «Это так же прекрасно, как “Сид”!»

Источники. Сид по-арабски значит «господин». Это прозвище знаменитого испанского полководца XI в. Родриго Диаса, о котором рассказывается в «Песни о моем Сиде», поэме «Родриго» и множестве средневековых испанских романсов. Основной источник «Сиды» Корнеля — двухчастная драма «Юность Сиды» представителя школы Лопе де Вега испанца Гильена де Кастро (ок. 1618). Сюжет перерабатывался в соответствии с классицистической установкой: он был значительно упрощен, исключены действующие лица, не участвующие в основном действии (например, братья Родриго). Две пьесы, входившие в дилогию, превратились в одну. События были предельно сконцентрированы.

Система конфликтов. На этом материале Корнель раскрывает новый конфликт — борьбу между долгом и чувством — через систему более конкретных конфликтов. Первый из них — конфликт между личными устремлениями и чувствами героев и долгом перед феодальной семьей, или семейным долгом. Второй — конфликт между чувствами героя и долгом перед государством, перед своим королем. Третий — конфликт семейного долга и долга перед государством. Эти конфликты раскрываются в определенной последовательности: сначала через образы Родриго и его возлюбленной Химены — первый, затем через образ инфанты (дочери короля), подавляющей свою любовь к Родриго во имя государственных интересов, — второй и, наконец, через образ короля Испании Фернандо — третий.

Сюжет и композиция. На основе раскрытия системы конфликтов строится сюжет.

Юный Родриго и Химена любят друг друга. Но между их семьями вспыхивает ссора. Отец Химены дон Гомес и отец Родриго дон Дьего поспорили о том, кто из них имеет больше прав стать воспитателем наследника престола. В разгар ссоры дон Гомес дает дону Дьего пощечину. Это страшное оскорбление, которое испанские феодалы могли смыть только кровью. Но дон Дьего — старик, он не сможет победить на поединке более молодого и сильного дон Гомеса. И дон Дьего просит отомстить за себя своего сына Родриго.

Так возникает конфликт между чувствами и феодальным долгом в душе Родриго. Он любит Химену, но должен отомстить ее отцу за оскорбление своего отца.

Чтобы особенно подчеркнуть это противоречие, Корнель принимает смелое художественное решение: он вводит монолог Родриго (обычно герои раскрывают свои мысли не в монологах наедине, а в беседе с персонажами-«наперсниками»; есть несколько таких «слушающих» персонажей и в «Сиде»). Монолог выделяется еще и тем, что написан не александрийским стихом, а в форме стансов со сложным построением и рифмовкой строф.

Стансы Сиды — выдающееся поэтическое произведение. И до сих пор каждый француз еще в школе учит их наизусть. Корнель раскрыл в них не только сам конфликт, но и его решение: необходимо всегда ставить долг выше чувства. Стансами Сиды заканчивается первое действие.

Сид убивает дон Гомеса на дуэли. Это событие не показывается. Изображать на сцене смерть считалось неприличным. Вспомним также об условиях представления. О нем рассказывают, как и о большинстве других событий. Таким образом, в трагедии большое место занимает эпический элемент.

Теперь Химена оказывается в той же ситуации, в которой только что был Родриго: она тоже должна выбрать между чувством любви к Родриго

и долгом перед семьей, погибшим отцом. Химена, как и Родриго, ставит долг выше чувства. Она требует смерти Родриго.

Нужна третья сила, стоящая выше Родриго и Химены, чтобы разрешить трагическое противоборство любящих. Такой силой должен стать король Кастилии Фернандо. Но перед ним встает чрезвычайно сложная проблема. Пренебрегая правдоподобием, Корнель в 30 часов сюжетного времени включил события нескольких месяцев.

Пока король размышляет над требованием Химены, пока инфанта кастильская донья Уррака признается своей воспитательнице Леонор в любви к Родриго, стоящему ниже ее по рождению, Сид успевает спасти страну от нашествия мавров и с победой вернуться домой. Теперь король должен решить, что предпочесть: фамильный долг — и тогда Родриго должен быть казнен, или государственные интересы — и тогда Родриго должен быть прославлен как спаситель отечества.

Король не может дать ответа. Нужна новая сила, стоящая над королем. И герои прибегают к «Божьему суду» — характерному для Средних веков способу разрешения споров с помощью силы. Химена объявляет: тот, кто победит в поединке с Родриго, станет ее мужем. На стороне Химены выступает кастильский дворянин дон Санчо, давно и безнадежно любящий ее. Родриго побеждает дону Санчо. Значит, по представлениям героев, Бог на стороне Родриго. Король Фернандо радостно объявляет о браке Родриго и Химены. Последовательная верность долгу позволила любящим друг друга героям соединить свои жизни.

Х а р а к т е р ы. Корнель создает характеры иначе, чем в искусстве гуманистического протореализма и барокко. Им не свойственны многосторонность, острая конфликтность внутреннего мира, противоречивость в поведении. Характеры в «Сиде» не индивидуализированы. Не случайно избран такой сюжет, в котором одна и та же проблема встает перед несколькими персонажами, при этом все они решают ее одинаково. Классицизму было свойственно под характером понимать какую-то одну черту, которая как бы подавляет все остальные. У Корнеля в «Сиде», этом раннем произведении классицизма, характер понимается еще более узко. Характером обладают те персонажи, кто может свои личные чувства подчинить велению долга. Создавая такие характеры, как Родриго, Химена, Фернандо, инфанта, Корнель придает им величественность и благородство.

Величественность характеров, их гражданственность по-особому окрашивают самое личное чувство, которое они испытывают, — чувство любви. Корнель отрицает отношение к любви как к темной, губительной страсти или к галантному, легкомысленному развлечению. Он борется с прециозным представлением о любви, внося рационализм в эту сферу, освещая любовь глубоким гуманизмом. Любовь возможна, лишь если влюбленные уважают друг в

друге благородную личность, поэтому любовь становится добродетелью наряду с самыми высокими гражданскими чувствами.

Критика «Сиды». Великое произведение Корнеля сразу было принято зрителями. Но у него нашлись и критики, утверждавшие, что драматург не знает правил, по которым нужно писать трагедии.

Действительно, в «Сиде» довольно много отступлений от правил. Сюжет взят из легенд средневековой Испании, а не из истории Древней Греции или Древнего Рима. Не выдержан принцип «чистоты жанра»: трагический конфликт находит счастливое разрешение, что выразилось в определении жанра пьесы, данном Корнелем, — «трагикомедия». Драматург на несколько часов превысил «единство времени». «Единство места» он понимает слишком широко, развернув события «Сиды» в различных дворцах, а не в одном. Нарушено «единство действия»: образ инфанты не связан с основным действием. Не соблюдается и еще одно единство — стиха: включение стансов Сиды разрушает неизменность александрийского стиха, которым было положено писать трагедии. Самый сильный упрек, который враги бросили Корнелю, заключался в следующем: Химена в день гибели отца становится женой его убийцы. Следовательно, героиня чудовишно безнравственна, а все произведение посвящено прославлению порока.

По настоянию кардинала Ришелье в спор вмешалась Французская Академия. Легенда о враждебности Ришелье к Корнелю возникла после смерти кардинала в кругах его противников и продержалась почти триста лет. Лишь в 1936 г. французский ученый Л. Батифоль убедительно доказал, что Ришелье высоко ценил Корнеля, восхищался «Сидом». И все-таки нельзя не отметить, что вариант отзыва Академии о «Сиде», удовлетворивший Ришелье, несмотря на предельно вежливую и уважительную форму, повторил основные обвинения врагов Корнеля: неудачный выбор сюжета, безнравственность Химены и т. д. Очевидно, главной, но невысказанной причиной академической критики «Сиды» была непоследовательность Корнеля в проведении абсолютистской линии: ведь в пьесе только «Божий суд», а не король может разрешить конфликт. Через четыре десятилетия, когда политическая подоплека спора будет уже не актуальной, классицисты признают «Сиду» образцовым произведением. Сам Буало напишет о героине Корнеля, которую обвиняли в безнравственности: «Весь Париж смотрит на Химену глазами Родриго».

«Римские трагедии». После критики «Сиды», предпринятой Академией, Корнель уехал в родной Руан и несколько лет не выступал с новыми произведениями. Но это были годы плодотворной творческой работы. Корнель был свидетелем большого крестьянского восстания «босоногих» (1639) и его подавления. Мысли, возникшие под воздействием этих впечатлений, нашли отраже-

ние в «римских трагедиях». С ними французы познакомились в 1640 г., когда Корнель возвратился в Париж.

Сюжеты «римских трагедий» взяты из истории Древнего Рима, а не из времен Средневековья, как в «Сиде». Корнель стремился учесть и другие замечания, сделанные академиками в адрес «Сида». Но чувствуется, что следование нормам классицизма дается драматургу с трудом. К «римским трагедиям» относятся «Гораций» (1640), «Цинна, или Милосердие Августа» (1640). Через три года появилась еще одна трагедия — «Смерть Помпея» (1643).

«Первая манера» Корнеля. Произведения Корнеля 1636 — 1643 гг. принято относить к его «первой манере». Среди них — «Сид», «Гораций», «Цинна», «Смерть Помпея», еще некоторые произведения, в том числе и «Лгун» (1643) — первая французская нравоучительная комедия, написанная по мотивам комедии испанского драматурга Аларкона «Сомнительная правда». Исследователи этих произведений выделяют следующие черты «первой манеры» Корнеля: воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти; изображение борьбы долга со страстями и обуздание их разумом; сочувственное изображение организующей роли монархии; тяготение к ораторскому стилю; ясность, динамизм, графическая четкость сюжета; особое внимание к слову, стиху, в котором чувствуется некоторое влияние барочной прециозности.

В период «первой манеры» Корнель разрабатывает новое понимание категории трагического. Аристотель, который был величайшим авторитетом для классицистов, связывал трагическое с катарсисом. Корнель основой трагического делает не чувство страха и сострадания, а чувство восхищения, охватывающее зрителя при виде благородных, идеализированных героев, которые всегда умеют подчинить свои страсти требованиям долга, государственной необходимости. И действительно, Родриго, Химена в «Сиде», Гораций, Куриаций в «Горации», Август, вдова Помпея Корнелия и Юлий Цезарь в трагедии «Смерть Помпея» восхищают зрителя силой своего рассудка, благородством души, способностью, презрев личное, подчинить свою жизнь общественному интересу. Создание величественных характеров, описание их возвышенных побуждений — главное достижение Корнеля периода «первой манеры».

«Вторая манера» Корнеля. Пьесы, написанные после 1643 г., принято относить к так называемой «второй манере». 1643 г. весьма важен в истории Франции. После смерти Ришелье (1642) начинается полоса смут, мятежей, приближается Фронда. Корнель, посвятивший свое творчество защите идеи единого и сильного государства, основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу, как никто другой ясно почувствовал, что этот идеал государства ста-

новится неосуществимым в современной ему Франции. И если трагедии Корнеля «первой манеры» заканчивались оптимистически, то в произведениях «второй манеры» взгляд на действительность становится все более и более мрачным. Обычной темой новых трагедий служит борьба за престол. Герои утрачивают благородство, они вызывают не восхищение, а ужас. Такова сирийская царица Клеопатра в трагедии «Родогуна, парфянская царевна» (1644).

Клеопатра уничтожает своего мужа в борьбе за престол, убивает собственного сына, хочет отравить и второго, но его невеста Родогуна, тоже участвующая в борьбе за престол, заставляет ее выпить отравленное вино. Клеопатра умирает, посылая проклятия оставшимся в живых.

В трагедиях Корнеля все больше сказывается влияние эстетики барокко. Сюжет утрачивает ясность, становится запутанным. В стиле все сильнее дает себя знать влияние прециозной литературы.

Корнель пережил свою славу. Среди его произведений «третьей манеры» (1659—1674) уже нет таких, которые можно было бы назвать художественным открытием. Его имя затмил новый гений трагической поэзии — Жан Расин.

Расин

Жан Расин (1639—1699) — французский драматург, крупнейший представитель классицистической трагедии. Он вошел в литературу в эпоху, неблагоприятную для развития жанра трагедии. В середине XVII в. и особенно в первой половине 60-х гг. трагедия переживала период временного кризиса. Именно в эту пору с особой силой раскрылся гений Мольера. Жанр комедии, хотя его по-прежнему считали «низким», занял ведущее место в искусстве. Трагедии Корнеля уже не пользуются прежней славой, а новые его произведения не поднимаются до уровня «Сида» и «Горация». Героическую трагедию Корнеля вытесняет так называемая «лирическая трагедия». В этой новой разновидности жанра нет места для больших, общенациональных проблем, для споров о формах государственного правления, нет и героических характеров. Центр тяжести переносится на проблемы личной жизни персонажей, на описание любви.

Начало творческого пути. Жан Расин родился в провинции в семье, принадлежавшей к чиновничьей буржуазии. В трехлетнем возрасте остался сиротой, обучался в школе при монастыре Пор-Рояль, куда удалась от света его бабушка. Здесь он получил классическое образование и строгое религиозное воспитание в духе модного тогда янсенизма, учившего, что слабость и греховность можно преодолеть только при поддержке свыше.

Расин впервые обратил на себя внимание одой «Нимфа Сены», написанной в 1660 г. по случаю свадьбы Людовика XIV. К раннему периоду относится сотрудничество с Мольером, который поста-

вил его первые трагедии «Фиваида, или Братья-враги» (1664), «Александр Великий» (1665).

«**Андромаха**». Второй этап творчества Расина охватывает 1667 — 1677 гг. Он открывается трагедией «Андромаха» (пост. 1667, опублик. 1668), ставшей поворотным пунктом в истории французской классицистической трагедии. В этой трагедии впервые воплотились художественные идеи Расина. Сюжет взят из древнегреческого мифа о Троянской войне, но так обработан, чтобы воплотить конфликт чувства и долга и идею «трагической вины» героев. Персонажи трагедии связаны между собой отношениями в соответствии со структурой пасторальных романов XVII в.: любовь каждого героя оказывается безответной. Но если в пасторальных романах действовали пастухи и пастушки, то в трагедии действуют властители, ответственные за судьбы своих народов, государств. Это и позволяет раскрыть основной классицистический конфликт — борьбу между долгом и чувством.

После падения Трои вдова Гектора, Андромаха, с сыном Астианаксом досталась как пленница сыну Ахилла, Пирру, царю Эпира. Царь влюбился в свою рабыню, которая хранит верность памяти вождя троянцев Гектора. У Пирра есть невеста — Гермiona, дочь царя Менелая и Елены Прекрасной. Гермiona безумно любит Пирра. Ее отец присылает в Эпир послов для выполнения неприятного поручения: Менелай хочет избавиться от Астианакса, боясь, что в будущем он сможет собрать троянцев и отомстить грекам за смерть своего отца Гектора и захват Трои. Посланцев Менелая возглавляет Орест. Но не выполнение оправданного государственными мотивами, хотя и негуманного задания влечет Ореста в Эпир, а безответная любовь к Гермione.

Если к этому добавить, что Гермiona в своей любви к Пирру доходит до ненависти к нему и жажде его смерти, то становится ясно, что всем героям, кроме Андромахи, присуще чувство «трагической вины», связанное с предпочтением чувства долгу. Пирр должен жениться на Гермione, потому что это укрепляет греческие государства, упрочняет отношения между ними. Гермiona должна заботиться о жизни и безопасности правителя Эпира, потому что его смерть подрывает могущество греческих государств, а значит, и ее родины Спарты. Орест должен стремиться к укреплению безопасности своей страны, ему нужно понять, что Гермiona должна стать женой Пирра, но он не может подавить своей страсти. Так получается цепочка: Орест любит Гермionу, Гермiona любит Пирра, Пирр любит Андромаху, Андромаха любит погибшего Гектора. «Трагическая вина», по законам трагедий Расина, является причиной гибели героя. Посмотрим, как этот закон сюжетообразования действует в «Андромахе».

Пирр сообщает Андромахе об опасности, которая грозит ее сыну. Он предлагает ей стать его женой, что позволит ей спасти сына: ведь Асти-

анакс тогда станет приемным сыном царя и его наследником. Андромаха должна сделать выбор. Но если герои трагедий Корнеля были свободны в своем выборе, то ситуация, в которой оказывается Андромаха, не имеет решения. Андромахе остается только компромисс. Она пускается на хитрость: говорит Пирру о своем согласии стать его женой, но решает, что сразу после объявления в храме об их браке она покончит с собой. Так она не осквернит памяти Гектора, но вынудит Пирра оберегать Астианакса как собственного сына.

Ход событий резко изменяется, когда в них вмешивается Гермиона. Оскорбленная решением Пирра взять в жены рабыню, отвергнув любовь царевны, она обещает свою любовь Оресту, если тот убьет Пирра. Орест организует нападение на Пирра в тот момент, когда Андромаха объявляется его женой. Пирр убит. Орест спешит рассказать Гермионе о том, как выполнен ее приказ. Но Гермиона называет его убийцей. Расин прекрасно передает противоречивость ее чувств, где за ненавистью к Пирру скрывалась любовь, и поэтому кажется, что ее речь утрачивает логику. Гермиона кончает жизнь самоубийством. Орест сходит с ума: ему видится оживший Пирр, которого целует Гермиона. На этом завершается трагедия.

Каждый герой, которого автор наделяет «трагической виной», погибает (сумасшествие Ореста следует рассматривать как его духовную смерть). Оставшаяся верной долгу Андромаха остается жить. Но, став царицей Эпира, она снова оказывается в ситуации несвободы. То, что началось компромиссом, им же и заканчивается: Андромаха должна теперь заботиться о народе, который участвовал в разгроме ее родной Трои и уничтожении ее жителей. В отличие от трагедий Корнеля в «Андромахе» нет оптимистического финала.

«Британик». В десятилетие своего высшего творческого взлета Расин написал очень значительные произведения. В трагедии «Британик» (пост. 1669, изд. 1670) драматург изобразил начало правления римского императора Нерона, который совершает свое первое преступление — отравляет своего соперника в любви Британика. Трагедия направлена против тирании.

«Ифигения». Другая трагедия этого периода — «Ифигения» (пост. 1674, изд. 1675) — изображает эпизод, предшествовавший Троянской войне. Предводитель греков Агамемнон должен принести в жертву богам свою дочь Ифигению. Долг оказывается сомнительным: ведь война против Трои носит захватнический характер. Расин вносит изменения в древнегреческий миф. В трагедии действует не одна, а две Ифигении, и гибнет та из них, которая не смогла совладать со своими страстями и подчинить чувства долгу.

«Федра». Второй период заканчивается трагедией «Федра» (1677). Расин особенно высоко ценил эту трагедию, в которой, по его мнению, лучше всего осуществлены цели театра. В предисловии к «Федре» он писал: «Могу только утверждать, что ни в одной из моих трагедий добродетель не была выведена столь отчетливо, как

в этой. Здесь малейшие ошибки караются со всей строгостью; один лишь преступный помысел ужасает столь же, сколь само преступление; ...страсти изображаются с единственной целью показать, какое они порождают смятение, а порок рисуется красками, которые позволяют тотчас распознать и возненавидеть его уродство. Собственно, это и есть та цель, которую должен ставить перед собой каждый, кто творит для театра...» Расин снова прибегает к «трагической вине» как основе для развития и обрисовки характеров. С этой целью он изменяет миф.

Согласно мифу, жена афинского царя Тесея Федра полюбила своего пасынка Ипполита, сердце которого не знало любви. Признавшись в своих чувствах Ипполиту и боясь, что он расскажет обо всем Тесею и навеки обесчестит не только ее, но и ее детей, Федра оклеветала Ипполита. Она сказала Тесею, что Ипполит требовал от нее любви, и после этого покончила с собой. Тесей просит бога Посейдона убить ставшего ему ненавистным сына, Ипполит погибает. И тут раскрывается правда.

В этом мифе некоторые детали не соответствовали замыслу Расина. Если Ипполит ни в чем не повинен, он не должен погибнуть. Если Федра клеветает на Ипполита, то она не может вызвать сострадания у зрителей. Драматург вносит изменения в миф: в его трагедии Ипполит тайно влюблен в Арикию, дочь врага его отца Тесея. Таким образом, его любовь противоречит долгу, появляется «трагическая вина», и гибель его становится оправданной законами расиновской трагедии. На Ипполита клеветает не Федра, а ее кормилица Энона. Федра, узнав об этом, прогоняет свою верную служанку, и та бросается в море. Федра же отравляется и перед смертью во всем признается.

В отличие от корнелевских персонажей у героев «Федры» нет свободы выбора между долгом и чувством. Страсти столь сильны, что разум не может с ними совладать. Чтобы это подчеркнуть, Расин отходит от принципа правдоподобия и объясняет силу любовных страстей вмешательством богов.

Поразительно мастерство Расина-психолога. Он показывает, что действия человека не всегда совпадают с его чувствами, а иногда могут быть прямо противоположными. Любящая Ипполита Федра преследует его, и он долго думает, что Федра — его враг. Врагом считает Ипполита Арикия, его объяснение в любви для Арикии совершенно неожиданно. Чтобы сберечь честь своих детей, Федра не препятствует бесчестной лжи Эноны. Кормилица лжет, потому что бесконечно предана своей госпоже. Исследование скрытой от глаз внутренней жизни человека, введение принципа психологизма во французскую литературу — великий вклад Расина в искусство.

У драматурга оказались могущественные враги, и премьера «Федры» была провалена. Расин надолго бросает работу для театра. Он увлекается религиозными идеями, отрицает все свое творчество.

Поздние произведения. Третий период творчества охватывает последние годы жизни Расина. Он создает две трагедии на библейские сюжеты — «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (пост. 1690, изд. 1691). В обеих трагедиях осуждаются преступления властителей, обличается деспотизм. «Гофолия» сыграла большую роль в формировании просветительской трагедии XVIII в.

Сравнение эстетических взглядов Корнеля и Расина. Очень хорошо раскрыл различия между Корнелем и Расином (их персональными моделями) современник драматургов Жан Лабрюйер. В своей знаменитой книге «Характеры» он писал: «Корнель нас подчиняет своим характерам, своим идеям. Расин смешивает их с нашими. Тот рисует людей такими, какими они должны быть, этот — такими, какие они есть. В первом больше того, что восхищает, чему нужно подражать, во втором больше того, что замечаешь в других, что испытываешь в самом себе. Один возвышает, дивит, господствует, учит; другой нравится, волнует, трогает, проникает в тебя. Все, что есть в разуме наиболее благородного, наиболее возвышенного, — это область первого; все, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого, — область другого. У того изречения, правила, наставления; в этом — вкус и чувства. Корнель более занят мыслью, пьесы Расина потрясают, волнуют. Корнель поучителен. Расин человечен...»

Расин изображает тот же классицистический конфликт между долгом и чувством, что и Корнель. Он тоже целиком на стороне долга, разума, добродетели, которые должны обуздать страсти человеческого сердца. Но, в отличие от Корнеля, Расин показывает не победу долга, а, как правило, победу чувства. Это связано с новым взглядом на человека как предмет изображения в трагедии и с изменившимися представлениями о задачах театра. Главная задача театра — моральное воспитание. Но Расин, в отличие от Корнеля, видит нравственность не в гражданских чувствах, а в добродетели. Конфликт переносится внутрь души героев, в мир их интимных чувств. Для Расина не характерны герои, поражающие величием своей души. Драматург принимает положение Аристотеля о «трагической вине». Героям «надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженными слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение», — писал Расин в предисловии к трагедии «Андромаха». Он выступает против «совершенных героев». Его персонажи выглядят более реальными, чем в трагедиях Корнеля.

Внимание к человеку, качествам его личности, миру его чувств, перенесение конфликта из внешней сферы во внутреннюю сказывается на структуре расиновских трагедий. Если Корнель, для которого очень важны были события, происходящие в объектив-

ном мире, почти никогда не мог уложиться в рамки единства времени и места, а иногда и действия, то для Расина, говорящего о внутреннем мире человека в момент трагической катастрофы, уложиться в три единства очень просто. В его трагедиях почти нет внешних событий, они отличаются строгостью и гармоничностью формы.

Язык Расина. Язык Расина музыкален. Красота его стихов поражала современников. Персонажи его трагедий говорят иначе, чем герои Корнеля, склонные к ораторской речи, или персонажи Мольера, который стремился приблизить их речь к реальной французской речи XVII в. Расиновские герои говорят очень напевно, возвышенно, их страсти облагораживаются за счет гармоничного, благородного языка.

Расин был наиболее значительным выразителем художественных основ классицизма. Вот почему в эпоху романтизма, в начале XIX в., его имя стало символизировать всю систему классицизма.

Мольер

Мольер (1622—1673) — великий французский комедиограф, создатель жанра классицистической «высокой комедии». Влияние персональной модели Мольера сравнимо с шекспировской.

Начало жизненного и творческого пути. Мольер — это псевдоним Жана Батиста Поклена. Он родился в буржуазной семье и должен был унаследовать профессию своего отца, придворного обойщика. Но уже в детстве его увлекли театральные представления.

К 1639 г., когда Поклен закончил иезуитский Клермонский коллеж, став лицензиатом права, к возможности стать придворным обойщиком прибавилась и другая, еще более перспективная — стать юристом, это и престижно, и дает возможность зарабатывать большие деньги. Но юноша решил стать актером. Эта профессия считалась одной из самых низких и презренных. Когда Мольер был уже знаменитым драматургом, Французская Академия предложила ему место академика, но при условии, что он порвет с театральной деятельностью. Мольер не захотел выполнить это условие, и двери Академии для него остались навсегда закрытыми.

«Смешные жеманницы». После 12-летнего пребывания в провинции мольеровская труппа перебралась в Париж. Первой пьесой для нового театра стала одноактная комедия «Смешные жеманницы» (1659).

В пьесе осмеиваются провинциалки Мадлон и Като, которые увлеклись прециозной культурой, мечтают об аристократической жизни. Они отвергли своих женихов Лагранжа и Дюкруази, не принадлежащих к аристократии и не владеющих тонкостями прециозности. Като говорит об этом: «Пристало ли нам принимать людей, которые в хорошем тоне ров-

но ничего не смыслят?.. Явиться на любовное свидание в чулках и панталонах одного цвета, без парика, в шляпе без перьев, в кафтане без лент!» Отвергнутые женихи решают отомстить девушкам и подсылают к ним своих слуг, Маскариля и Жодле, переодетых в аристократов. Слуги говорят очень вычурно (что так нравится девушкам) и вообще прекрасно справляются со своими ролями. Особенно блистает Маскариль, выдающий себя за маркиза (эту роль играл Мольер). Девушки увлечены мнимыми аристократами, но тут раскрывается правда, и отвергнутые женихи смеются над глупыми Мадлон и Като.

Комедия имела огромный успех. Слово «прециозный», которое раньше произносилось с почтением, после комедии Мольера стало вызывать общий смех, приобрело новое значение: «жеманный».

Враги решили отомстить драматургу: труппу выдворили из Пти-Бурбона, а здание театра снесли с такой поспешностью, что в нем погибли декорации, костюмы. Актеры оказались на улице. Но они не покинули Мольера, хотя их приглашали в другие театры. Король выделил труппе новое помещение — зал во дворце Пале-Рояль. В этом здании Мольер будет работать до конца своей жизни.

Идея «высокой комедии». Несмотря на успех «Смешных жеманниц», труппа Мольера по-прежнему часто играет трагедии, хотя без особого успеха. После ряда провалов Мольер приходит к замечательно смелой мысли. Трагедия привлекает возможностью поднять большие общественные, моральные проблемы, но она не приносит успеха, не близка зрителям Пале-Рояля. Комедия интересна самому широкому зрителю, но в ней нет большого содержания. Значит, необходимо перенести моральную проблематику из трагедии за ее условными античными персонажами в комедию, изображающую современную жизнь обычных людей. Впервые эта идея была осуществлена в комедии «Школа мужей» (1661), за которой последовала еще более яркая комедия «Школа жен» (1662). В них поставлена проблема воспитания. Для ее раскрытия Мольер соединяет сюжеты французского фарса и итальянской комедии масок: он изображает опекунов, которые воспитывают оставшихся без родителей девушек с тем, чтобы впоследствии жениться на них. При этом опекуны-тираны в итоге оказываются ни с чем.

Зрелое творчество Мольера. На 1664—1670 гг. приходится высший расцвет творчества драматурга. Именно в эти годы он создает свои лучшие комедии: «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой», «Мещанин во дворянстве».

«Тартюф». У самой великой комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик» (1664—1669) была самая трудная судьба. Впервые она была поставлена в 1664 г. во время грандиозного праздника, устроенного Людовиком XIV в честь своей жены и своей матери. Мольер написал сатирическую пьесу, в которой разоблачал «Об-

щество святых даров» — тайное религиозное заведение, стремившееся подчинить своей власти все сферы жизни в стране. Королю комедия понравилась, так как он опасался усиления власти церковников. Но королева-мать Анна Австрийская была глубоко возмущена сатирой: ведь она была негласной покровительницей «Общества Святых Даров». Церковники требовали, чтобы Мольера подвергли жестокой пытке и сожжению на костре за оскорбление церкви. Комедия была запрещена. Но Мольер продолжал над ней работать, к первоначальному варианту он добавляет два новых действия, совершенствует характеристику персонажей, от критики достаточно конкретных явлений переходит к более обобщенной проблематике. «Тартюф» приобретает черты «высокой комедии».

В 1666 г. умерла Анна Австрийская. Мольер воспользовался этим и в 1667 г. представил на сцене Пале-Рояля второй вариант «Тартюфа». Он переименовал героя в Панюльфа, комедию назвал «Обманщик», особенно резкие сатирические места выбросил или смягчил. Комедия прошла с большим успехом, но снова была запрещена после первого же представления. Драматург не сдавался. В 1669 г. он поставил третий вариант «Тартюфа». На этот раз Мольер усилил сатирическое звучание пьесы, довел ее художественную форму до совершенства. Именно этот, третий вариант «Тартюфа» был опубликован, его читают и исполняют на сцене уже более трехсот лет.

Образ Тартюфа. Основное внимание Мольер сосредоточил на создании характера Тартюфа и разоблачении его гнусной деятельности. Тартюф (его имя, придуманное Мольером, происходит от слова «обман») — страшный лицемер. Он прикрывается религией, изображает из себя святого, а сам ни во что не верит, тайно обделяет свои делишки. А. С. Пушкин писал о Тартюфе: «У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемера; спрашивает стакан воды, лицемера». Лицемерие для Тартюфа вовсе не доминирующая черта характера, оно и есть сам характер. Этот характер Тартюфа по ходу пьесы не меняется. Но он раскрывается постепенно. Создавая роль Тартюфа, Мольер был необычайно лаконичен. Из 1962 строк комедии Тартюфу принадлежат 272 полных и 19 неполных строк (менее 15% текста). Для сравнения: роль Гамлета в пять раз объемнее. И в самой комедии Мольера роль Тартюфа почти на 100 строк меньше роли Оргона. Неожиданным оказывается распределение текста по актам: полностью отсутствуя на сцене в I и II актах, Тартюф доминирует только в III акте, его роль заметно сокращается в IV акте и почти исчезает в V акте. Однако образ Тартюфа при этом не теряет своей мощи. Он раскрывается через идеи персонажа, его поступки, восприятие других персонажей, изображение катастрофических последствий лицемерия.

Композиция. Композиция комедии очень своеобразна и неожиданна: главный герой Тартюф появляется только в III акте. Два первых акта — это спор о Тартюфе. Глава семейства, куда втерся Тартюф, Оргон и его мать госпожа Пернель считают Тартюфа святым человеком, их доверие к лицемеру безгранично. Религиозный энтузиазм, который в них вызвал Тартюф, делает их слепыми и смешными. На другом полюсе — сын Оргона Дамис, дочь Мариана со своим возлюбленным Валером, жена Оргона Эльмира, другие герои. Среди всех этих персонажей, ненавидящих Тартюфа, особенно выделяется служанка Дорина. У Мольера во многих комедиях люди из народа умнее, талантливее, находчивее, энергичнее своих господ. Для Оргона Тартюф — верх всяких совершенств, для Дорины — это «нищий, что сюда явился худ и бос», а теперь «мнит себя владыкой».

III и IV акты построены очень сходно: наконец появившийся Тартюф дважды попадает в «мышеловку», его сущность становится очевидной. Этот святоша решил соблазнить жену Оргона Эльмиру и действует совершенно беззастенчиво. В первый раз его откровенные признания Эльмире слышит сын Оргона Дамис. Но его разоблачениям Оргон не верит, он не только не выгоняет Тартюфа, но, напротив, дарит ему свой дом. Потребовалось повторить всю эту сцену специально для Оргона, чтобы он прозрел. Эта сцена IV акта, в которой Тартюф опять требует от Эльмиры любви, а под столом сидит и все слышит Оргон, — одна из самых знаменитых сцен во всем творчестве Мольера.

Теперь Оргон понял истину. Но неожиданно ему возражает госпожа Пернель, которая не может поверить в преступность Тартюфа. Как ни гневается на нее Оргон, ее ничто не может убедить, пока Тартюф не изгоняет всю семью из принадлежащего теперь ему дома и не приводит офицера, чтобы арестовать Оргона как изменника королю (Оргон доверил Тартюфу секретные документы участников Фронды). Так Мольер подчеркивает особую опасность лицемерия: трудно поверить в низость и безнравственность лицемера, пока непосредственно не столкнешься с его преступной деятельностью, не увидишь его лица без благодетельной маски.

Черты трагикомедии. V акт, в котором Тартюф, сбросив маску, угрожает Оргону и его семье самыми большими бедами, приобретает трагические черты, комедия перерастает в трагикомедию. Основа трагикомического в «Тартюфе» — прозрение Оргона. До тех пор пока он слепо верил Тартюфу, он вызывал только смех и осуждение. Мог ли вызывать иные чувства человек, который решил отдать свою дочь в жены Тартюфу, хотя знал, что она любит Валера? Но вот наконец Оргон понял свою ошибку, раскаялся в ней. И теперь он начинает вызывать жалость и сострадание как человек, ставший жертвой негодяя. Драматичность ситуа-

ции усиливается тем, что вместе с Оргоном на улице оказалась вся семья. И особенно драматично то, что спасения ждать неоткуда: никто из героев произведения не может побороть Тартюфа.

Но Мольер, повинаясь законам жанра, заканчивает комедию счастливой развязкой: оказывается, офицер, которого привел Тартюф, чтобы арестовать Оргона, имеет королевский приказ арестовать самого Тартюфа. Король давно следил за этим мошенником, и, как только деятельность Тартюфа стала опасной, был немедленно послан указ о его аресте. Однако завершение «Тартюфа» представляет собой мнимо счастливую развязку. Тартюф — не конкретный человек, а обобщенный образ, литературный тип, за ним стоят тысячи лицемеров. Король же, напротив, не тип, а единственный человек в государстве. Невозможно представить, чтобы он мог знать обо всех Тартюфах. Таким образом, трагикомический оттенок произведения не снимается его благополучной концовкой.

В течение столетий «Тартюф» оставался самой популярной комедией Мольера. Высокую оценку этому произведению давали Гюго и Бальзак, Пушкин и Белинский. Имя Тартюф стало нарицательным для обозначения лицемера.

«Дон Жуан». Запрещение «Тартюфа» в 1664 г. принесло труппе Мольера значительный ущерб: спектакль должен был стать главной премьерой года. Драматург срочно пишет новую комедию — «Дон Жуан». Законченная в 1664 г., она была поставлена в начале следующего года. Если вспомнить, что «Тартюф» 1664 г. — еще не великий «Тартюф», а трехактная пьеса, которую предстояло улучшать и шлифовать, то станет ясно, почему «Дон Жуан», появившийся позднее начального варианта «Тартюфа», считается первой великой комедией Мольера.

Сюжет взят из пьесы испанского писателя XVII в. Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), где впервые появился образ Дон Хуана (по-французски — Дон Жуана). Так что мы знаем этот мировой литературный тип под именем, данным герою Мольером. Французский драматург значительно упрощает сюжет пьесы Тирсо де Молина. Основное внимание он уделяет столкновению между Дон Жуаном и его слугой Сганарелем.

Имя Дон Жуана стало нарицательным для обозначения развратника, соблазняющего множество женщин и потом их бросающего. Это свойство Дон Жуана в комедии Мольера вытекает из его принадлежности к аристократии, которой все позволено и которая ни за что не хочет чувствовать своей ответственности.

Дон Жуан — эгоист, но он не считает это дурным, потому что эгоизм полностью согласуется с привилегированным положением аристократа в обществе. Портрет аристократа дополняется безбожием, полным презрением к религии. Аристократическому вольномыслию Дон Жуана противопоставляется буржуазное благомыс-

лие Сганареля. На чьей же стороне Мольер? Ни на чьей. Если вольномыслие Дон Жуана вызывает симпатию, то она исчезает, когда Дон Жуан прибегает к лицемерию наподобие Тартюфа. Его противник Сганарель, защищающий мораль и религию, труслив, лицемерен, больше всего на свете любит деньги.

Поэтому в финале пьесы, которая тоже перерастает из комедии в трагикомедию, обоих героев ждет наказание, соразмерное их характерам: Дон Жуан проваливается в ад, увлекаемый туда статуей убитого им Командора, а Сганарель думает о том, что хозяин, проваливаясь в ад, не расплатился с ним. «Мое жалование, мое жалование, мое жалование!» — этими горестными криками Сганареля заканчивается комедия.

Церковники сразу поняли, что Мольер не случайно поручил в пьесе защищать религию такому ничтожеству, как Сганарель. Комедия прошла 15 раз и была запрещена. Издана она была после смерти драматурга, а снова поставлена во Франции лишь в 1841 г.

«Мизантроп». В комедии «Мизантроп» (1666) Мольер решил исследовать еще один порок — человеконенавистничество. Однако он не делает героя комедии мизантропичного Альцеста отрицательным персонажем. Наоборот, он рисует честного, прямого героя, который хочет сохранить в себе человеческое начало. Но общество, в котором он живет, производит страшное впечатление, «повсюду гнусная царит несправедливость». Ему возражает Филинт, дружески относящийся к Альцесту, но считающий, что, живя в обществе, нужно соблюдать светские приличия, однако его увещевания остаются напрасными.

Только любовь к Селимене удерживает Альцеста в Париже. Но эта светская, избалованная девушка недостойна его чувства. Она вовсе не собирается расстаться с удовольствиями и развлечениями парижской жизни ради Альцеста. Если в «Тартюфе» трагикомическое начало было прикрыто мнимой счастливой развязкой, то в последних словах Альцеста, покидающего Париж, слышатся даже не трагикомические, а трагические ноты, сходные с теми, которые много позже прозвучат в последних монологах Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

В своем произведении Мольер гениально предвосхитил идеи Просвещения. Альцест — человек XVIII в. Во времена Мольера он еще слишком одинок, он редкость и как всякая редкость может вызвать удивление, насмешку, сочувствие, восхищение.

«Мизантроп» — наиболее яркий образец «высокой комедии». Это произведение совершенно по форме. Мольер над ним работал больше, чем над любой другой своей пьесой. Это самое любимое его произведение, в нем есть лиризм, свидетельствующий о близости образа Альцеста его создателю.

«Скупой». Вскоре после «Мизантропа» Мольер, продолжающий сражаться за «Тартюфа», в короткий срок пишет комедию в прозе

«Скупой» (1668). И снова творческая победа, связанная прежде всего с образом главного героя. Это Гарпагон, отец Клеанта и Элизы, влюбленный в Мариану. Историю, рассказанную древнеримским драматургом Плавтом, Мольер переносит в современный ему Париж. Гарпагон живет в собственном доме, он богат, но скуп. Скупость, дойдя до высшего предела, вытесняет все другие качества личности персонажа, становится его характером. Скупость превращает Гарпагона в настоящего хищника, что отражено в его имени, образованном Мольером от латинского *harpago* — «гарпун» (название специальных якорей, которыми в ходе морских сражений подтягивались вражеские корабли перед абордажным боем, переносное значение — «хапуга»).

Комическое в «Скупом» приобретает не столько карнавальное, сколько сатирический характер. Комедия — вершина мольеровской сатиры наряду с «Тартюфом». В образе Гарпагона с особой ясностью сказался классицистический подход к характеру, в котором многообразие уступает единству, индивидуальное — обобщенно-типичному. Сравнивая героев Шекспира и Мольера, А. С. Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп — и только...» («Table-Talk»). Однако мольеровский подход к изображению характера дает очень большой художественный эффект. Характеры его персонажей столь значительны, что их имена становятся нарицательными. Наричательным стало и имя Гарпагона для обозначения страсти к накопительству и скупости.

«Мещанин во дворянстве». Последняя великая комедия Мольера — «Мещанин во дворянстве» (1670) — написана в жанре «комедии-балета»: по указанию короля в нее нужно было включить танцы, в которых содержалась бы насмешка над турецкими церемониями. Сотрудничать нужно было со знаменитым композитором Жаном Батистом Люлли (1632—1687), выходцем из Италии, замечательным музыкантом, которого с Мольером связывала предшествующая работа над комедиями-балетами и одновременно взаимная вражда. Мольер умело ввел танцевальные сцены в сюжет комедии, сохранив единство ее конструкции.

Общий закон этой конструкции состоит в том, что комедия характера предстает на фоне комедии нравов. Носители нравов — это все герои комедии за исключением главного действующего лица — Журдена. Сфера нравов — обычаи, традиции, привычки общества. Персонажи могут выразить эту сферу только в совокупности. Жена и дочь Журдена, его слуги, учителя, аристократы Дорант и Доримена, которые хотят пожить за счет богатства буржуа Журдена, наделены характерными чертами, но не харак-

тером. Черты эти, даже комически заостренные, тем не менее не нарушают правдоподобия.

Журден, в отличие от персонажей комедии нравов, выступает как комедийный характер. Особенность мольеровского характера состоит в том, что тенденция, существующая в действительности, доводится до такой степени концентрации, что герой выламывается из рамок естественного, «разумного» порядка. Таковы Дон Жуан, Альцест, Оргон, Гарпагон, Тартюф — герои высшей честности и бесчестности, мученики благородных страстей и глупцы.

Таков и Журден, буржуа, решивший стать дворянином. Сорок лет он жил в своем мире, не знал никаких противоречий. Этот мир был гармоничен, потому что все в нем находилось на своих местах. Журден был достаточно умен, по-буржуазному сметлив. Стремление попасть в мир дворян, ставшее характером буржуа Журдена, разрушает гармоничный семейный порядок. Журден становится самодуром, тираном, препятствующим Клеонту жениться на любящей его Люсиль, дочери Журдена, только потому, что тот не дворянин. И в то же время он все больше похож на наивного ребенка, которого легко обмануть.

Журден вызывает и веселый смех, и смех сатирический, осуждающий (напомним, что это разграничение типов смеха глубоко обосновал М. М. Бахтин, в том числе ссылаясь на произведения Мольера).

Устами Клеонта изложена идея пьесы: «Люди без зазрения совести присваивают себе дворянское звание, — подобный род воровства, по-видимому, вошел в обычай. Но я на этот счет, признаюсь, более шепетилен. Я полагаю, что всякий обман бросает тень на порядочного человека. Стыдиться тех, от кого тебе небо судило родиться на свет, блистать в обществе вымышленным титулом, выдавать себя не за то, что ты есть на самом деле, — это, на мой взгляд, признак душевной низости».

Но эта идея входит в противоречие с дальнейшим развитием сюжета комедии. Благородный Клеонт в конце пьесы, для того чтобы добиться разрешения Журдена на брак с Люсиль, выдает себя за сына турецкого султана, а честные госпожа Журден и Люсиль помогают ему в этом обмане. Обман удался, но в конечном счете побеждает Журден, потому что вынудил своих родных и слуг вопреки их честности и порядочности идти на обман. Под влиянием Журденов мир изменяется. Это мир буржуазной ограниченности, мир, где властвуют деньги.

Мольер поднял на высочайший уровень поэтический и прозаический язык комедии, он блестяще владел комедийными приемами и композицией. Особенно значительны его заслуги в создании комедийных характеров, в которых предельная обобщенность дополняется жизненной достоверностью. Имена многих персонажей Мольера стали нарицательными.

Начало века, ознаменованное смертью Елизаветы Тюдор (1603) и восшествием на престол династии Стюартов, отмечено упадком абсолютизма. Страна движется к буржуазной революции 1640-х годов, к захвату власти пуританами-индепендентами во главе с Оливером Кромвелем (1599—1658). 30 января 1649 г. король Карл I по приговору парламента был обезглавлен, 19 мая того же года была провозглашена республика, а Кромвель утвержден лордом-протектором — главой государства. Революционеры не смогли удержаться на высоте своих республиканских идеалов. После смерти Кромвеля республика приходит в упадок, в 1660 г. она была свергнута, к власти возвращаются Стюарты, начинается эпоха Реставрации. В 1688—1689 гг. в результате «славной революции» Стюарты снова свергнуты, на трон восходит штатгальтер Голландии Вильгельм III Оранский, согласившийся царствовать, но не властвовать. Парламент принимает «Билль о правах» (1689), устанавливающий основы конституционной монархии.

Литература этого периода знает взлеты и падения, ренессансный гуманизм испытывает кризис. Не случайно именно английский философ Томас Гоббс (1588—1679) в «Левиафане» (1651), осмысливая истинную сущность новых, буржуазных отношений, вспомнил фразу Плавта *«Homo homini lupus est»* («Человек человеку волк»). Идеи позднего гуманизма отразились в творчестве Бена Джонсона, других младших современников Шекспира.

Особый интерес представляет «Анатомия меланхолии» (1621) Роберта Бертона (1577—1640) — своего рода энциклопедия позднего гуманизма. Вслед за Монтенем и Бэконом Бертон разрабатывает жанр эссе (опытов) — морально-философского сочинения на избранную писателем тему, где главным становится не сюжет, а ход мыслей автора. Меланхолия для Бертона — «постоянное свойство», отражающее неудовлетворенность действительностью. Меланхолия будит разум, но в своих крайних формах подавляет человека, и тогда лекарством от нее может стать только труд.

«Метафизическая школа». Понятие меланхолии, но в другом ключе (меланхолия как мечтательность, печальная задумчивость, трагическое мироощущение) разрабатывали Джон Донн и представители «метафизической школы» в поэзии. В эту группу входили Д. Герберт, Г. Воэн, Р. Крэншо и другие поэты.

«Метафизическая школа» воплотила эстетику барокко в ее английском варианте. Выход из меланхолического состояния метафизики находили в мистике и эротике. Поэтике школы присущи умозрительность, дисгармоничность, особого рода формализм, воплощенный в понятии «концепт» (*concept*) — так «метафизики» называли необычную, развернутую, усложненную метафору.

Донн. Джон Донн (1573—1631) — один из самых значительных английских поэтов. Он учился в Оксфордском и Кембриджском университетах, побывал в Италии и Испании. Став священником (с 1621 г. он был настоятелем собора св. Павла в Лондоне), Донн прославился своими проповедями, медитациями. В XVII медитации «Обращений к Господу...», написанной тяжело больным Донном в 1623 г., есть замечательные слова: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоем край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Эти слова выбрал в качестве эпиграфа Э.Хемингуэй для своего романа «По ком звонит колокол» (1940). В приведенном фрагменте использован концепт (развернутая метафора: человек не остров, а часть материка), присутствует меланхолический и философский взгляд на вещи — все это признаки поэтики «метафизической школы». Здесь же изложены взгляды, отличающие Донна от представителей ренессансного гуманизма и сближающие его с барокко: человек утрачивает титанизм, самоценность и самодостаточность, он сливается с человечеством и уподобляется природе.

Донн прошел путь от жизнерадостной ренессансной лирики, представленной сатирами, элегиями, эпиграммами раннего периода, к религиозно-философской поэзии. Как автор поэм «Путь души» (1601), «Анатомия мира» (1611), где утверждалась мысль о бренности всего земного, он был достаточно признан, однако подлинное открытие Донна произошло после его смерти, когда были опубликованы его стихотворения (1633). В одном из самых известных стихотворений — «Прощание, запрещающее грусть» — есть ставший хрестоматийным пример метафизического концепта. Поэт, расставаясь с возлюбленной, просит ее не грустить, поясняя, что души их все равно остаются вместе (идея та же, что в приведенном отрывке из проповеди). Переводя идею в образ, Донн выбирает необычный концепт из области науки, подчеркнуто прозаичный и поэтому создающий неожиданный поэтический эффект — души связаны, как ножки циркуля:

Как циркуля игла, дрожа,
Те будет озирать края,
Где кружится моя душа,
Не двигаясь, душа твоя.

(Перевод И. Бродского)

«Каролингская школа». Эта школа наследует традиции ренессансной поэзии и одновременно выступает как еще одна английская модификация барокко. Ее название происходит от латинизи-

рованного имени короля Карла I. В нее входили поэты-«кавалеры», сторонники короля, создававшие придворно-аристократическую поэзию, чем-то напоминающую прециозную литературу Франции. В их поэзии широко представлены анакреонтические и пасторальные мотивы, царит мирное веселье, воспеваются природа, красота, уют.

Наиболее заметным поэтом этой школы был Роберт Геррик (1591 — 1674). Даже названия его стихов — «Спелые вишни», «Лень — худший грех», «Передник с цветами», «Время для чтения моих стихов», «Моя усадьба» — говорят о том, что поэзия Геррика мила, но неглубока, это своего рода «легкая поэзия», расцвет которой наступит в XVIII в.

Мильтон

Джон Мильтон (1608 — 1674) — крупнейший английский поэт XVII в.

Начало творческой деятельности. Мильтон родился в Лондоне, в семье нотариуса. В семье, а затем в школе и в Кембриджском университете его личность формировалась под влиянием пуритан. Он создал диптих «L'allegro» («Жизнерадостный») и «Il penseroso» («Задумчивый»), где, в отличие от Донна, живописал согласие чувств и разума, отдавая разуму пальму первенства. В «маске»¹ «Комус» (1637) Мильтон гармонично соединяет ренессансную жизнерадостность и пуританские взгляды.

Лесной дух веселья и разгула Комус, окруженный феерической свитой из полулюдей-полузверей, не может соблазнить заблудившуюся в лесу добродетельную Девушку, на защиту которой приходят ее братья, руководимые Добрым Гением.

В 1638 — 1640 гг. Мильтон путешествует по Европе. В Италии его принимают как крупного поэта и ученого. Но весть о созыве парламента в Англии, начале революции заставляет его вернуться на родину и активно включиться в борьбу за обновление общества.

Публицистика. Второй период творчества Мильтона (1640 — 1660) связан прежде всего с публицистической деятельностью. Один за другим появляются трактаты и памфлеты «Учение о разводе» (1643), «Ареопагитика» (1644), где отстаивается свобода печати (но не для католиков), «О воспитании» (1644), где изложено учение о добродетели, проистекающей из «естественных законов», «Обязанности государей и правителей» (1649), где приводятся исторические и юридические доказательства правомер-

¹ «Маска» — распространенный в Англии жанр аллегорической пьесы по мотивам античной мифологии в стихах, с музыкой и балетом, предназначавшийся для представлений при дворе.

ности казни короля, и др. Славу самого выдающегося публициста Европы принесли Мильтону «Защита английского народа» (1650), «Вторая защита английского народа» (1654) и «В защиту себя» (1655), направленные против сторонников короля.

Публицистическую деятельность Мильтон совмещал с исполнением обязанностей латинского секретаря Государственного совета, ведущего переписку на латинском языке с европейскими правительствами (по-латыни написаны и «Защиты»). Огромная нагрузка приводит к катастрофе: в 1652 г. Мильтон ослеп, но все равно продолжал литературную и государственную деятельность.

Стихи. В стихотворении «Шекспиру» Мильтон повторяет образ «Памятника» Горация: Шекспир воздвиг себе памятник выше и прочнее пирамид. Поэт сравнивает творчество Шекспира с современной литературой, о которой говорит с грустью: «С твоей свободной песнью что сравнить? // А в наши дни искусству только мнится // Свободным быть». В 1650-е гг. Мильтон написал 20 сонетов — выдающийся образец жанра. В сонете «Лорду-генералу Кромвелю» (1652) поэт, прославляя прошлые заслуги Кромвеля-воина, призывает его обратить внимание на опасности, с которыми надо бороться в мирное время: «...Подвигов немало // Тебе свершить — победы мирных дней // Славнее битв». Одна из таких опасностей — корысть. Однако его призывы не были услышаны. Мильтон замечает, что Кромвель, забыв о лозунгах революции, все более упивается властью, и постепенно отходит от политической деятельности.

Последний период творчества (1660—1674). С поражением революции и началом реставрации Стюартов для Мильтона наступает мрачное время. Он едва избегает казни и тюрьмы. В августе 1660 г. по указу короля публично сжигаются книги Мильтона «Иконоборец» и «Защита английского народа». В этот период написаны самые знаменитые произведения писателя — поэмы «Потерянный Рай» (1658—1667) и «Возвращенный Рай» (1671), трагедия «Самсон-борец» (1671).

Поэма «Потерянный Рай» (1658—1667). Это поэма-эпос Нового времени, высшее достижение Мильтона. Она написана белым стихом, включает около 11 тысяч строк, разбитых на 12 песен. Сюжет — восстание Сатаны против Бога и низвержение его в Ад, грехопадение Адама и Евы и изгнание их из рая — взят из Библии, форма произведения ориентирована на античные образцы (персональные модели Гомера, Вергилия), что позволяет говорить о художественном методе Мильтона как об английском варианте классицизма. Вместе с тем в поэме есть параллели с «Божественной комедией» Данте, в обрисовке основных персонажей обнаруживаются черты эстетики барокко. Существует вполне обоснованное мнение, что Мильтон в поэме близок и ренессансному «христианскому гуманизму» Эразма Роттердамского и Томаса Мора.

Рассказ о мятеже Сатаны он относит к экспозиции, а развязкой считает изображение Сатаны в Аду. От осуждающего пафоса Мильтон переходит к сложной характеристике Сатаны, который начинает возбуждать у читателей не только осуждение, но сочувствие: «...Рок обрек // Его на казнь горчайшую: на скорбь // О невозвратном счастье и на мысль // О вечных муках. Он теперь обвел // Угрюмыми зеницами вокруг; // Таились в них и ненависть, и страх, // И гордость, и безмерная тоска...» (*перевод А. Штейнберга под ред. С. Шервинского*).

Тему произведения поэт определил как «преслушание человека, соблазненного Сатаной». В конце поэмы Адам и Ева покидают Эдем просветленными, осознавшими свой грех и необходимость расплаты за него. Двенадцатая песнь, завершающая повествование, рассказывает также о приходе Мессии — Сына Божьего, его смерти и воскресении. Ветхозаветный миф, к которому обратился Мильтон, приобрел новое, необычное звучание, созвучное эпохе революционных потрясений. В. Г. Белинский по этому поводу писал: «Поэзия Мильтона явно произведение его эпохи: сам того не подозревая, он в лице своего гордого и мрачного Сатаны написал апофеозу восстания против авторитета, хотя и думал сделать совершенно другое. Так сильно действует на поэзию историческое движение обществ».

«Возвращенный Рай». Продолжением темы (избавления от греховности) стала поэма Мильтона «Возвращенный Рай» (опубл. 1671). В поэме, состоящей из четырех книг, описывается искушение Христа в пустыне. Христос стойко противостоит искушениям Сатаны, превратившегося здесь из гордого мятежника в «несчастливого духа». Хотя поэма уступает «Потерянному Раю» по оригинальности мысли и художественному воздействию на читателя, оба произведения должны рассматриваться как единое целое: только тогда раскрывается во всей полноте идея Мильтона о стойкости духа как главном качестве человека.

«Самсон-борец». Эта же мысль прослеживается в трагедии Мильтона «Самсон-борец» (1671). Библейский Самсон представлен здесь уже обессиленным Далилой, которая обрезала его волосы, ослепленным филистимлянами, страдающим. Он напоминает самого Мильтона, ослепшего и лишённого возможности противостоять режиму Реставрации. Самсон собирает всю ненависть к врагам и обрушивает на них стены дворца, погибая при этом сам. В соответствии с требованиями классицизма Мильтон соблюдает единства времени, места и действия, хотя не делит трагедию на акты. «...Они нужны только для подростков, для которых произведение наше никогда не предназначалось», — писал он в предисловии. Ориентируясь на античные образцы, он раньше, чем Расин в «Гофоллии», восстанавливает роль хора. «Трагедия, если писать ее так, как писали древние, была и есть наиболее высокий, нравствен-

ный и полезный из всех поэтических жанров», — утверждал Мильтон.

Мильтон вернул в поэзию силу и величавость античного эпоса, насытив его содержанием, актуальным для Нового времени. Он — ярчайший пример того, что великий поэт может быть выдающимся общественным деятелем, революционером в жизни и новатором в области литературного содержания и формы.

ИЗ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ ВОСТОКА XVII ВЕКА

ЯПОНИЯ

Поэтические школы в Японии. В XVII в. классическую традицию японской поэзии развивала школа Тэймон. Новая школа *Данрин* («Лес проповедей» — буддийский термин в шуточном смысле) широко использовала пародию. Поэты школы Данрин противопоставили изысканной технике классического стиха непосредственность чувств. Для обеих школ характерны жанры танка и хокку.

Жанры танка и хокку. Танка («короткая песня») — излюбленный жанр классической японской поэзии. Образцы танка появились еще в VIII в. (антология «Манъёсю»). Танка — нерифмованное пятистишие, строки которого включали 5, 7, 5, 7, 7 слогов.

Жанр хокку (т. е. «начальные стихи», в XX в. японцы стали называть этот жанр иначе — хайку) — один из наиболее популярных жанров японской поэзии. Он возник около XVI в. на основе первой строфы жанра танка. В хокку — три строки, в которых 5, 7, 5 слогов. Первые авторы хокку (Аракида Моритакэ, Ямадзаки Сокана) подходили к этому жанру как к «развлечению за чаем и вином».

Басё

Настоящее имя Басё Мацуо Мунэфуса, 1644—1694) — великий японский поэт. Он происходил из семьи небогатого самурая, учителя каллиграфии. Уже в юности увлекся китайской и японской поэзией. В годы ученичества Басё работал в традиции сначала школы Тэймон, потом школы Данрин. В 1677 г. он стал профессиональным учителем поэзии и создал свою школу хокку — школу Сёфу. Один из учеников подарил ему маленький домик у пруда с банановыми пальмами — басё (отсюда его псевдоним).

Стиль сёфу. К 40 годам (возраст первой старости, по представлениям японцев) поэт окончательно оформил свой стиль сёфу, который стали называть «стилем Басё». Басё избрал жанр хокку. Он возвел его в ранг серьезного жанра, ставшего ведущим в японской поэзии. «В основе поэтики Басё лежит принцип «саби», что примерно означает «печаль одиночества»; перевести это слово коротко на другой язык трудно. Басё был дзэн-буддистом. Уче-

ние «дзэн» оказало очень большое влияние на японское искусство того времени. Согласно этому учению истина может быть достигнута в результате некоего толчка извне, когда вдруг мир видится во всей его обнаженности, и какая-нибудь отдельная деталь этого мира косвенно, «метафорически» рождает момент постижения. Японская классическая поэзия в ее постоянном стремлении освободиться от всего лишнего, от прямого описания, с ее эстетикой намека, — была готова к такому восприятию мира. Поэт в гуще жизни, но он одинок — это чувство «саби». (...) Но сам Басё шел все дальше. Он провозглашает принцип «каруми» — легкость. Легкость была обманчива. Она оборачивалась высокой простотой. В стихах нового стиля — юмор, доброта, мудрость. Поэзия создается из простых вещей и вмещает в себе целый человеческий мир»¹.

Басё работал над хокку очень долго, иногда несколько лет. Так было с хокку о вороне, первый вариант которого относится к 1680 г. Вот этот маленький шедевр:

На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.

(Перевод В. Марковой)

Для сравнения: его выдающийся современник Ихара Сайкаку (настоящее имя Хирояма Того, 1642—1693) как поэт, принадлежавший школе Данрин, мог написать в присущей школе шути-вой манере тысячу строф в день.

После пожара в Эдо, в котором сгорел и домик Басё (1682), поэт отправился путешествовать по Японии. Он написал пять путевых дневников, из которых самый знаменитый — «По тропинкам Севера» (1689). Смерть застала его в городе Осака, где он умер 12 октября 1694 г., окруженный учениками.

Один из учеников, Хаттори Тохо, так охарактеризовал Басё: «Новизна — цвет поэзии. Старое не цветет, и деревья дряхлеют. Учитель изнурял себя до настоящей худобы в поисках новизны, и он дышал новизной. Он радовался всякому, кто хоть немного чуял ее, и поощрял его усердие. Если не искать упорно все изменчивое, не будет новизны. Новизна возникает, когда в поисках поэтической правды приближаешься хоть на единый шаг к природе».

Вот одно из самых знаменитых хокку Басё:

Старый пруд.
Прыгнула в воду лягушка.
Всплеск в тишине.

(Перевод В. Марковой)

¹ Санович В. Очерк японской классической лирики // Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М., 1977. — С. 597.

«В подлиннике звуковая гармония так совершенна, что создает впечатление полной свободы, словно стихотворение сложилось само собой, а между тем это далеко не так.

Сначала была найдена главная деталь картины (стихи второй и третий), но еще отсутствовал колоритный фон. Поиски (совместные с учениками) продолжались несколько дней. Поэт Кикаку предложил первый стих: «ямабуки я» (ярко-желтые цветы, растущие на берегу), но кричаще яркий цвет разрушил бы чувство «саби».

Наконец найдены были слова «старый пруд», наиболее отвечающие поэтическому настроению. Возле уединенной хижины царит тишина, ее нарушает внезапный всплеск, но тем самым только усиливается ощущение безмолвия, это мера тишины.

Поэтический образ Басё нельзя свести лишь к метафорическому толкованию. Хокку Басё — вечно живущий момент бытия. Для любителя поэзии необязательно искать в каждом хокку Басё скрытый символический смысл»¹.

¹ Маркова В. Н., Санович В. С. Японская литература. Поэзия // История всемирной литературы. — М., 1987. — Т. 4. — С. 526.

ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XVII — XVIII ВЕКОВ

Рубеж веков ознаменован переходом от зрелых форм барокко и классицизма к литературе рококо и Просвещения.

Накануне Просвещения. Пьер Бейль. Просвещение в литературе было подготовлено писателями конца XVII — начала XVIII в. Наиболее значительным предвестником нового движения общественной мысли был Пьер Бейль (1647 — 1706). Этот известный ученый вынужден был покинуть родину из-за преследований со стороны церкви. В Голландии он написал свой основной труд — «Исторический и критический словарь» (1697). В эту книгу вошли статьи о различных религиозных вопросах и обширные комментарии к статьям (наиболее полное издание «Словаря» занимает 20 томов). В статьях звучало сомнение в истинности религиозных догматов, в комментариях же часто высказывались прямо атеистические идеи.

Просветители высоко ценили «Словарь» Бейля. Его принципы послужили основой для создания «Энциклопедии» — главного труда французского Просвещения.

Переходные явления в литературном процессе этого времени могут быть также проиллюстрированы на примере знаменитого эстетического «спора древних и новых» и творчества Шарля Перро, создателя знаменитых сказок, одного из участников этого спора.

Перро

Шарль Перро (1628—1703) — французский писатель, член Французской Академии (1671). Он родился в семье чиновника, получил юридическое образование, занимал видный чиновничий пост. Первое произведение Перро — пародийная поэма «Степы Трои, или Происхождение бурлеска» — появилось в 1653 г. К стихотворным бурлескам и сатирам он обращался и позже (сатира «Апология женщин», 1694).

«Спор древних и новых». Перро вступил в полемику по эстетическим вопросам с крупнейшим теоретиком французского классицизма Никола Буало. В 1687 г. Перро прочитал в Академии свою поэму «Век Людовика Великого». В поэме, в точном соответствии с указаниями Буало, действительность приукрашивалась в свете идеала. Царствование Людовика XIV, пришедшее как раз в это время к глубокому упадку, изображалось самым прекрасным и совершенным за всю историю. Но Перро позволил себе пойти

еще дальше. Он утверждал, что Новое время ничуть не хуже Античности, «новые» люди не уступают «древним» ни в науках, ни в искусствах, ни в ремеслах. Вокруг поэмы разгорелся спор, получивший название «спор древних и новых». Во главе «древних» встал Буало, во главе «новых» — Перро.

Отвечая на критику со стороны противников, Перро выпустил в 1688 — 1697 гг. четырехтомный трактат «Сравнение древних и новых в вопросах искусств и наук». В нем утверждается, что в литературе, так же как в жизни, существует прогресс, поэтому нет необходимости опираться на авторитет древних, на античное искусство, создавая искусство Нового времени. Касаясь во втором томе (1691) античных сказок, Перро пишет знаменательную фразу: ««Милетские рассказы» так ребячливы, что слишком много чести противопоставлять их нашим “Сказкам матушки Гусыни, или Об Ослиной Коже”».

Сказки Перро. Писатель обращается к жанру сказки, чтобы от теории перейти к практическому доказательству своей правоты. В 1691 г. он анонимно опубликовал стихотворную сказку «Гризельда». Сказка представляет собой обработку новеллы Боккаччо, завершающей «Декамерон» (10-я новелла X дня). Через три года было напечатано новое произведение Перро «Потешные желания» — небольшая стихотворная повесть в духе средневековых фавлю. Очевидно, он продолжает искать свой жанр, свой подход к действительности и искусству.

В том же 1694 г. появляется сказка «Ослиная Кожа». Она по-прежнему написана стихами, выдержана в духе стихотворных новелл, но ее сюжет уже взят из народной сказки, широко распространенной тогда во Франции. Хотя фантастического в сказке почти ничего нет, в ней появляются феи, что нарушает классицистический принцип правдоподобия. Выпуская стихотворные сказки в 1695 г., Перро в предисловии писал, что они стоят выше античных, потому что, в отличие от последних, содержат моральные наставления. Критикуя античные сказки, он отмечал: «Не таковы сказки, сочиненные нашими предками для своих детей, — они рассказывали их не с таким изяществом и украшениями, какими греки и римляне украсили свои мифы; они всегда весьма заботились о том, чтобы сказки их заключали в себе похвальную и поучительную мораль. Везде в них добродетель вознаграждена и порок наказан. Все они стремятся показать, как выгодно быть честным, терпеливым, рассудительным, трудолюбивым, послушным и какое зло постигает тех, кто не таковы».

Сказка «Спящая красавица» (1696) впервые в полной мере воплотила основные черты нового типа сказки. Она написана в прозе, к ней присоединено стихотворное нравоучение. Прозаическая часть может быть адресована детям, нравоучение — только взрослым, причем моральные уроки не лишены игривости и иро-

нии. В сказке фантастика из второстепенного элемента превращается в ведущий, что отмечено уже в названии (точный перевод — «Красавица в спящем лесу»). Однако фантастика лишена простонародной наивности, окрашена изящной иронией. Так, почти в духе «Золотого горшка» Гофмана описаны феи в начале сказки.

Время и пространство в сказках Перро носят условно-сказочный характер. Только «Спящая красавица» содержит определенные временные ориентиры. Перро пишет: «Принц помог принцессе подняться, она ведь была совсем одета и очень роскошно, но поостерегся ей сказать, что платье у нее, как у его бабушки, и что у нее высокий воротник, какие носили при короле Генрихе IV...» Если вспомнить, что Генрих IV правил на рубеже XVI—XVII вв., а принцесса спала сто лет, то окажется, что действие в сказке происходит в тот самый момент, когда она пишется, в конце XVII в. Так Перро совмещает мир сказки и мир современной ему действительности.

В «Спящей красавице» писатель нарушает единство сюжетного развития: после истории о пробуждении принцессы следует лишь внешне связанная с первой история преследования принцессы и ее детей свекровью. В фольклоре эти мотивы редко встречаются вместе. Тем более очевидным становится стремление Перро нарушить еще один непреложный закон классицистической поэтики.

Всемирно известные «Сказки» Перро впервые вышли в 1697 г. одновременно в Париже и Гааге под названием «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с моральными поучениями». В сборник вошли сказки в прозе: «Спящая красавица», «Красная Шапочка», «Синяя Борода», «Кот в сапогах», «Феи», «Золушка, или Хрустальная туфелька», «Рике с хохлом», «Мальчик-с-пальчик».

Во французском фольклоре и в фольклоре других европейских народов можно встретить сказочные сюжеты, очень напоминающие произведения Перро. Так, сюжет «Спящей красавицы» существует во французском, немецком, итальянском, португальском, греческом, арабском, украинском, белорусском фольклоре и др. Есть аналогичная сказка в сборнике сказок Джан Батисты Базиле «Пентамерон» (1634—1636). У Базиле, а также у его предшественника Джованни Франческо Страпаролы в сборнике «Приятные ночи» (1550—1553) есть запись сказки о Коте в сапогах. Базиле записал и сюжет о Золушке.

Однако есть случаи, когда именно из сказок Перро сюжеты, например «Красная Шапочка», попадают в фольклор и в фольклоре последующих веков получают широкое распространение, причем фольклорная обработка подчас сильно отличается от первоисточника. Так, у Перро история Красной Шапочки заканчивается ее гибелью в пасти Волка. В народной традиции финал сказки

благополучный: появляются охотники, которые спасают Красную Шапочку и ее бабушку.

Более сильны фольклорные мотивы в сказке Перро «Кот в сапогах». Кот, подобно Волку в «Красной Шапочке», наделен речью и сообразительностью, но не способностью к оборотничеству (в отличие от Людоеда). Он может начать действовать только в сапогах (ср. роль деталей одежды в образах Красной Шапочки, Золушки, Ослиной Коже). Кот — «режиссер жизни» и в этом качестве (как и Мальчик-с-пальчик) занимает промежуточное место между положительными персонажами — волшебницами (в «Спящей красавице», «Золушке») и отрицательными персонажами — Волком и Синей Бородой, противопоставляется положительным неволшебным персонажам, ждущим помощи свыше (Принцесса, Золушка). Образ Кота вырастает в мифему и становится символом всякого человека, активно вмешивающегося в свою судьбу, помогающего другим, что возвышает и его самого.

Сторонники мифологической школы видели в сказках Перро скрытую фольклорную символику: Спящая красавица — умирающая и воскресающая природа; Красная Шапочка — заря, которую уничтожает Солнце (Волк), или Майская королева (тогда Волк олицетворяет зиму); сюжет «Фей» соотносится с празднованием Нового года; история жен Синей Бороды связывается с обрядом посвящения девушек в таинство брака; история Кота в сапогах воспроизводит обряд возведения в царский сан; в сказках «Рике с хохолком» и «Мальчик-с-пальчик» обнаруживаются следы обряда инициации. Вот как П. Сентив объяснял содержание «Золушки»: Золушка — это «Королева пепла», олицетворяющая приход весны и весенний карнавал; мачеха — это старый год, а ее дочери — январь и февраль (довесенние месяцы нового года); костюм Золушки, ее карета, слуги носят ритуально-карнавальный характер.

Мифологическая трактовка сказок представляет определенный интерес, но она не учитывает, что Перро, вероятнее всего, даже и не подозревал о возможности подобного истолкования его произведений. Если в тех фольклорных источниках, на которые он опирался, действительно могут быть зафиксированы в преображенном, сказочно-символическом виде древние обряды и верования, то во времена Перро придворное общество, для которого создавались сказки, совершенно иначе воспринимало мир. Сказки Перро имеют фольклорные истоки, но литературную природу; они появились в период острой эстетической борьбы и стали важным аргументом в этой борьбе.

Борьба «древних» и «новых» породила моду на сказки. В 1696 г. Леритье де Виллодон опубликовала свою сказку «Ловкая принцесса, или Приключения Вострушки». Через два года графиня д'Онуа выпустила четырехтомное собрание сказок «Новые сказки, или Феи в моде», а также «Сказки фей».

В 1700 г. Буало признал правоту «новых». Эстетический спор был выигран Перро и его соратниками. Но «Сказки» Перро не утратили своей притягательности после того, как картина литературной жизни изменилась. Чем это объяснить? Сказки Перро пронизаны гуманизмом, верой в лучшие свойства человеческой природы. Любовь в них идеальна, дружба и преданность предстают как неотъемлемые качества добрых и честных людей. Характерно для Перро связывать свою веру в человека с детьми (Мальчик-с-пальчик), с теми, кто беден (хозяин Кота в сапогах), не наделен красотой (Рике с хохолком). В «Золушке» Перро создал миф о превращении бедной и неказистой, но трудолюбивой девушки в прекрасную принцессу. Для XVII в. этот сказочный мотив был очень демократичным. Позже «миф Золушки» стал одним из стереотипов буржуазной культуры, отделившись от сказки Перро. В сказке же от него веет душевным здоровьем, чистотой, высокой человечностью.

ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Просвещение. Самое значительное культурное явление XVIII в., давшее название эпохе, — Просвещение. Этот термин обозначает широкое идеологическое движение. «Просвещение — это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной воле», — писал немецкий философ И. Кант и разъяснял далее: «Несовершеннолетие по собственной воле — это такое, причины которого заключаются не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. *Sapere aude* — имей мужество пользоваться *собственным* умом! — таков, следовательно, девиз Просвещения».

Просвещение отличается активностью, критическим отношением к действительности в сочетании с позитивной программой переустройства, совершенствования мира на основе Разума, что порождает философичность и дидактизм просветительской культуры. Критике подверглись все институты общества. Многие просветители были атеистами, выступали против церкви, поддерживали вольтеровский призыв «Раздавите гадину!».

Крупнейшее событие эпохи — выход во Франции первого тома «Энциклопедии». В ней содержался полный свод знаний и просветительских представлений о природе, обществе, науке и искусстве, который сложился к XVIII в. Во французском Просвещении наиболее отчетливо проявились основные тенденции общеевропейской просветительской мысли.

Особенности литературы Просвещения. Литература Просвещения отражает тенденции, связанные с развитием просветительской философии и науки. Соединение научного мышления и художественного творчества — характерная черта культуры эпохи, присущая Дефо и Поупу, Монтескье и Вольтеру, Дидро и Руссо, Лессингу и Гёте, создавшим целую систему жанров, которые реализовали эту особенность: роман-трактат, философская повесть, философская поэма и т.д.

В первой половине века крупные достижения в искусстве связаны с просветительским классицизмом, прежде всего с жанром трагедии, которой отдали дань Вольтер, Аддисон, Готшед. Новое заключается прежде всего в том, что просветительский классицизм, не отбрасывая антропоцентрического отношения к миру, сосредоточивает внимание не на личности, а на обществе.

Наряду с этим просветители отвергают принцип трагического, ставя на его место оптимистический принцип. В трагедии под влиянием возрождающегося интереса к Шекспиру шире используется прямой показ действия, она становится более живописной, действие часто переносится на Восток, полный незнакомых для европейцев красок. Восток привлекает не только своей экзотикой. Картины восточного деспотизма и религиозного фанатизма оттеняют значительность и общественную значимость просветительских идеалов.

Трагедия приобретает все более философский характер. Это проявляется в ее структуре: место и время действия становятся совершенно условными. Известен такой факт: один из последователей Вольтера написал трагедию «Мензиков» из русской жизни. Русский посол выразил протест по поводу содержащихся в пьесе оценок. Тогда автор за три дня переделал трагедию, перенес действие в древнюю Ассирию, причем потребовалось изменить лишь имена и несколько строчек текста. Главное для авторов новых трагедий — развить определенный философский тезис, а не обрисовать характер или какую-то конкретную эпоху. Поэтому широко применялся принцип модернизации используемого материала.

Подлинными шедеврами были созданы в комедийном жанре (Гольдони, Гоцци, Бомарше). Получает развитие новый тип комедии — «слезная комедия», что способствовало появлению жанра драмы (Дидро, Лессинг).

Важным культурным событием эпохи стало развитие жанра романа, разорвавшего путы классицистической эстетики. Самые передовые позиции здесь заняли английские писатели — Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг.

Установление гармонии в культуре Европы возможно было лишь при существовании параллельно с культом Разума некой альтернативы, которой стал культ Чувства. Возникают условия для формирования сентиментализма. Сентименталисты разрабатывали концепцию Чувства, просвещенного Разумом. Чувства в сентиментализме описываются как «естественные чувства» «естественного человека», страсти облагораживаются разумом.

Рококо. Характерное явление века — расцвет стиля рококо в архитектуре и живописи, театре и музыке, прикладном искусстве и литературе. Известный литературовед Б. И. Пуришев дал замечательную характеристику рококо в литературе: «В литературе рококо нет места героизму и долгу; царят галантная игривость, фривольная беззаботность. Гедонизм становится высшей мудростью рококо. Поэты воспевают праздность, сладострастие, дары Вакха и Цереры, сельское уединение, отдаляющее человека от тревожностей общественной жизни. Распространенным мотивом становится путешествие на остров Цитеру (остров Любви). Всем

богам поэты рококо предпочитают улыбающуюся Афродиту. Мир рококо дышит негой и беззаботностью. Но есть в нем нечто эфемерное, хрупкое, словно он сделан из фарфора. Рококо тяготеет к камерности, миниатюрности. Это мир малых форм и неглубоких чувств¹. Излюбленные жанры рококо — пастораль, стихотворная новелла-сказка, галантный роман, легкая поэзия. Мари-во, Казанова и Парни замечательно вписались в этот иллюзорный мир.

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Англия, раньше других стран ставшая на путь буржуазного развития, стала родоначальницей литературы Просвещения. Такие явления, как философия Шефтсбери, журналистика Аддисона и Стиля, романы Дефо, Свифта, Ричардсона, Филдинга, драматургия Лилло, Гея, Филдинга, поэзия Поупа, Томсона, Юнга во многом определили судьбы просветительской литературы. Наряду с классицизмом, приобретающим просветительский характер (творчество А. Поупа), в Англии раньше, чем в других странах формируется направление, получившее название «просветительский реализм» (романы Д. Дефо, Д. Свифта, Г. Филдинга). В настоящее время этот термин подвергается сомнению, так как многие черты литературы XVIII столетия (особенно ее дидактизм, слабая индивидуализация характеров, заданность и условность сюжетов, широкое применение гротеска) заметно отличают ее от литературы критического реализма XIX в. Но вместе с тем есть и достаточные основания для использования этого термина, хотя в более скромных масштабах и с оговорками.

Творчество поэтов Д. Томсона, Э. Юнга свидетельствовало о возникновении сентиментализма и вместе с семейно-бытовыми романами С. Ричардсона подготовило приход в литературу О. Голдсмита и Л. Стерна. Вторая половина и конец столетия связаны с развитием предромантизма в творчестве Д. Макферсона, Х. Уолпола, Т. Чаттертона, Э. Рэдклиф и ряда других писателей. После введения закона о театральной цензуре (1737) из драматургии ушел Г. Филдинг, в ней наступил полный упадок, ненадолго прерванный драматургическим творчеством Р. Б. Шеридана, автора блистательной комедии «Школа злословия».

Среди наиболее значительных достижений английских писателей — поэтическое открытие природы («Времена года» Д. Томсона и др.), введение темы науки, прославление физического труда, создание первых просветительских утопий.

¹ Пуришев Б. И. Рококо // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1971. — Т. 6. — Стб. 339.

Поуп. Английский поэт и мыслитель Александр Поуп (1688—1744) в эссе «Опыт о критике» (1711), ставшем манифестом английского просветительского классицизма, сформулировал требование подражать в поэзии «упорядоченной природе», следуя «хорошему вкусу». С этих позиций он «очистил» от «грубостей» и «вульгарности» Гомера, переведя «Илиаду» (1715—1720) и «Одиссею» (1725—1726) пятистопным рифмованным ямбом, а также сочинения Шекспира (1725). Те же принципы положены в основу его собственных произведений — поэмы «Виндзорский лес» (1713), явившейся одним из первых примеров обращения английских поэтов XVIII в. к описанию природы (начало «открытия природы»), героико-комической поэмы «Похищение локона» (1712, 2-й вар. 1714), морально-философской поэмы «Опыты о морали» (1731—1735).

В своем лучшем произведении — философской поэме «Опыт о человеке» (1734) Поуп возрождает ренессансное представление о Единой цепи бытия, связывающей весь мир воедино:

Бог начал цепь, навек связавши ей
Существ эфирных, ангелов, людей,
Зверей и рыб; нельзя постичь итога
Его пути, идущего от Бога
До нас и дальше; как нельзя, чтоб связь
В цепи существ великой прервалась...

(Перевод И. Кутика)

Человек у Поупа предстает сотканным из противоречий. Найти истину и путь к счастью он может на путях просвещения:

Исследуй мир гордыне вопреки,
Смирение возьми в проводники;
Навек отвергни суетный наряд,
В котором знания праздные царят...

(Перевод В. Микушевича)

Поуп заканчивает произведение утверждением гармонии в человеке:

Страсть с Разумом соединить не грех;
Себя мы любим, если любим всех;
Со счастьем добродетель заодно;
Познать нам лишь себя дано.

(Перевод В. Микушевича)

Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг, Смоллетт

Дефо. Даниель Дефо (ок. 1660—1731) — английский писатель, ставший родоначальником европейского романа Нового времени.

Выходец из семьи купца-пуританина, он получил образование в пуританской духовной академии, занимался коммерцией, был виноторговцем, журналистом, политиком, секретным агентом правительства.

Дефо был сторонником власти буржуазии, предлагал политические и экономические реформы («Опыт о проектах», 1697), давал практические и моральные советы буржуазии («Совершенный британский негоциант», 1726—1727), писал брошюры в защиту свободы слова и вероисповеданий. За памфлет в защиту веротерпимости «Кратчайший способ расправы с диссидентами» (1702) был приговорен к наказанию у позорного столба, но публикация памфлета «Гимн позорному столбу» (1702) привела к тому, что наказание превратилось в триумф Дефо: лондонцы забросали его цветами.

Журналистская деятельность Дефо повлияла на стиль его романов — простой и ясный, реалистичный, имитирующий документальность дневников и писем (отсюда использование писателем повествования от первого лица). В творчестве Дефо складывается новый тип романа, в зародыше обнаруживаются формы, которые впоследствии обретут жанровую определенность. В «Дневнике чумного года» (1722) (о чуме в Лондоне) можно увидеть прообраз исторического романа, в «Капитане Сингльтоне» (1720) и «Истории полковника Жака» (1722) — прообраз приключенческого романа, в «Молль Флендерс» (1722) и «Роксане» (1724) — прообраз социально-психологического и уголовного романа, как и в «Жизни и деяниях Джонатана Уайльда» (1725) — книге, посвященной реальному, а не вымышленному лицу, одному из самых знаменитых лондонских преступников.

Исследователь английской литературы Ю. И. Кагарлицкий дал краткую и емкую характеристику романному творчеству писателя: «Романы Дефо лишены разработанного сюжета и строятся вокруг биографии героя, как перечень его успехов и неудач. Путь его персонажей однообразен — через преступления к богатству, довольству и раскаянию, которое, однако, приходит не раньше, чем герой становится обеспеченным и вступает в число благоприличных буржуа. Духовная жизнь героев Дефо небогата; они трезвы, настойчивы, практичны, обладают здравым смыслом. Ту часть биографии героя, которая проходит в сфере житейской практики, Дефо описывает бесстрастно, поскольку не только действия героя, но и вся реальная буржуазная практика противоречат тем требованиям благочестия, которые Дефо делает привеском к своим произведениям. Его герои не имеют от природы преступных наклонностей, но стремятся к самоутверждению, которое возможно только через обогащение. Пираты, воры, авантюристы и проститутки — все они выражают в наиболее чистом виде самую подоснову буржуазных отношений, при которых деньги, даже

добытые нечестными путями, становятся основным мерилom ценности человека»¹.

Роман «Робинзон Крузо». Огромную роль в формировании представлений о «естественном человеке» сыграл роман Даниеля Дефо «Робинзон Крузо» (1719—1720). Английский писатель создает новую жанровую форму романа, отказавшись от использования популярных схем плутовского и галантно-героического романов. Новизна заключалась прежде всего в создании иллюзии документальности. «Я родился в 1632 году, в городе Йорке, в зажиточной семье иностранного происхождения: мой отец был родом из Бремена и обосновался сначала в Булле» — так начинается роман, где первое лицо рассказчика, простота и обыденность слога, даты, имена, факты призваны подчеркнуть дневниковый характер повествования, а следовательно, его правдивость. Для английских читателей начала XVIII в. это было важно. Они довольно холодно относились к придуманным сюжетам, видя в них стремление писателей обмануть доверчивого читателя. Вместе с тем столь реально описанная Дефо жизнь Робинзона Крузо на необитаемом острове — это одновременно и рассказ о жизни человечества, прошедшего путь от дикости до цивилизации (в XX в. этот прием использует Д. Джойс в «Улиссе»). Именно естественное состояние Робинзона воспитывает его, как подчеркивается в романе.

Книга Дефо становится гимном труду (прежде всего физическому), прославляет оптимизм и стойкость перед лицом любых трудностей. Руссо в своем педагогическом романе «Эмиль, или О воспитании» утверждал, что юноша не должен читать ничего, кроме «Робинзона Крузо». Роман Дефо породил особую разновидность мировой приключенческой литературы, получившую название «робинзонада». Робинзонады были чрезвычайно популярны в европейской литературе последующих веков.

Свифт. Джонатан Свифт (1667—1745) — ирландец, выдающийся современник Дефо, делит с ним лавры создателя европейского романа Нового времени. Уже в ранних стихах Свифта («Ода Вильяму Сэнкрофту», 1690; «Ода Конгриву», 1693) обнаруживается его склонность к сарказму и сатире. Ярче всего эта особенность дарования Свифта проявилась в памфлетах «Битва книг» (1697), где высмеиваются бесплодные споры о том, какая литература совершеннее, античная или новая; «Сказка о бочке» (1697, опубл. 1704) — острой сатире на религию и духовенство, «Письма суконщика» (1723—1724), где в письме четвертом утверждается, что свобода народа — в его собственных руках, а господство над ним — это тирания и беззаконие.

¹ Кагарлицкий Ю. И. Дефо // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1964. — Т. 2. — Стб. 624.

«Путешествия Гулливера». В 1714 г. Свифт начал писать, а в 1726 г. закончил и опубликовал свой роман «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей». В нем сатирическое, памфлетно-аллегорическое изображение действительности сочетается с просветительской утопией, что связывает роман как с последующим реалистическим сатирическим романом, так и с романтическим социально-утопическим романом. Вторая половина романа стала источником жанра антиутопии в европейской литературе.

В произведении четыре части. В первой рассказывается о путешествии Гулливера к лилипутам (это слово, придуманное Свифтом для фантастического маленького народца, вошло в основные языки мира), во второй — в страну великанов, в третьей — на летающий остров Лапуту и в другие земли, в четвертой — в страну гуингнмов, разумных лошадей. За годы работы над романом Свифт пережил кризис просветительских иллюзий. Первые две части еще полны просветительского оптимизма. В Лилипутии, представляющей собой сатиру на современную писателю Англию, он видит нарушение законов Разума и Природы, которое нетрудно исправить. В Бробдинггеге, стране великанов, воплощен идеал разумной, просвещенной монархии. Начиная с третьей части оптимизм все менее заметен, а финал четвертой части просто мрачен: Гулливер, вернувшийся из страны разумных лошадей в Англию, не может находиться в обществе людей, которые ему стали отвратительны, и находит успокоение только в конюшнях.

Роман Свифта нередко очень близок жанру памфлета, в развитии которого писатель сыграл столь значительную роль. Гротеск, используемый в романе как одно из основных художественных средств, также носит прежде всего памфлетный характер, сближающий романное описание с карикатурой. Это не гротеск Рабле, который служил реабилитации плоти. Даже внешние характеристики гротеска у Рабле и у Свифта различны. Гротеск Свифта графичен, рационалистичен. Так, если он принимает пропорцию размеров лилипутов и Гулливера как 1:12, то она учитывается даже при описании каблуков короля лилипутов. Аналогичная пропорция (1:12) применяется при сравнении Гулливера с великанами, например, при описании пор кожи на лице короля великанов. Здесь нет безразмерности, безмасштабности раблезианского гротеска.

Роман «Путешествия Гулливера» (прежде всего его первая часть о путешествии в Лилипутию), подобно «Робинзону Крузо», стал классикой детского чтения, что объясняется близостью к сказке и одновременно к приключенческому роману, сатиричностью, которая воспринимается детьми как юмор, привлекательным образом главного героя, смелого, находчивого, предприимчивого, неунывающего.

Ричардсон. Зачинателем психологической линии в английской литературе XVIII в. был Сэмюэл Ричардсон (1689 — 1761). Он внес значительный вклад в развитие принципа психологизма, избрав форму эпистолярного романа (романа в письмах). Имитация переписки героев позволила писателю естественно воссоздать их внутренний мир, передать детали их частной жизни.

В первом романе, «Памела, или Вознагражденная добродетель» (1740), Ричардсон, вопреки традиции галантного романа, вывел в качестве героини простую служанку, а ее путь к благополучию представил не как серию авантур, а как неуклонное следование добродетели, в итоге приводящее к браку с преследовавшим ее, но раскаявшимся хозяином, сквайром Б.

Когда А.С.Пушкин в «Евгении Онегине» говорит о матери Татьяны Лариной:

Она любила Ричардсона,
Не потому, чтобы прочла,
Не потому, чтоб Грандисона
Она Ловласу предпочла —

поэт называет героев двух романов, последовавших за «Памелой»: «Кларисса, или История юной леди» (1747 — 1748), где Клариссу погубил аристократ-вольнодумец Ловлас (известный и как Ловелас), и «История сэра Чарлза Грандисона» (1754), где была сделана попытка в лице Грандисона представить идеального молодого человека. В XVIII в. Ричардсон был одним из самых читаемых авторов Европы, но уже в следующем столетии громоздкость, композиционная невыстроенность, дидактичность его произведений стали восприниматься как некий анахронизм.

Филдинг. Крупнейшим представителем английского реалистического романа XVIII столетия был Генри Филдинг (1707 — 1754). Его первое произведение — сатирическая поэма «Маскарад» (1728) — было подписано псевдонимом Гулливер. Филдинг вошел в литературу как сатирик, драматург (автор свыше 25 комедий), публицист. После появления закона о театральной цензуре 1737 г. он оставил драматургию и обратился к жанру романа. Романы Филдинга драматургичны, в отличие от романов Дефо, Свифта и Ричардсона, с которыми он нередко полемизировал по самым различным поводам. Первый роман Филдинга — «История жизни и смерти Джонатана Уайльда Великого» (1743) — своего рода ответ на книгу Дефо о том же историческом персонаже. Филдинг заостряет черты хищничества, лицемерия своего героя, подчеркивая, что он — лишь отражение гнусности, царящей в современной ему Англии.

Роман «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга Абраама Адамса» (1742) содержит полемику Филдинга с Ричардсоном. Герой Филдинга Джозеф Эндрюс представлен автором как

брат Памелы. Подобно ричардсоновской героине, он руководствуется добродетелью и отвергает домогательства своей хозяйки леди Буби, но вместо счастливого брака его ждет лишь увольнение, что, несомненно, более реалистично, чем утопический финал «Памелы» Ричардсона. Абраам Адамс, упомянутый в названии романа, — один из первых в английской литературе образов «чужаков», которые займут столь заметное место в романах Смоллетта, Стерна, Теккерея и особенно Диккенса.

Лучший роман Филдинга — «История Тома Джонса, найденныша» (1749) — реалистическая картина английской действительности XVIII в. Это новаторское произведение, хотя во многом Филдинг следовал по пути, проложенном Сервантесом в «Дон Кихоте» (не случайно одна из лучших пьес Филдинга — «Дон Кихот в Англии», 1734, а подзаголовок «Джозефа Эндрюса» — «Написано в подражание манере Сервантеса, автора «Дон Кихота»).

Писатель называл свои романы «комическим эпосом в прозе». В предисловии к «Тому Джонсу» он отстаивал необходимость писать их в третьем лице, что позволяет автору высказывать собственное мнение об изображаемых событиях и персонажах. Само это мнение весьма оригинально для просветителей: Филдинг, в отличие от Дефо, раннего Свифта и Ричардсона, начинает все больше сомневаться в культе Разума. Это отражается в сюжете и системе образов романа: сводный брат Тома Джонса Блайфил, образец добродетели, добропорядочности и разумности, оказывается лицемером, а его рациональность — голым расчетом, в то время как непутевый Том Джонс, порывистый и нерасчетливый, именно чистосердечием привлекает симпатии читателей. Усиливая роль автора в повествовании, Филдинг открывает новые возможности для того, чтобы выйти за рамки частной судьбы персонажа и дать обширное описание общества, всего окружающего мира.

Смоллетт. Эстафету сатирического просветительского романа принял от Филдинга Тобайас Джордж Смоллетт (1721—1771), автор романов «Приключения Родрика Рэндома» (1748), «Приключения Перигрина Пикля» (1751), эпистолярного романа «Путешествие Хэмфри Клинкера» (1771) и др. Разочарование в просветительском культе Разума у Смоллетта усиливается, оптимизм явно слабеет, вера в природную доброту человека подорвана. Сатира у Смоллетта становится более острой, чем у Филдинга, подчас злой, не оставляющей места для юмора. Его персонажи или эгоистичны, или сами оказываются жертвами эгоизма и несправедливости.

Смоллетт перевел на английский язык роман А. Лесажа «Жиль Блаз», «Дон Кихота» Сервантеса, а в последние годы жизни много переводил Вольтера.

Сентиментализм как направление просветительской литературы зародился в 1720-е годы в Англии. Это была реакция на просветительский рационализм с его оптимизмом, гедонизмом и неверием. Сентименталисты ставили Чувство выше Разума, Природу выше Цивилизации. Отсюда присущий литературе сентиментализма глубокий лиризм. В сентименталистской литературе происходит «открытие природы» и новых переживаний, которые вызывает созерцание прекрасных видов. Пейзаж становится важнейшим средством характеристики персонажа и автора, что расширяет возможности психологизма в литературе.

Поэзия. Томсон. Основоположником сентиментализма был Джеймс Томсон (1700—1748). Томсон — автор поэмы «Времена года» (1726—1730), написанной белым стихом. Используя традиции дидактической поэмы, Томсон создал новую разновидность жанра — описательную поэму, в которой описание природы стало самоцелью, а в человеке было выявлено чувство природы (предшественником Томсона может быть назван поэт поздней Античности Авсоний как автор поэмы «Мозелла»). Природа у Томсона — благая, она отождествляется с сельской идиллией.

Юнг. Эдуард Юнг (правильнее Янг, 1683—1765) в религиозно-дидактической поэме «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» (1742—1745) усилил субъективно-лирический аспект в описании природы. Природа, ночью становящаяся призрачной, пробуждает меланхолические переживания, скорбные мысли о суетности стремлений и желаний перед лицом неизбежной смерти, и только мысль о бессмертии души и загробном блаженстве приносит лирическому герою успокоение. Эпизод «Мысли на кладбище» из этой поэмы породил целое направление в европейской поэзии, получившее название «кладбищенская лирика».

Грей. Ярчайший пример — «Элегия, написанная на сельском кладбище» (1751) Томаса Грея (1716—1771). Это произведение сделало жанр элегии ведущим в поэзии сентиментализма. Грей противопоставляет жестокость городской жизни и патриархальный, идиллический уклад жизни в деревне. В отличие от жанра пасторали, сентименталистская элегия включает в себя бытовые зарисовки.

Проза. Несколько позже, чем поэзия, заявляет о себе сентименталистская проза. Уже романы Ричардсона содержат явные черты сентиментализма. Одной из вершин сентименталистской прозы может быть назван роман «Векфильдский священник» (1766) Оливера Голдсмита (1728—1774).

Стерн. Крупнейшим представителем английского и европейского сентиментализма, давшим своим «Сентиментальным путешествием» название всему направлению и вместе с тем отразившим на-

чало его кризиса, был Лоренс Стерн (1713—1768). Он родился в Ирландии, в семье бедного армейского офицера, получил богословское образование в Кембридже и с 1738 г. в течение 20 лет служил сельским священником в графстве Йоркшир.

Самое значительное произведение Стерна — роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760—1767). Сентиментальность в романе сочетается с иронией над ней. В описании персонажей Стерн заменяет классический принцип «ведущей черты» введением «хобби» (*hobbyhorse*) — некоего чудачества, ребячливой иллюзии. Таков один из главных персонажей романа — чувствительный дядя Тоби. Роман пародирует сложившуюся под влиянием Дефо, Ричардсона, Филдинга романную модель как жизнеописание персонажа: в конце книги главный герой — Тристрам Шенди — достигает лишь пятилетнего возраста. Композиция романа лишена логической упорядоченности, текст перебивается многочисленными отступлениями, юмористическими замечаниями и обращениями к читателю, что должно подчеркнуть ироническое отношение автора к рационализму.

Через два года после того, как Стерн сложил с себя сан священника, он начал издавать свои проповеди, приписав их Йорику, шуту, чей череп держит Гамлет в шекспировской трагедии («Проповеди мистера Йорика», 1760—1769). В проповедях присутствовал юмор, были сделаны попытки рассмотреть психологическую основу поступков библейских персонажей.

«Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» (1768) — последнее произведение Стерна. В нем повествование ведется от имени путешественника Йорика. Стерн, имитируя путевые заметки, разрабатывает совершенно новый подход к описанию: фиксируется не объективная сторона действительности, а субъективный взгляд персонажа на нее, его ощущения, необычайно тонкие, детализированные, но подвергаемые сомнению с помощью вездесущего стернианского юмора.

Стерн — один из английских писателей, оказавших огромное влияние на мировую литературу.

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVIII в. во Франции проходит под знаком подготовки Великой французской революции (1789—1794), в результате которой права привилегированных сословий (духовенства и дворянства) будут резко ограничены, а к власти придет верхушка «третьего сословия», включавшего буржуазию и трудовой народ. Абсолютизм вступил в пору кризиса уже в последние годы правления Людовика XIV, умершего в 1715 г. Начинается период Регентства. Преемники регента при малолетнем Людовике XV герцога Филиппа Ор-

леанского герцога Бурбон и кардинал Флёр не смогли вывести страну из кризиса. После смерти кардинала Флёри Людовик XV решил править самостоятельно. Он тратил огромные средства на развлечения, окружал себя роскошью, разоряя государственную казну. Легенда приписывает королю или его фаворитке мадам де Помпадур ставшие крылатыми слова: «После нас — хоть потоп». В 1774 г. на престол взошел 20-летний Людовик XVI, по-юношески мечтавший вывести страну из кризиса путем реформ. Но преодолеть кризис оказалось невозможным. Революция стала неизбежной.

Основные направления французской литературы XVIII в. В аристократической среде господствующее положение заняла культура рококо, нашедшая отражение и в литературе. Этому утонченному, но поверхностному направлению противостоит литература Просвещения, в которой выделяются несколько направлений: просветительский классицизм, просветительский реализм, сентиментализм. Параллельно Просвещению все более набирает силу антипросветительское течение, которое сейчас именуют предромантизмом.

Стиль рококо во Франции. Со времен Регентства в аристократической среде наблюдается упадок нравственности. Аристократы, чувствуя, что приближается конец их благополучия, хотят получить от жизни все доступные им наслаждения. Героем дворянского общества стал итальянский авантюрист Джованни Казанова, посвятивший свою жизнь поискам любовных приключений, богатства и успеха, которые были впоследствии описаны им по-французски в знаменитых «Мемуарах». Рушились понятия дворянской чести и долга. Самые знатные женщины бесстыдно выставляли напоказ свою развращенность. Дело дошло до того, что дочь регента герцога Орлеанского похвалялась своей любовной связью с отцом. Огромные средства аристократы тратили на роскошь. Каждый день они надевали новый костюм, повинуюсь капризам моды, которая становится все более изощренной. Маркиза Помпадур, отличавшаяся малым ростом, изобрела высокие каблуки. Королева Мария-Антуанетта первой появилась в брюках. Дамы делали такие высокие и сложные прически, что ездили в каретах, стоя на коленях.

Архитектура подчинилась новым требованиям: вместо огромных залов барокко и классицизма строились небольшие уютные помещения, где было удобно принимать ближайших друзей — будуары. Их украшали с большим изяществом и роскошью. Особенно широко использовался лепной узор в виде раковины. По-французски раковина называется «рокай», отсюда слово «рококо», первоначально относившееся к архитектурному стилю, а позже распространенное и на другие виды искусства, в том числе и на литературу.

Излюбленные жанры писателей французского рококо — пастораль, стихотворная новелла-сказка, галантный и фривольный роман, мемуары, гривуазные (т. е. игровые, легкомысленные, не вполне пристойные) комедии, короткие стихотворения (эпиграммы, романсы, послания), которые обычно называют «легкой поэзией».

Некоторые произведения рококо оказали известное влияние на литературу последующего времени. Таковы ранние галантно-авантюрные романы Пьера де Мариво (1688—1763) «Фарзамон...» (1712, опубл. 1737), «Приключения ***, или Удивительные действия симпатии» (1713—1714), его любовно-психологические комедии «Сюрприз любви» (1723), «Двойное непостоянство» (1723), «Игра любви и случая» (1730) и др.; образцы «легкой поэзии» Эвариста Парни (1753—1814), вошедшие в сборники «Эротические стихотворения» (1778), «Поэтические безделки» (1779); фривольно-авантюрный роман Жан-Батиста Лувре де Кувре (1760—1797) «Любовные похождения кавалера де Фобласа» (1792—1796). Мотивы рококо можно встретить в творчестве вождей Просвещения Вольтера и Дидро. Стихи Парни высоко ценил юный А. С. Пушкин. Писатели рококо освобождали литературу от высокопарности классицизма, пробивали дорогу новой, более свободной поэзии.

Но, как писал проф. Б. И. Пуришев, «только жизнерадостное вольномыслие просветителей развенчивало “старый порядок”, в то время как рококо часто его украшало, порой превращая в игривую нарядную сказку»¹.

Просвещение. Наиболее значительным явлением французской литературы XVIII в., определившим ее характер и основные достижения, была литература Просвещения. Просветители подвергли беспощадной критике феодально-абсолютистский строй Франции, обрушились на реакционную философию и науку, заклеили церкви. Они выступали за создание на земле царства Разума, в котором будут воплощены принципы «свободы, равенства и братства», и идеологически подготовили Великую французскую революцию.

В основе концепции просветителей лежит культ Разума и культ Природы. Единство Разума и Природы — основа для их представления о «естественном человеке» (это идеальное представление воплощено в философской повести Вольтера «Простодушный», в трактатах Руссо, в ряде других произведений). Просветителям свойственна абсолютизация таких понятий, как истина («вечная истина»), справедливость («вечная справедливость»), неверная оценка перспектив развития общества после буржуазной революции. Но это объясняется вовсе не стремлением про-

¹ Пуришев Б. И. Рококо // Краткая литературная энциклопедия. — М., 1971. — Т. 6. — Стб. 340.

светителей прикрыть общечеловеческими лозунгами корыстные цели буржуазии, а временем, в которое они жили, особенностями менталитета эпохи.

Периодизация Просвещения. В истории французского Просвещения принято выделять два этапа: раннее Просвещение (первая половина XVIII в.) и зрелое Просвещение (вторая половина XVIII в.). Существовало и позднепросветительское течение, развивавшееся несмотря на завершение революции. Но это было уже не то большое общественное явление, каким выступало Просвещение в предреволюционные годы, — оно утратило цельность и последовательность программы, исторический оптимизм.

Раннее Просвещение. На этом этапе развитие просветительских идей еще только начиналось. Вождем просветителей был Вольтер.

Просветительский классицизм. Господствующим направлением просветительской литературы становится просветительский классицизм. Как и в XVII в., основным жанром классицизма остается трагедия. Но трагедия Вольтера качественно отличается от трагедий Корнеля и Расина. Если в трагедиях XVII в. обычно утверждалась идея абсолютной монархии, то в просветительской трагедии основными выступают мотивы борьбы против тирании неограниченной монархической власти за парламентские и даже республиканские формы правления, а также борьбы против религиозного фанатизма, за веротерпимость и торжество Разума. В трагедии усиливается философское начало, начинается постепенный процесс «шекспиризации» трагедии.

Жанр «слезной комедии». Наряду с реформой трагедии происходит глубокая перестройка комедии. Появился новый жанр — «слезная комедия». Первый образец этого жанра — пьеса Нивеля де Лашоссе «Меланида» (1741). За ней последовали его же «Памела» (1743) по одноименному роману английского писателя Ричардсона, а потом множество других «слезных комедий». Комическое начало в них сменяется чувствительными, трогательными сценами. Нивель де Лашоссе ориентировался на «Мизантропа» Мольера — образец «высокой комедии», где активно проявлялось драматическое, даже трагическое начало. Но в отличие от «Мизантропа» в «слезной комедии» всегда есть несколько слашавая счастливая развязка. Значение этого жанра в том, что в нем образы представителей «третьего сословия» показаны не только в комическом свете, как этого требовали правила классицизма. Персонажи «слезных комедий» вызывали сострадание, симпатии зрителей.

Проза. Наряду с развитием драматургических жанров в первой половине XVIII в. бурно развивается проза, прежде всего роман, что шло вразрез с требованиями классицизма XVII в. Крупнейшими мастерами просветительской прозы первой половины XVIII в. были Лесаж, Монтескье, Прево.

Леса́ж. Ален Рене Леса́ж (1668—1747) родился в провинции в семье нотариуса. Он учился в Парижском университете, где получил философское и юридическое образование. Большое воздействие оказало на Лесажа искусство Испании, особенно театр Лопе де Вега. Сначала он переводит испанских драматургов, а затем и сам обращается к театру. Его лучшая комедия — «Тюркаре» (1709). Выведенный в ней образ Тюркаре — выходеца из лакеев, нажившего обманом огромные деньги, ничтожества и глупца, вес которому придают его богатства, — стал нарицательным. Вокруг этой пьесы, поставленной в театре Французской комедии, разразился настоящий скандал: откупщики и банкиры увидели в Тюркаре свой сатирический портрет. Драматургу пришлось уйти в ярмарочный театр. За 20 лет работы в нем Леса́ж написал свыше сотни комических опер, пародий, пантомим.

«Жиль Блаз». Вершина творчества Лесажа — роман «Похождения Жиль Блаза из Сантьяны» (1715—1735). Действие его разворачивается в Испании. Эта страна обрисована так верно, что до конца XIX в. существовал «жильблазовский вопрос»: написал ли этот роман сам писатель, никогда не бывавший в Испании, или же он перевел какой-то испанский роман, скрыв факт его существования. Анализ произведения показал не только то, что автором романа был Леса́ж, но и то, что образ Испании — лишь иносказание, прикрывающее изображение современной Леса́жу Франции. Роман состоит из 4 частей, появившихся в разное время. В первых двух частях (1715) выходец из низов общества Жиль Блаз проходит через низшие и средние общественные слои. В отличие от героев испанских плутовских романов Жиль Блаз не может быть назван плутом, но жизненные обстоятельства толкают его на такие жизненные поступки, которые он сам осуждает. Столкновение чистого, неиспорченного «естественного человека» с порочным обществом, в котором царит погоня за золотом, — конфликт, характерный для просветительской литературы. Таким образом, 1-я и 2-я части «Жиль Блаза» перерастают рамки плутовского романа. Перед нами — один из первых образцов просветительского «романа развращения», развивавшегося параллельно просветительскому же «роману воспитания». Если «роман воспитания» говорит о формировании лучших свойств человеческой природы («Эмил» Руссо), то «роман развращения» подвергает уничтожающей критике цивилизацию, современное общество, губящее юные души. Самый известный роман этого рода написал руссоист Никола Ретиф де ла Бретонн: «Совращенный поселянин, или Опасности города», 1775.

В 3-й части «Жиль Блаза» (1724) Леса́ж проводит своего героя через высшие круги общества. Роман приобретает черты политической сатиры, направленной против режима Регентства. В образе герцога Лерма, других высших испанских сановников представлены новые французские правители, безнравственные, эгоистич-

ные, жаждущие обогащения. Жиль Блаз во многом начинает подражать своим хозяевам. Лесаж показывает, что характер человека не статичен, он изменяется под влиянием действительности. В конце 3-й части герой обретает покой: Жиль Блаз женится и начинает вести скромную и честную жизнь.

В 4-й части (1735), написанной Лесажем под влиянием публики, которой полюбился этот герой, овдовевший Жиль Блаз становится помощником всесильного министра Оливареса, под именем которого изображен правитель Франции кардинал Флёри. Этот образ не лишен привлекательности, однако Лесаж показывает свержение Оливареса в результате народного восстания. Политическая сатира превращается в политическое пророчество.

«Жиль Блаз» оказал глубокое воздействие на просветителей, причем не только во Франции, но и за ее пределами (например, на Филдинга).

Монтескье. Шарль Луи де Секонда, барон де Монтескье (1689—1755) принадлежал к одному из древних и самых знатных аристократических родов. Он получил прекрасное образование, особенно в области древних языков и юридических наук. Монтескье хотел отдать свои силы политической деятельности, но вскоре убедился в невозможности проявить себя на политическом поприще в условиях абсолютизма.

«Персидские письма». Критика абсолютизма была осуществлена Монтескье в «Персидских письмах», которые он опубликовал анонимно в 1721 г. Это произведение положило начало жанру философского романа. Монтескье использует традиционную для романа XVIII в. форму переписки. Действие происходит во времена правления Людовика XIV. Франция показана через восприятие двух персов — мудрого Узбека и его спутника юноши Рики. Рика замечает в своих письмах вещи незначительные, его критика поверхностна. Узбек затрагивает главные стороны французской жизни: он критикует абсолютизм Людовика XIV, фанатизм католиков, безнравственность аристократов, жадность банкиров, схоластическую философию и науку.

В образе Узбека Монтескье выразил свое негативное отношение не только к французскому абсолютизму, но и к восточному деспотизму. Мудрый перс сам оказывается тираном по отношению к своим женам, мысль о равноправии мужчин и женщин ему чужда. Монтескье заканчивает роман известием о бунте в гареме, который едет умирять Узбек, спешно покидая Францию.

Наряду с критикой всей феодальной системы в романе «Персидские письма» утверждаются просветительские идеалы. Монтескье придерживается здесь республиканских взглядов. Он утверждает силу Разума, его приоритет над религиозной верой. Писатель признает права естественных чувств человека и оправдывает бунт во имя утверждения этих прав.

Монтескье разработал художественные приемы, которые позволили ему раскрыть свои философские взгляды в жанре романа. Главный из этих приемов — остранение. Привычная, примелькавшаяся французская жизнь дана в романе через наивно-удивленное восприятие персов, знакомящихся с ней впервые и потому замечающих все нелепости, все несовершенство существующего уклада жизни. Прием остранения позже будет использован Вольтером в философской повести «Простодушный», а также другими авторами, которые обращались к жанру философского романа и повести.

Прево. Антуан Франсуа Прево д'Экзиль (1697 — 1763) был священником, занимался богословием и историей церкви. Одновременно он писал светские романы. Мировую известность принес ему психологический роман «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731). В «Манон Леско» с тонким психологизмом рассказана история трагической любви молодого аристократа и ветреной Манон. Манон непоследовательна в своем поведении, она часто изменяет де Гриё. Показ противоречивости поступков и помыслов человека — большое достижение Прево. Любовь де Гриё и Манон — настоящая страсть, глубокая и пламенная. Это естественное чувство не согласуется с требованиями феодального общества. События романа развиваются в эпоху Регентства, для которой, как уже говорилось, было характерно падение нравов и вседозволенность в любовной сфере. Между тем любовь де Гриё к Манон вызывает осуждение света. Манон арестовывают и ссылают в Виргинию (французскую колонию в Америке), где она умирает. Прево показывает, что дело здесь не в безнравственности (не аристократам, погрязшим в разврате, осуждать героев), а в социальном неравенстве любящих. Аристократ де Гриё не может соединить свою жизнь с находящейся на нижней ступени социальной лестницы Манон Леско. Любовь к де Гриё возвышает героиню и делает ее трагической фигурой, вызывающей глубокое сострадание.

Просветители очень сдержанно отзывались о «Манон Леско». Но это произведение примыкает к просветительской литературе, так как оправдывает естественное чувство и бичует упадок нравов разлагающегося феодального общества.

Зрелое Просвещение. Рубежом между двумя периодами развития французского Просвещения стала середина века. Главное событие этого времени — выход первого тома Энциклопедии (1751). Полное название этого труда — «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел». Издание основного состава Энциклопедии (17 томов текста и 11 томов гравюр-иллюстраций) было завершено в 1772 г. Затем появилось несколько томов дополнений и указателей, и к 1780 г. Энциклопедия состояла уже из 35 томов. Создание такого труда потребовало объединения уси-

лий всех французских просветителей. Во главе этого грандиозного дела становится Дени Дидро. Вместе с ним редактированием Энциклопедии занимается выдающийся математик Д'Аламбер. Редакторы привлекают к изданию Вольтера, Руссо, Гельвеция, Гольбаха и многих других просветителей, получивших во второй половине века название «энциклопедисты». Авторитет Вольтера растет, с ним переписываются европейские монархи, желавшие прослыть «просвещенными государями». Среди них — русская императрица Екатерина II. Но уже не Вольтер воспринимался вождем просветителей Франции, а Дидро, стоящий во главе Энциклопедии.

Происходят заметные перемены и в литературе. Если в первой половине XVIII в. господствовал просветительский классицизм, то теперь он отступает на второй план. На передовые позиции выдвигаются так называемый просветительский реализм и сентиментализм. Огромное влияние на литературу стали оказывать персональные модели Вольтера, Дидро, Руссо.

Вопрос о «просветительском реализме». В настоящее время среди литературоведов нет единого мнения о том, правомерно ли говорить о реализме по отношению к литературе XVIII в. или же следует «просветительский реализм» рассматривать как одну из разновидностей классицизма. «Просветительский реализм», высшим проявлением которого стало творчество Дени Дидро, действительно еще близок классицизму: в нем чувствуется и нормативность, и дидактизм. Однако между ними есть и глубокие различия, свидетельствующие о формировании ранних разновидностей реализма: приближение изображаемого материала к современной жизни, выбор героев из среды третьего сословия и показ их обыденного существования, взаимодействия характера с социальными обстоятельствами, утверждение ряда промежуточных жанров, приоритет прозаической драмы и романа и др. Таким образом, термин «просветительский реализм», при всей своей условности и ряде ограничений, имеет право на существование.

Сентиментализм. Новым направлением в литературе Просвещения стал сентиментализм, заменивший культ просвещенного Разума культом просвещенного Чувства. Это свидетельствует о том, что некоторые просветители начинают сомневаться в Разуме как средстве постижения и переустройства мира. Их привлекает анализ внутреннего мира человека, жизни души и сердца. Сентименталисты внесли значительный вклад в развитие психологизма. Хотя в литературе первой половины XVIII в. уже были явления, родственные сентиментализму (например, жанр «слезной комедии»), подлинным основоположником этого направления во Франции стал Жан Жак Руссо, автор романов «Юлия, или Новая Элоиза» и «Эмиль, или О воспитании». Среди просветителей Руссо выделялся своими демократическими убеждениями. В идеологической

подготовке Великой французской революции он сыграл самую значительную роль.

Бернарден де Сен-Пьер. У Руссо было множество последователей, которых называют руссоистами. Среди них наиболее значительной фигурой был Жак Анри Бернарден де Сен-Пьер (1737 — 1814), прославившийся романом «Поль и Виржиния» (1787). Бернарден де Сен-Пьер строит роман как идиллию, подчиняя этой задаче все художественные средства.

В этом романе рассказывается о трогательной любви юных Поля и Виржинии. Автор помещает их в настоящий «земной рай»: их любовь рисуется на фоне прекрасной тропической природы. Изолированные от общества, Поль и Виржиния живут жизнью «естественных людей», воспеваемых просветителями. Они не замечают сословного неравенства, того, что Виржиния принадлежит к дворянскому кругу, тогда как Поль — выходец из крестьянской семьи. Роман кончается эпизодом трагической гибели Виржинии, отправившейся в Париж, где ее ждало большое наследство. Корабль, на котором едет Виржиния, попадает в бурю и тонет, море поглощает юную героиню романа.

Сцена гибели Виржинии носит аллегорический характер: если бы Виржиния благополучно доплыла до Франции, она погибла бы в водовороте корысти и развращенности цивилизации.

Бернардену де Сен-Пьеру были чужды революционные взгляды Руссо. Совсем иначе звучат руссоистские идеи у Ретифа де ла Бретонна, автора книги «Совращенный поселянин, или Опасности города». Этот писатель стоял на демократических позициях. Он стал непосредственным предшественником великого социалиста-утописта Фурье.

Вольтер

Вольтер (псевдоним; настоящее имя Мари Франсуа Аруэ, 1694 — 1778) — один из вождей просветителей, поэт, драматург, прозаик, автор философских, исторических, публицистических сочинений, сделавших его властителем дум нескольких поколений европейцев. Собрание сочинений Вольтера, вышедшее в 1784 — 1789 гг., заняло 70 томов.

Начало жизненного и творческого пути. Вольтер родился в Париже в семье нотариуса. Он получил образование в иезуитском коллеже Людовика Великого («В школе я знал только латынь и глупости», — позже отмечал он), после чего, по настоянию отца, изучал юриспруденцию. Желание быть писателем приводит Вольтера в кружок аристократов-либертенов (вольнодумцев), где он читает свои стихи легкого, эпикурейского содержания и остроумные, иногда злые эпиграммы. За одну из них, в которой он называет регента Франции Филиппа Орлеанского «кровосмесителем» и «отравителем», Вольтер попадает на год в Бастилию (1717 —

1718), где пишет трагедию «Эдип» и начинает работать над эпической поэмой «Генриада» (ок. 1728). Блестящая карьера Вольтера как драматурга и поэта была прервана в 1726 г., когда после ссоры с аристократом де Роганом он снова попал на 5 месяцев в Бастилию, а затем вынужден был до 1729 г. жить в Англии. Там он познакомился с творчеством Шекспира и Мильтона, с английской философией и наукой (Бэкон, Локк, Ньютон), стал сторонником конституционной монархии английского образца и деизма¹. Под влиянием деизма Вольтер стал противником религиозного фанатизма, католической церкви («Раздавите гадину!» — его знаменитый афоризм о церкви), но не атеистом («Если бы Бога не было, его следовало бы выдумать», — утверждал он).

Драматургия Вольтера. После представления на сцене «Эдипа» в 1718 г. Вольтер становится знаменитым, ему пророчат лавры Корнеля и Расина. Миф об Эдипе, впервые в драматургической форме разработанный Эсхилом (из его тетралогии дошла трагедия «Семеро против Фив»), нашедший высшее воплощение в тетралогии Софокла (дошли «Эдип-царь» и «Эдип в Колоне»), в дальнейшем переработанный в трагедии Сенеки «Эдип», был знаком Вольтеру прежде всего в интерпретации П. Корнеля, чья трагедия «Эдип» была представлена в 1659 г. Корнель усложнил античный сюжет, введя любовную линию Тезея и Дирсеи, дочери Лая, которую Эдип хочет выдать за Гемона. Вольтер решил возродить античную простоту и ясность сюжета, хотя и не отказался от введения любовной линии (любовь Филоклета к Иокасте). Однако возвращение к античным истокам не мешает разглядеть в «Эдипе» Вольтера трагедию периода зарождения Просвещения. Из трагедии ушла тема рока, жрец-предсказатель Тирезий оказывается ловким обманщиком. Вольтер переносит акцент на моральную проблематику. Эдип выступает как просвещенный монарх, утверждающий: «Умереть за свой народ — это долг королей!» Убийство, совершенное им, — трагическая ошибка по неведению.

За 60 лет драматургической деятельности Вольтер написал 54 пьесы: 30 трагедий (в том числе «Брут», 1730; «Смерть Цезаря», 1731; «Заира», 1732; «Альзира», 1736; «Фанатизм, или пророк Магомет», 1741; «Меропа», 1743; «Ирена», 1778), 12 комедий, 2 драмы в прозе, несколько оперных либретто и либретто комических опер и дивертисментов.

Английская сцена оказала значительное воздействие на творчество Вольтера во время его пребывания в Англии в 1726—1729 гг.

¹ Деизм — религиозно-философское учение, допускающее существование Бога только как первопричины мира и отрицающее существование Бога как личности и его вмешательство в жизнь природы и общества, а значит, отрицающее чудеса, откровение и т.д.

Он был первым, кто утвердил имя Шекспира в сознании французов. Не без влияния Шекспира создана трагедия Вольтера «Аделаида Дюгеклен» (1734), в которой изображались «готические» нравы и рыцарские идеалы Позднего Средневековья. Эта трагедия Вольтера положила начало новому жанру французской драматургии — исторической трагедии — и одновременно особому течению в рамках просветительского классицизма. Это течение, поначалу очень скромное, развивалось в двух направлениях: поиски новых форм при сохранении свойственной классицистам концепции мира и человека и раскрытие нового, созвучного предромантизму, содержания в типично классицистических формах.

Среди новаторских идей Вольтера 1730-х гг. (от некоторых из них он позже отказался) особую известность приобрела изложенная в предисловии к комедии «Блудный сын» (пост. 1736, изд. 1738) мысль о правомерности смешения жанров. Именно по этому поводу Вольтер бросил крылатую фразу: «Все жанры хороши, кроме скучного».

В дальнейшем Вольтер отойдет от того течения, в котором классицистическая основа подвергалась воздействию предромантических идей, хотя и позже в строгие контуры его трагедий проникали чуждые классицизму элементы. Так, в «Семирамиде» (1748) появилась тень убитого царя Нина. Широко использует Вольтер экзотическую обстановку действия (Перу в «Альзире», Мекка в «Магомете», Пекин в «Китайском сироте»). Высшим выражением предромантических тенденций было создание Вольтером трагедии «Танкред» (1760 — 1761), содержащей в себе черты зрелищно-действенной драмы. Изучение драматургии Вольтера показывает, что крупнейший классицист XVIII в. тысячами нитей был связан с зарождавшимся романтизмом.

«Орлеанская девственница». Вольтер прославился и как поэт (стихи в разных жанрах, эпическая поэма «Генриада» и др.). Особую популярность ему принесла героико-комическая поэма «Орлеанская девственница» (1735, опубл. 1755), где он использует стиль бурлеска, «легкой поэзии», характерный для искусства рококо.

Поэма написана для особого круга читателей — аристократов-либертенов, которым близки и раннепросветительские идеи, и легкомыслие искусства рококо. Тотальная насмешка над возвышенной легендой, над всем священным выражена в предельно остроумной форме, сочетающейся с изяществом и легкостью стиха. Очевидна большая начитанность Вольтера (реминисценции, позволяющие образованному читателю найти следы гомеровских поэм и античных пародий на них, «Влюбленного Роланда» Боярдо, «Неистового Роланда» Ариосто, героико-комических поэм французских классицистов XVII в., легкой поэзии рококо) и его доскональная информированность о жизни королевского двора вре-

мен Филиппа Орлеанского и Людовика XV (аллюзии, понятные современникам).

Действие поэмы происходит в начале XV в., в эпоху Столетней войны между Англией и Францией. Король Карл VII забывает о стране в объятиях любовницы Агнесы Сорель, с которой он укрылся в отдаленном замке советника Бонно на три месяца. Именно в это время честолюбивый герцог Бедфорд во главе английских войск вторгается во Францию и осаждает Орлеан. Тогда-то в Орлеане появляется сошедший с небес покровитель Франции святой Дени, заявляющий на военном совете: «И если Карл для девки захотел // Утратить честь и с нею королевство, // Я изменить хочу его удел // Рукой юницы, сохранившей девство».

С трудом он отыскивает в Лотарингии девушку, которая «жива, ловка, сильна; в одежде чистой, // Рукою полною и мускулистой мешки таскает...» Это — Жанна д'Арк.

Церковь приписывала удивительные деяния этой девушки ее религиозности и непорочности. Вольтер, которому любой священный предмет дает только повод для насмешек и остроумия, вводит большую сцену, где показано, как Жанна едва не потеряла девственность, почти сломленная нежностью осла, в которого вселился бес. Но появление Дюнуа, тайно влюбленного в Деву, заставляет ее вспомнить о чести. Спасаясь от поднятого ею копья, бес бежит.

Композиция «Орлеанской девственницы», система образов утрачивают присущие классицизму ясность и стройность. В духе барокко и рококо складывается запутанный сюжет со множеством вставных эпизодов, надолго оттесняющих Жанну из центра повествования. Героический пафос уступает место любовно-авантюренному.

Так, один из главных поединков в поэме — сражение француза Ла Тримуйля и англичанина д'Аронделя — объясняется желанием Ла Тримуйля с оружием в руках доказать, что его возлюбленная Доротея прекраснее дамы англичанина Юдифи де Разамор. Когда сражающиеся заметили, что, пока они бились, их дам похитил разбойник Мартингер, они объединились, чтобы их освободить.

Другой поединок — Ла Тримуйля и англичанина Тирконеля — связан с тем, что Тирконель обнаружил на могиле своего друга Шандоса его убийцу Ла Тримуйля, да еще и в объятиях Доротеи. В ходе поединка смертельно раненный Ла Тримуйль случайно убивает Доротею. По найденному на ее шее медальону Тирконель догадывается, что это была его дочь от некой Карминетты, которую он в молодости оставил беременной. Открытие заставляет его покинуть войско, уехать в Англию и удалиться в монастырь.

Пожалуй, только Жанна, наивная и неистовая, и святой Дени руководствуются в своих действиях желанием спасти Францию, остальные персонажи (не исключая соратника Жанны французского полководца Дюнуа) живут любовными страстями, жадной

приключений и другими негероическими, а нередко и эгоистическими чувствами.

Зачастую жизнь предстает в изображении Вольтера как цепь нелепостей, жестокостей и несчастий, герои страдают и погибают (их поражают мечом, сажают на кол, отрубают голову и т. д.). Иногда писатель забывает о том или ином герое или героине. Люди ему не интересны, они менее важны, чем ситуации, которые в свою очередь менее важны, чем идеи. Но и идеи снижаются авторской иронией. Например, патриотическая идея снижена сценой спора между святым Дени — патроном Франции и святым Георгием — патроном Англии. И становится ясна философия поэмы: ни реальная жизнь, ни легенды о ней не отражают веления Разума, воплощением которых выступает авторская оценка, неизбежно в этом случае ироническая. Так, в форме, близкой рококо, проступают черты раннего Просвещения.

Философские повести. Начиная с середины XVIII в. Вольтер создает ряд прозаических произведений («Задиг», «Микромегас», «Кандид», «Простодушный»), относимых к жанру философской повести. Сюжеты их необычайно разнообразны.

«Задиг». В повести «Задиг, или Судьба» (1748), которую Вольтер пишет от имени персидского поэта XIII в. Саади и посвящает фаворитке Людовика XV маркизе де Помпадур, выведенной под именем султанши Шераа, рассказывается о злоключениях юноши из Вавилона Задига. Судьба заносит Задига в Египет, Аравию, нередко сталкивает с завистью, интригами, опасностью гибели, но дарует любовь, а в конечном итоге — царский трон. Столь же большие испытания ждут и его возлюбленную, а потом жену Астарту и других героев повести.

«Микромегас». В повести «Микромегас» (1752) читатель встречается с фантастическими существами — уроженцем Сириуса Микромегасом, юношей 450 лет ростом в 120 тысяч футов, и неким уроженцем Сатурна, философом, секретарем сатурнийской академии, которые после года пребывания на Юпитере и посещения Марса 5 июля 1737 г. приземлились на северном берегу Балтийского моря и обошли всю Землю за 36 часов. Только с помощью бриллиантов из ожерелья Микромегаса, используемых как микроскопы, они смогли сначала различить китов и большие корабли, а потом и людей — этих мельчайших насекомых. Войдя с ними в контакт, они крайне изумились земным порядкам и рассказам об истории землян, наполненной войнами и преступлениями. Микромегас даже хотел раздавить тремя ударами каблука весь этот земной муравейник, но внял совету предоставить уничтожение землян им самим. Попытка Микромегаса образумить землян, написав для них философскую книгу о смысле бытия ни к чему не привела: в Парижской Академии наук в ней не разглядели ничего, кроме белой бумаги.

«Кандид». В повести «Кандид, или Оптимизм» (1759) рассказывается о злоключениях юноши Кандида, воспитанника вестфальского барона, влюбленного в дочь своего воспитателя Кунегонду, и его домашнего учителя доктора Панглосса, развивающего мысль Лейбница о том, что «все

к лучшему в этом лучшем из миров». Кандид, Кунегонда, Панглосс, слуга и друг Кандида Какамбо подвергаются жестоким испытаниям. Судьба носит их по всему миру от Болгарии, Голландии, Португалии (где происходит знаменитое землетрясение 1755 г.) до Аргентины, легендарной и счастливой страны Эльдorado, Суринама, а затем Парижа, Лондона, Венеции, Константинополя. В конце повести Кандид, женившийся на Кунегонде, ставшей крайне уродливой, и сопровождаемый утратившим оптимизм большим Панглоссом, находит пристанище на маленькой ферме и обретает в физическом труде ответ на все философские вопросы: «Нужно возделывать свой сад».

«Простодушный». В повести «Простодушный» (1767) события не столь экзотичны: они происходят в Нижней Бретани — французской провинции, но отнесены в прошлое — начало их датируется июлем 1689 г. Экзотичным здесь оказывается главный герой — Простодушный, воспитанный индейцами сын капитана, брата аббата де Керкабона из местной церкви. Капитан вместе с женой отправился 20 лет назад в Канаду и там пропал. Простодушный, не затронутый условностями цивилизации, думает и действует в соответствии со своим природным разумом. Это воплощение «естественного человека» — идеала просветителей. Столкновение взглядов Простодушного с неразумным общественным порядком приводит к трагическому развитию истории его любви к жившей по соседству девушке Сент-Ив. Сент-Ив стала по настоянию Простодушного его крестной матерью, что сделало невозможным его брак с нею. Чтобы вызволить возлюбленного из Бастилии, куда Простодушный попал, борясь за свою любовь, Сент-Ив жертвует своей честью, но не выдерживает этого испытания и умирает на руках любимого. В эпилоге сообщается о том, что Простодушный стал хорошим офицером и до конца жизни чтит память Сент-Ив.

Общие черты философских повестей. В создании жанра философской повести у Вольтера были предшественники. Собственно, древний жанр притчи, имеющий две конститутивные черты — иносказание и моральный вывод, уже воспроизводит в свернутом виде будущую философскую повесть. Философские диалоги Платона показывают возможности развертывания подобного рода произведений. Иной вариант обнаруживается в «Исповеди» Августина Блаженного, где религиозно-философские идеи определяют отбор жизненных фактов из биографии автора. Утверждению философского начала как жанрообразующего фактора в литературе в огромной мере способствовали религиозно-философские драмы Кальдерона, а также трагедии и проза французского классицизма XVII в., «Персидские письма» Монтескье.

Вольтер придал жанру философской повести классическую форму. Главный признак жанра — первенство идеи. В философской повести живут, взаимодействуют, борются не люди, а идеи, персонажи — лишь их рупоры, они похожи друг на друга и по поступкам, и по языку. Отсюда экзотичность, а нередко и фантастичность сюжетов, почти полное отсутствие психологизма и ис-

торизма, легкость, с которой герои меняют уклад своей жизни, переносят удары судьбы, принимают смерть близких, погибают. Время летит с невероятной скоростью, место действия меняется так быстро и произвольно, что условность места и времени становится для читателя очевидной. Сюжеты подчеркнуто напоминают хорошо известные литературные модели, поэтому также носят условный характер. Авторской речи уделяется намного больше внимания, чем диалогам, она насыщена философскими реминисценциями, стилистически отработана, в ней устанавливается непосредственный контакт с образованным читателем, которому интеллектуальная беседа с автором-мыслителем интереснее пестрых картинок, прикрывающих борьбу идей — главных героев философской повести.

Вольтер стоит у истоков важного события, произошедшего в литературном процессе на рубеже XVIII—XIX вв. — в это время появляются развитые системы жанров, объединенные системообразующими принципами: философский жанр (поэма, повесть, роман, новелла, драма и т.д.), психологический жанр, исторический жанр. Приблизительно тогда же начнут складываться жанровые системы, объединенные не художественными принципами, а ориентацией на тот или иной круг читательской аудитории (детская литература, женская литература, «бульварная» литература, региональная литература), тип сюжета (детектив, фантастика, утопия, антиутопия), тип «атмосферы» («готическая литература») и т.д., которые, встроившись в совокупность уже существующих жанровых систем, придадут им дополнительное изменение. Определяющим этот процесс станет в XX в.

Дидро

Жизнь и взгляды. Дени Дидро (1713—1784) — основатель Энциклопедии — был сыном ремесленника, учился в Парижском университете, где в 1732 г. получил звание магистра искусств. Все более разочаровываясь в богословии и переходя на позиции атеизма, Дидро отказался от возможности стать священником, и отец лишил его своей поддержки. Целое десятилетие Дидро существовал лишь на случайные литературные заработки. В конце 1740-х годов он начал посещать кружок философа Гольбаха, где познакомился с Гельвецием, Франклином, Стерном. В результате появились его «Письма слепым в назидание зрячим», направленные против религии и церкви.

Делом жизни Дидро стала организация выпуска Энциклопедии, в которой он решил представить систематический свод знаний с позиций самой передовой науки и вместе с тем осудить деспотизм королевской власти и церкви. Для Энциклопедии он написал большое количество статей. В статье «Народ» он прямо

выражал идеологию третьего сословия: «Не может быть иного законодателя, кроме народа». В статье «Законодатель», признавая частную собственность элементом естественного права, Дидро призывал народ-законодатель заменить «дух собственности» на «дух общности». Он одним из первых понял огромное значение труда, создания материальных ценностей, в Энциклопедию он включил свои статьи о ремеслах и технологии различных производств.

Дидро как теоретик искусства. В статье «Прекрасное», опубликованной в Энциклопедии, и других работах раскрываются эстетические взгляды Дидро. Особенно интересен трактат «Парадокс об актере» (1773—1778, опубл. 1830), где он отмечает действительный парадокс: чем больше актер переживает на сцене, входя в образ играемого им персонажа, тем меньше он производит впечатления на зрителя, и наоборот. Само обнаружение этого факта позволяет рассматривать Дидро как предтечу или даже основоположника рецептивной эстетики, делающей центром рассмотрения не произведение, а то впечатление, которое оно производит на зрителя, читателя, слушателя. В критических очерках «Салоны» (1750—1770-е) Дидро оценил все современное ему французское искусство, выступил против эпичности классицистической живописи и жеманства, фриivolности рококо, противопоставив им искусство третьего сословия, бытовой жанр, призывая обратиться к искусству Возрождения с его стремлением передать все многообразие жизни.

Театр Дидро. Дидро в «Беседах о “Побочном сыне”» (1757) и в работе «О драматической литературе» (1758), опубликованной вместе с драмой «Отец семейства», обосновывал «средний жанр» в драматургии, в котором соединяются комическое и трагическое. И «серьезная комедия», и трагедия из домашней (частной) жизни должны были носить переходный характер. Дидро отрицает контраст трагического и комического. В трактате «О драматической литературе» он указывает: «Контраст в общем — явление отрицательное. Контраст характеров, повторяющийся в драме, сделал бы ее несносной. <...> Драмы без контраста — самые правдивые, самые простые, самые трудные и самые прекрасные».

В сюжет своих драм Дидро часто вводит мотив тайны.

В первой драме Дидро «Побочный сын, или Испытания добродетели» (1757) молодые герои Дорваль и Розалия, любящие друг друга, отказываются от своей любви во имя долга перед Клервилем, женихом Розалии и другом Дорваля, и уже после этого они узнают, что приходится друг другу братом и сестрой. Во второй драме, «Отец семейства» (1758), дворянин д'Орбессон соглашается на брак своего сына Сент-Альбена с безродной и бедной, но добродетельной девушкой Софи, а потом выясняется, что она племянница командора д'Овиле, шурина д'Орбессона.

Раскрытие тайны происходит в развязке пьес. Герои, уже выбравшие свою судьбу, получают награду за правильность этого выбора: знатное происхождение, богатое наследство, любящие род-

стенники и раскаявшиеся злодеи — вот итог раскрытия тайны, которая нужна для счастливого завершения драм Дидро.

Романы Дидро. «Монахиня». В 1746 г. Дидро написал роман «Нескромные сокровища», еще далекий от просветительства, вполне соотносимый с литературой рококо. Псевдовосточный колорит (действие происходит в Конго в 15000000003200001 г. от Сотворения мира), сказочные элементы, представленные в шутивно-пародийном плане (например, упоминание о феях, которым султан Эрgebзед не доверил воспитание своего сына Мангогула, так как большинство государей, ими воспитанных, оказались глупцами), невероятно запутанный сюжет, крайняя фривольность ситуаций, обязательный счастливый финал (воссоединение султана Мангогула и верной ему возлюбленной Мирзозы) — все это вполне вписывается в эфемерный, блестящий, но неглубокий стиль рококо.

Совсем иным выглядит роман «Монахиня» (1760, опубл. 1796).

Роман представляет собой записки героини, Марии-Сюзанны Симонен, которая, прося помощи у маркиза де Круамара, рассказывает ему свою историю. Так как мать родила ее не от законного мужа, что тщательно скрывается, Симонены хотят лишить Сюзанну полагающейся ей части наследства в пользу законных дочерей и отправляют девушку в монастырь. После смерти доброй настоятельницы г-жи де Мони настоятельницей становится злобная сестра Христина — и жизнь Сюзанны делается невыносимой. Стараниями г-на Манури, мирянина, принявшего в ней участие, Сюзанну переводят в другой монастырь, настоятельница которого проникается к ней слишком большой любовью, природу которой та, по неведению и невинности, не понимает. Настоятельница умирает, и в ее смерти обвиняют Сюзанну. Она вынуждена бежать из монастыря с духовником, восплавшимся к ней страстью, по дороге в Париж он посягает на ее честь. Монах пойман и должен попасть в тюрьму, а Сюзанна, выполняющая самую черную работу в услужении у прачки, боится, что в ней узнают беглую монахиню, и просит помочь найти место служанки в какой-нибудь глуши, где о ней ничего не знают.

Несмотря на то что в романе немало откровенных и двусмысленных сцен, он мало похож на «Нескромные сокровища». Судьба простой девушки, подчас трагическая, становится основным предметом повествования. Дидро призывает видеть в простом человеке глубокую, нравственную, мыслящую и страдающую личность. Психологизм романа, простой и вместе с тем эмоциональный стиль делают это произведение Дидро одной из вершин французской прозы XVIII в.

«Племянник Рамо». Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII столетия, присутствующая в «Монахине» и в «Жаке-фаталисте» (1773, опубл. на нем яз. 1792, на фр. яз. 1796), обретает оригинальную художественную форму в повести-диалоге «Племянник Рамо» (1762—1779, опубл.

на нем яз. 1805, на фр. яз. 1823). Определить точную датировку произведения невозможно, так как автор использовал различного рода анахронизмы как художественный прием, придавая тексту внеисторичность.

Рассказчик, выражающий позицию Дидро, беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора XVIII в. Рамо (реальный человек, Жан Франсуа Рамо, сын брата композитора, родился в Дижоне в 1716 г.). Естественно, первой темой для обсуждения становится тема гения. Племянник Рамо — несостоявшийся музыкант, переживающий свою бездарность и находящий удовольствие в цинизме по поводу всего, что отмечено талантом. Потом разговор переходит к морали, воспитанию, лицемерию и ряду других актуальных проблем.

По замыслу, ориентации на диалоги Платона и другим признакам «Племянник Рамо» — философский диалог. И действительно, в центре диалога — борьба идей просветителя и представителя светского общества. Но, в отличие от Вольтера в философских повестях, Дидро пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персонажу, наделяя его противоречивыми чертами, поразительным талантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутовством, позволяющим ему безнаказанно говорить правду о подлинной жизни того общества, неотъемлемой частью которого он является, — той диалектикой характера, которая будет освоена писателями лишь в следующем веке.

Руссо

Начало творческого пути. Жан Жак Руссо (1712—1778) — французский философ, писатель, композитор, создатель новой педагогики — родился 28 июня 1712 г. в Женеве в семье часовщика. Мать Жан Жака умерла при родах. В 10 лет он остался без отца, который скрывается из Женевы. Став учеником гравера, мальчик испытал унижения, грубость хозяина. Руссо не было еще 16 лет, когда он вынужден был покинуть Женеву и отправиться на поиски удачи. В 1741 г. Руссо переезжает в Париж. На некоторое время Жан Жаку удается устроиться секретарем французского посольства в Венеции. Видя злоупотребления и политические махинации посла, он не может молчать, и ему приходится покинуть службу. Руссо снова в Париже, где укрепляется его связь с выдающимися просветителями: Дидро, Д'Аламбером, другими философами, которые приступили к созданию Энциклопедии. Дидро предложил Жан Жаку написать ряд статей для музыкального раздела Энциклопедии.

Трактаты Руссо. В 1749 г. Дижонская академия объявила конкурс философских работ на тему «Способствовало ли развитие наук и искусств ухудшению или улучшению нравов?» По совету

Д. Дидро Руссо принял участие в конкурсе, предложенную тему он считал особо значимой: «...Речь идет об одной из тех истин, от коих зависит счастье человечества». Так появилось первое значительное произведение писателя «Рассуждение о науках и искусствах» (1750).

Первая часть «Рассуждения...» начинается с прославления просвещенного человека. Величественной и трудной задачей считает Руссо необходимость изучить человека и познать его природу, его обязанности и его назначение. Но Просвещение, по мнению Руссо, вовсе не обязано своими успехами наукам и искусствам. Они нужны деспотам, чтобы сломить сопротивление людей, «обвивают гирляндами цветов оковывающие людей железные цепи, заглушают в них естественное чувство свободы, для которой они, казалось бы, рождены, заставляют любить свое рабство и создают так называемые цивилизованные народы». Искусства и науки придают цивилизованным народам («счастливым рабам») внешние черты добродетелей, которых у них нет, воспитывают «душевную мелочность, столь угодную для рабства». Народам, променявшим свободу на сомнительные блага цивилизации, Руссо противопоставляет дикарей Америки. В чем их неуязвимость перед опасностью тирании? Руссо отвечает так: «Американские дикари, не знающие одежды и промысляющие лишь охотой, непобедимы: в самом деле, какое иго можно наложить на людей, у которых нет никаких потребностей?»

Задача подлинного просветителя, с точки зрения Руссо, заключается в утверждении добродетели. Примером подлинно добродетельной жизни писатель считал, в частности, жизнь Сократа.

Во второй части трактата писатель рассматривает конкретные виды искусства и достижения наук, подтверждая примерами свою мысль о вреде цивилизации для нравственной жизни человечества. Стиль трактата серьезен и страстен. Речь Руссо эмоциональна, насыщена восклицаниями и риторическими вопросами. Не столько логика, сколько чувство подсказывает ему аргументы. Он не столько убеждает, сколько заражает своим откровенно пристрастным отношением к теме, которая не просто интересна для него как ученого, но выражает самые откровенные, личные его мысли. Трактат принес Руссо широкую известность.

В трактате «Рассуждение о происхождении и основаниях неравенства между людьми» (1754) рассмотрены такие важнейшие проблемы, как возникновение частной собственности и государства, проблема прогресса. Писатель считает, что «от природы люди так же равны, как и звери». В первой части трактата описывается счастливое состояние первобытных людей, которые идеализируются мыслителем в соответствии с его идеей «естественного человека». Но на смену первобытному равенству пришло неравенство. Руссо выделяет три этапа утверждения неравноправных отноше-

ний в обществе. Первый этап — появление частной собственности. «Первый, кто, огородив участок земли, сказал: это мое и нашел людей, достаточно простодушных, чтобы этому поверить, был истинным основателем гражданского общества. От скольких преступлений, войн, убийств, от скольких несчастий и ужасов избавил бы род людской тот, кто крикнул бы подобным себе, вырывая колья и засыпая ров: берегитесь слушать этого обманщика, вы погибли, если забудете, что продукты принадлежат всем, а земля — никому». Так страстно обличает Руссо частную собственность. Второй этап связан с разделом земли и появлением богатых и бедных. Для защиты своей собственности богатые предложили бедным заключить соглашение — «общественный договор», охраняющий права каждого из участников этого соглашения. Устанавливается «законная власть», т.е. власть, основанная на законах, которые обеспечивают соблюдение «общественного договора». Но на третьем этапе «законная власть» переходит в произвол и тиранию. Государство уничтожило «естественную свободу», которую должно было защищать по «общественному договору». Появились господа и рабы, и господа присвоили себе власть, принадлежавшую всему народу, народ же потерял всякие права. Трактат Руссо, содержащий критику господствующих сословий с позиций беднейшей части населения, произвел на французское общество большое впечатление.

«Об общественном договоре» (1762). Это самое значительное политическое произведение Руссо, выросшее из предыдущих трактатов. Но если в них страстно обличались пороки цивилизации, то в «Общественном договоре» обосновываются черты идеального государства, излагается политическая программа революционного звучания. Руссо хочет написать строго научное сочинение, в котором место восторженных или гневных фраз «Рассуждений...» заняли бы, как говорит он сам, доказательства, теоремы. Но он не только философ, но и художник и переживает каждую свою мысль эмоционально. Первая фраза трактата стала знаменитой: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах». Лучшей формой правления признается республика. Основной принцип государства — суверенитет народа. Это означает, что верховная власть в стране принадлежит народу. Эта власть неотчуждаема: никто не может отнять верховные права народа, и он никому не может их передоверить. Эта власть неделима: законодательная власть не может быть отделена от власти исполнительной. Итак, верховный правитель и законодатель — народ. Но кто же тогда подданный? Тот же народ. Каждый человек обязан умерить свои индивидуальные требования, желания, подчинившись требованиям большинства. Тот же, кто идет против большинства, может быть наказан и даже казнен. Между народом как сувереном (правителем) и народом как подданным стоит посредник — правительство, при-

званное организованно осуществлять волю народа. Правительство не может обладать самостоятельной властью: ведь тогда нарушатся принципы неотчуждаемости и неделимости суверенитета. Если же кто-то захочет захватить власть, то он должен быть объявлен узурпатором и свергнут. Согласно Руссо, какое бы правительство ни пришло к власти, народ не должен отказываться от своих верховных прав. Все главные вопросы должны решаться на общем собрании всего народа. Современные государства, огромные по размерам, не лучшая форма организации народов. Идеалом являются малые государства, такие, как древнегреческие республики, как Швейцария. Руссо предупреждает: «В стране действительно свободной граждане все делают своими руками, а не деньгами». Но он подозревает, что его проект идеального государства, где объединились бы политика и мораль, где богатые добровольно отказались бы от своих привилегий в пользу бедных, неосуществим: «Если бы существовал народ, состоящий из богов, то он управлялся бы демократически. Такое совершенное правительство не годится для людей».

«Юлия, или Новая Элоиза». В 1756 г. Руссо начал работу над романом «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Этот роман стал вершиной литературы французского сентиментализма. Руссо утверждает в искусстве нового героя — плебея, наделенного богатым духовным миром, необычайной чувствительностью. Таков герой романа Сен-Пре, который служит учителем Юлии, дочери барона д'Этанжа. Сен-Пре и Юлия страстно полюбили друг друга. Об этом мы узнаем из их писем: Руссо использует форму эпистолярного романа, которая позволяла писателю показать чувства героев изнутри.

Это, во-первых, придало роману лиризм, а во-вторых — значительно расширило возможности психологического анализа. Конфликт романа носит двойственный характер: с одной стороны, он заключается в противоречии между естественным чувством и социальными условиями; с другой — в противоречии между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума. Сентименталист Руссо утверждает, что первое противоречие приводит человека к пороку (раскрытию этой мысли посвящены части 1—3); второе — к Добродетели (о чем повествуется в частях 4—6). Вот почему так отличается начало произведения от его финала. Изменяется предмет анализа — изменяется и мир, в котором живут герои. Говоря о преградах, вставших на пути Чувства, Руссо вкладывает в письма своих героев гневное осуждение законов феодального общества. Во второй половине романа рисуется картина идиллической жизни на фоне прекрасной природы. Здесь изложена положительная программа Руссо, предваряющая идеи «Общественного договора». Общество должно соединить успехи цивилизации с естественными законами, умеренными потребностями,

добродетелями и, таким образом, стать «второй природой» для человека.

В первой части писатель изображает любовь Сен-Пре и Юлии как взрыв естественных чувств.

Отец Юлии узнал о том, что она любит простого учителя. Барон за-прещает дочери видаться с Сен-Пре и хочет выдать ее замуж за одного из своих знатных друзей. Положение героев напоминает им средневековую историю любви философа Абеяра и Элоизы: влюбленные были разлучены и только в письмах могли изливать друг другу свои чувства (отсюда название романа «Новая Элоиза»). Юлия и Сен-Пре, забыв нравственные запреты, которые прежде охраняли чистоту их любви, становятся любовниками. В сердце Сен-Пре появляются дурные чувства, прежде всего ревность, не сдерживаемая разумом. Он вызывает на дуэль англичанина Эдуарда Бомстона, подозревая, что Юлия к нему неравнодушна. И только самоотверженность Юлии и благородство милорда Бомстона прекращают опасную и бессмысленную ссору. Отъездом Сен-Пре по настоянию Юлии заканчивается первая часть романа.

Центральный эпизод второй части — пребывание Сен-Пре в Париже. Эта часть строится как «роман развращения», т. е. история нравственного разложения человека под влиянием городской цивилизации.

Сен-Пре знакомится с светским образом жизни, у него появляются дурные знакомые. Он совершает поступки, в которых ему приходится потом раскаиваться. Внутренняя жизнь Юлии в этой части раскрыта менее подробно. Однако из ее переписки с Эдуардом и двоюродной сестрой Кларой ясно, что и она на грани опрометчивых поступков и всерьез обсуждает мысль о побеге с Сен-Пре из родительского дома в Англию.

Третья часть — поворотная в романе.

Умирает мать Юлии. Юлия считает, что смертельный удар нанесли матери письма Сен-Пре, которые та нашла. Она решает порвать с Сен-Пре и выходит замуж за господина де Вольмара, друга отца. Этот молодой человек отличается сдержанностью и благоразумием. Он полюбил Юлию, «однако и эта страсть так ровна, так сдержанна, — можно сказать, он любит потому, что стремится любить, а стремится любить потому, что так подсказывает разум». Описанием ровного, спокойного счастья Юлии и Вольмара открывается вторая половина романа, в которой Руссо переходит от действительного к желаемому, от реальности Парижа к идиллии Женевского озера.

В четвертой и последующих частях романа обрисовка чувств героев носит типично сентименталистский характер. Это чувства, облагороженные просвещением и разумом, нежные, но умеренные. Страсти героев подчиняются законам природы. Этим описание чувств у сентименталистов отличается от изображения страстей у предромантиков.

Образ господина де Вольмара становится центральным в раскрытии сентименталистской концепции чувства.

Юлия признается мужу в своей бывшей любви к Сен-Пре. Оказывается, что об этом Вольмар знал еще до женитьбы, но, как благородный человек, не требовал от жены признаний. Более того, Вольмар предлагает Юлии пригласить Сен-Пре стать учителем их детей.

Если в Вольмаре Руссо стремился показать человека, уже достигшего благоразумия и умеренности, то образы Юлии и Сен-Пре показывают путь к этому состоянию.

Кульминацией романа становится письмо XVII четвертой части, в котором Сен-Пре описывает милорду Эдуарду Бомстону свою прогулку с Юлией по Женевскому озеру и окрестным горам. Огромную роль в этом эпизоде играет образ природы. Руссо первым придал пейзажу в романе первостепенное значение. Он стал основоположником лирического пейзажа. Картина природы у Руссо вся пронизана чувствами и настроениями героев. И среди этих чувств особым, самостоятельным, но пронизывающим все другие становится «чувство природы», которое Руссо воспитывает у своих читателей.

Пятая часть романа — самая идиллическая.

Радости семейной жизни Юлии и Вольмара, нежная дружба героев омрачаются лишь тремя обстоятельствами: неверием господина Вольмара, отрицающего существование Бога и бессмертие души, страшным сном Сен-Пре, который видит Юлию на смертном ложе, и любовной историей милорда Эдуарда, которая может закончиться позорным браком. Но Сен-Пре расстраивает брак Эдуарда, Эдуард освобождает Сен-Пре от ночных страхов, идиллическая атмосфера снова воцаряется.

Эта часть очень важна для понимания подхода Руссо к созданию характеров своих персонажей. Ни Сен-Пре, ни Юлия не являются исключительными личностями. Их чувствительность, стремление к счастью в любви, добродетельность — естественные качества, а значит, они присущи всем. Вот почему окружающие главных героев персонажи отличаются от них лишь некоторыми индивидуальными чертами, но все они похожи друг на друга в главном. Руссо считает, что только испорченные люди живут по закону, сформулированному Гоббсом: «Человек человеку волк».

В шестой части романа наступает развязка.

Юлия, спасая своего сына, упавшего в озеро, тяжело заболевает и через несколько дней умирает. В последнем письме к Сен-Пре она признается, что по-прежнему любит его: «Добродетель, разлучившая нас на земле, соединит нас в вечной жизни. В сем сладостном ожидании я и умру. Какое счастье, что я ценою жизни покупаю право любить тебя любовью вечной, в которой нет греха, и право сказать в последний раз: «Люблю тебя».

Так в финале романа Руссо окончательно снимает противоречие между естественным чувством и добродетелью, но очевидно, что их гармония наступит только в потустороннем мире. Это согласуется с религиозными взглядами писателя: не признавая католическую церковь, ее учение о Боге, он верил в некое высшее существо, в бессмертие души.

«Юлия, или Новая Элоиза» — это лирико-философский роман, затронувший проблемы любви и добродетели, социального неравенства и душевного благородства, природы и общества, городской цивилизации и сельской идиллии, нравственного и художественного в искусстве.

Роман имел невероятный успех. Читатели рыдали над всеми чувствительными местами, а дойдя до сцены смерти Юлии, по свидетельству современника, уже «не плакали, но кричали, были как звери». В течение XVIII в. роман выдержал свыше семидесяти изданий, намного опередив все другие произведения французской литературы того времени. «Юлия, или Новая Элоиза» — самое популярное произведение во Франции второй половины XVIII в., несмотря на неприятие его классицистами (в том числе Вольтером).

«Эмиль, или О воспитании». Начало 1760-х годов было самым плодотворным временем деятельности Руссо: «Новая Элоиза» выдвинула его в число крупнейших писателей эпохи. «Общественный договор» стал вершиной политической мысли XVIII в. Появившийся через два месяца после выхода «Общественного договора» роман-трактат «Эмиль, или О воспитании» (1762) опередил педагогическую мысль XVIII столетия. Руссо первым систематически изложил теорию естественного воспитания, которое учитывает особенности физического, умственного и нравственного развития ребенка на разных этапах формирования его личности. Писатель выдвинул три важных положения: о целесообразности естественного воспитания, о различиях между детьми и взрослыми, о внутренних различиях между этапами развития детей.

Обосновывая первую мысль, Руссо пишет: «Воспитание... дается нам или природою, или людьми, или вещами». Эти виды воспитания должны находиться в единстве, иначе человека будут раздражать противоречия. Но воспитание со стороны природы от нас не зависит, а со стороны вещей — зависит лишь частично, и только третий вид воспитания управляем людьми. Отсюда вывод: «Так как совпадение трех видов воспитания необходимо для его совершенства, то два другие следует направлять согласно с тем, на которое мы не имеем никакого влияния», следовательно, «воспитание должно быть естественным», т. е. основанным на законах природы.

Этот вывод позволяет обосновать и второе исходное положение: «Природа хочет, чтобы дети были детьми, прежде чем быть

взрослыми... У детства свои собственные взгляды, свой собственный образ мыслей и чувств, и нет ничего безрассуднее, как желать заменить его нашим...»

Из ориентации на природу вытекает и третий тезис — о наличии разных этапов в формировании человека. В соответствии с этим положением Руссо разделяет рассказ о воспитании Эмиля на четыре части. Роман начинается с книги, которая называется «Первый год жизни». Книга вторая — «Детский возраст» — описывает Эмиля с 2 до 12 лет. Книга третья — «Отроческий период жизни» — посвящена периоду с 12 до 15 лет. Четвертая книга романа называется «Юношеский возраст» и охватывает пору жизни Эмиля от 15 лет до его вступления в брак.

Три исходных тезиса определяют цели воспитания, его содержание и методы его осуществления. Цель воспитания, по Руссо, — подготовить наилучшим образом своего воспитанника к жизни: «Жить — вот ремесло, которому я хочу учить его. Выходя из моих рук, он не будет — соглашаюсь в этом — ни судьей, ни солдатом, ни священником: он будет прежде всего человеком». Писатель настаивает на том, чтобы ребенок изучал действительность, непосредственно с ней соприкасаясь: «...Не нужно иной книги, кроме мира; не нужно иного наставления, кроме фактов. Читающий ребенок не думает, он только и делает, что читает; он не учится, а учит слова». Вот почему Руссо считает, что ученики должны довольно поздно знакомиться с книгами. В отроческом возрасте он предлагает читать только «Робинзона Крузо» Д. Дефо.

Эта книга выбрана далеко не случайно. В ней прославляется физический труд. Руссо включает труд в круг обучения и воспитания. Он считает труд обязанностью человека, живущего в обществе, так как «всякий праздный гражданин — богатый или бедный, сильный или слабый — есть плут». Руссо — сторонник ручного труда, потому что он наиболее соответствует естественному состоянию. Каждый должен овладеть земледелием и особенно ремеслом. «Молодой человек, обнаружь в своей работе руку мужчины!» — призывает Руссо, смеясь над торговцами модными товарами, портными, представителями других «женских» профессий.

Философский взгляд на вещи, на политику и мораль должен вырабатываться в юношеском возрасте. Здесь, наконец, может пригодиться история, воспитание по книгам.

Интересна методика воспитания, которую разрабатывает Руссо. Это так называемое «свободное воспитание», в котором словесное обучение заменяется приобретением личного опыта, а наказание — естественными последствиями поступка. «Не давайте своему ученику никаких словесных уроков, он должен получать их лишь из опыта; не налагайте на него никаких наказаний, ибо он не знает, что такое быть виноватым; никогда не заставляйте его просить прощения, ибо он не сумел бы вас оскорбить», —

пишет Руссо. Если ребенок разбил стекло, наказанием будет холод в комнате, если он испачкал и порвал одежду, наказанием будет плохой внешний вид.

К четырем книгам о воспитании юноши Руссо прибавляет пятую книгу — о воспитании девушки. Писатель — противник одиначного воспитания и обучения юноши и девушки. Так как цель воспитания девушки заключается в подготовке ее к роли образцовой жены и матери, то меняется и содержание всей воспитательной деятельности, и круг изучаемых предметов и ремесел. Но методика остается сходной. Ее основа — практическая значимость для ребенка получаемых им от воспитателя уроков: «...Важно не то, чтоб он учился тому или иному, а то, чтоб он понимал, чему учиться и на что это ему нужно...» Задача воспитателя — пробудить у ребенка мотивы к той деятельности, которая представляется взрослому необходимой: «Прежде всего, вы должны хорошо помнить, что лишь в редких случаях вашею задачей будет указывать, что он должен изучать: это его дело — желать, искать, находить; ваше дело — сделать учение доступным для него, искусно зародить в нем это желание и дать ему средства удовлетворить его».

Но «Эмиль» не только трактат, это одновременно и роман: своего рода иллюстрацией к трактату о воспитании является здесь история Эмиля.

В романе рассказывается о юноше Эмиле, о его воспитании, обучении ремеслам, его любви к Софи и счастливом браке с ней. Образ Эмиля — это художественно-философское обобщение, персонафицированное представление о человеке вообще (то же самое можно сказать о Софи, об Учителе, каким себя изображает Руссо). Трактат о воспитании сопровождается постановкой художественного эксперимента: берется некий человек, воплощающий все человечество (поэтому он ни плох, ни хорош, ни умен, ни глуп), и помещается в опытные условия.

Книга «Эмиль, или О воспитании» сразу же после выхода в свет приобрела восторженных почитателей и яростных противников. Особое потрясение вызвал эпизод из четвертой книги романа, получивший название «Исповедь савойского викария». В нем Руссо обрушился на официальную церковь, изложил свою «религию сердца». Церковь ответила самыми решительными мерами. «Эмиль» был сожжен в Париже. Через неделю противники французских католиков — швейцарские протестанты тоже сожгли книгу Руссо. Автор долгое время нигде не мог найти себе приюта: власти везде изгоняли его, церковники натравливали на него простых людей, распространяя слух, что он колдун. Некоторое время Руссо живет в Англии у философа Юма. Здоровье Руссо пошатнулось. К физическим недомоганиям добавилось расстройство психики. У писателя развивается мания преследования. Но он продолжает творить.

«Исповедь». Последней великой книгой Руссо стала «Исповедь» (1765 — 1770, изд. 1782, 1789). «Я предпринимаю дело беспрецедентное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим соотечественникам одного человека во всей правде его природы — и этим человеком буду я». Так начинается эта книга Руссо. Он писал ее во время скитаний, работал урывками, боясь, что враги похитят рукопись. Описание событий жизни Руссо обрывается на 1765 г., когда гонения после опубликования «Эмиля» достигают кульминации: население, подстрекаемое реакционерами, забрасывает камнями его дом, затем власти приказывают ему в 24 часа покинуть другой дом — и великий мыслитель становится странником, которому нигде нет приюта. Задачи «Исповеди» всеобъемлющи: на примере своей жизни, рассказанной с предельной правдивостью, разъяснить, что есть человек, каков истинный смысл его жизни, каковы пути достижения истины и совершенства. Универсальность задач порождает многогранное освещение судьбы писателя, многоплановость повествования (можно говорить об интимно-лирическом, конкретно-бытовом, социальном, философском планах). Универсальность сказывается в синтетическом жанре произведения, где слиты воедино черты автобиографии, исповеди, мемуаров, романа, трактата и других жанров.

В «Исповеди», особенно в первой части, заметно влияние сентиментализма. Становление личности Руссо можно рассматривать как процесс «воспитания чувств». Начав рассказ о себе с самого рождения, писатель не скрывает проступков детства и юности, но показывает, как под влиянием добродетельных примеров, соприкосновения с природой, благодаря изначальной доброте сердца его чувства облагораживаются, формируется его нравственное сознание.

Вершина сентименталистских тенденций — образ госпожи де Варанс, в доме которой Руссо прожил около 12 лет. Писатель нашел для него особенно нежные краски, опозитизировал ее внешний и внутренний облик.

В некотором отношении «Исповедь» Руссо предваряет критический реализм XIX в. Реалистам был близок образ талантливого человека из народа, вынужденного пробиваться в жестоком мире эгоизма и расчета. Таков, например, герой романа Стендаля «Красное и черное» Жюльен Сорель. Не случайно Стендаль называет среди любимых книг своего героя «Исповедь» Руссо.

В «Исповеди» обнаруживается близость к реалистическому изображению характера героя, обусловленного социальными обстоятельствами его жизни. Особенно это проявилось в сфере описания чувств. Руссо выступает непосредственным предшественником реалистического психологизма XIX в. Во второй книге «Исповеди» есть такой эпизод: Руссо, служа лакеем в доме одной графини, украл ленту, а когда воровство обнаружилось, свалил вину

на молодую кухарку Марион. Автор раскрывает свою психологию в момент преступления — и оказывается, что им руководили самые противоречивые чувства. Это место в «Исповеди» — один из первых образцов описания диалектики чувств.

Во второй части «Исповеди» возникает не знающий себе равных в литературе XVIII в. портрет Парижа, его богатых и нищих кварталов, жизни аристократии. Руссо изобразил все слои парижского общества, от короля до служанки. О короле он говорит без всякого подобострастия. С позиций демократа писатель критикует дворянское общество. Трагедия Руссо заключалась в том, что, ненавидя аристократов, он вынужден был жить в их домах, принимать их далеко не всегда искреннюю поддержку.

Руссо пишет и о деятельности просветителей. Несмотря на разрыв с Вольтером, Руссо признается в своем юношеском преклонении перед ним. Разлад с Дидро не мешает писателю охарактеризовать его как одного из самых выдающихся людей своего времени. Он вспоминал о помощи, которую Дидро оказал начинающему свой путь мыслителю.

Париж, провинция, Швейцария, Италия, появляющиеся на страницах «Исповеди», предстают сквозь призму мировосприятия Руссо, его чувств. Лирическое начало пронизывает всю книгу. Большое место занимает в ней описание творческой деятельности Руссо, самого процесса создания «Исповеди». Эти особенности произведения оказали большое влияние на романтическую литературу. «Исповедь» стоит у истоков романтического «лирического», или «личного», романа. Романтик Мюссе назвал свой роман «Исповедь сына века». В XVIII в. особо заметными были предромантические черты произведения Руссо. Поэтому «Исповедь» можно рассматривать как одну из высших точек предромантического движения во Франции. Это величайшая книга французской литературы XVIII в. Она и сейчас сохраняет огромное значение для формирования духовного мира человека.

√ НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Разгромленная в ходе Тридцатилетней войны 1618—1648 гг. Германия в XVIII в. остается раздробленной страной, официально именуемой «Священной римской империей германской нации», но состоящей из более чем 360 самостоятельных княжеств, вольных имперских городов, рыцарских владений, в каждом из которых свои законы, деньги, пошлины. Даже немецкий язык распадается на множество диалектов.

Немецкое Просвещение, складывающееся в 1720-х годах и достигающее расцвета в 1760-е годы, создает идеологию для решения специфических задач, среди которых на первом месте — объ-

единение нации, преодоление карликового абсолютизма, ослабление феодализма (крепостничества) и усиление маломощного бюргерства.

Готшед. Первым немецким просветителем считается Иоганн Христоф Готшед (1700—1766). Целью своей деятельности он провозгласил создание единой немецкой литературы. Главный труд Готшедера — «Опыт критической поэтики для немцев» (1730), в котором он отстаивает правила классицизма строже и педантичнее, чем Буало в «Поэтическом искусстве». Немецкой барочной традиции Готшед противопоставил требования тщательного отбора материала, простоты композиции, отсутствие противоречий в характере героя, который должен сводиться лишь к одной черте, и т. д. Эти правила он реализовал в классицистической трагедии «Умиряющий Катон» (1732), впервые в немецкой литературе нарисовав образ тираноборца.

В борьбе с тираном Юлием Цезарем республиканец Катон лишается войск, но не идет на сговор ни с понтийским царем Фарнаком, предлагающим военную помощь, ни с Юлием Цезарем, предлагающим Катону вместе править Римом. Проиграв решающую битву, Катон кончает жизнь самоубийством, бросившись на меч.

Готшед вместе с женой перевели на немецкий язык произведения Корнеля, Расина, Мольера. Первый немецкий просветитель внес несомненный вклад в создание единой немецкой литературы. Но его педантизм в соблюдении классицистических правил стал предметом критики со стороны швейцарцев И. Я. Бодмера и И. Я. Брейтингера, противопоставивших рационализму фантазию, эмоциональную выразительность, образность, проявивших чуждый Готшеду интерес к национальному фольклору и искусству Средневековья.

Клопшток. Линия Бодмера и Брейтингера проявилась в драмах Фридриха Готлиба Клопштока (1724—1803). В 1757 г. появляется «Смерть Адама», первый образец «библейской трагедии» в творчестве писателя. Вопреки утвердившейся традиции трагедия была написана прозой. Классицистической «ясности» Клопшток противопоставил аморфный сюжет, неопределенные характеры. Патетичность речи героев выходит за рамки классического «чрезвычайного достоинства» и, несмотря на напыщенность интонаций, в отдельных чертах предвосхищает драматургический стиль «Бури и натиска».

Лессинг

Готхольд Эфраим Лессинг (1729—1781) — крупнейший представитель немецкого Просвещения. По словам Н. Г. Чернышевского, «он был отцом новой немецкой литературы».

Начало творческого пути. Лессинг родился 22 января 1729 г. в Каменце (Саксония) в семье пастора. Образование получил в Лейпцигском и Виттенбергском университетах. Уже в этот период, неудовлетворенный схоластичностью университетского образования, Лессинг начинает писать литературные произведения (комедия «Молодой ученый», 1747—1748; и др.). Затем он на 12 лет поселяется в Берлине, где живет случайными литературными и журналистскими заработками. Захваченный идеями Просвещения, в поиске литературных средств их пропаганды Лессинг выбирает классический жанр басни, который позволяет через простой бытовой случай, доступный пониманию даже малообразованного человека, говорить о главных проблемах эпохи, разоблачать немецкий карликовый абсолютизм и бюргерское филистерство. В 1759 г. он выпускает свои «Басни» (написанные прозой, как у Эзопа) и трактат «Рассуждения о басне», где он выступил как крупнейший теоретик этого жанра.

Драматургия Лессинга. Источники драматургической концепции. Другой сферой, позволяющей обратиться с просветительскими идеями к самой широкой аудитории, Лессинг считал драматургию. Он начал с подражания Готшеду и англичанину Джорджу Лилло (1693—1739), создателю жанра мешанской драмы («Лондонский купец, или История Джорджа Барнвелла», 1731; «Роковое любопытство», 1736). Лилло перенес действие из аристократической в третьесословную среду, бытовизм сочетал с дидактизмом (осуждал корыстолюбие и превозносил бережливость и порядочность). Драмы Лилло дидактичны, его персонажи наделены «говорящими» именами (например, Трумен — Правдивый человек), их композиция строится на параллелизме «плохих» и «хороших» героев, благоприятных и неблагоприятных ситуаций.

Очевидно, определенное влияние на драматургическую концепцию Лессинга оказала и попытка одного из самых популярных в то время писателей Христиана Фюрхтеготта Геллерта (1715—1769) создать немецкую буржуазную комедию («Больная жена», 1747; и др.), а также его трактат «В защиту трогательной комедии» (1751), где Геллерт призывал использовать комедийный жанр не для разоблачения пороков, а для прославления добродетелей, воспевания моральных ценностей бюргерства, поставив в центр не порочную, а нравственную личность из бюргерской среды. Поэтому смех в таких комедиях должен изменить свою природу, вызываться не комическими ситуациями, а заблуждениями и ошибками хороших людей. Смех должен приобрести трогательный характер.

«Мисс Сара Сампсон». Бросив вызов правилам Готшед, Лессинг написал первую немецкую «бюргерскую трагедию» «Мисс Сара Сампсон» (1755).

Героиня трагедии — добродетельная девушка Сара Сампсон, соблазненная аристократом Меллефонтом. Отец Сары, предупрежденный ревнивой Марвуд, бывшей любовницей Меллефонта, находит дочь с ее соблазнителем в гостинице. Отец прощает Сару и согласен на ее брак с раскаявшимся Меллефонтом, но Марвуд отравляет Сару, и Меллефонт кончает с собой.

Преобразование жанра классицистической трагедии в жанр «бюргерской трагедии» идет по пути замены среды — с аристократической на третьесословную, проблематики — с общественной, гражданской на частную, бытовую, моральную, героев — с действующих на страдающих от действий других, замены поэтического языка на язык прозы.

«Минна фон Барнхельм». В 1767 г. Лессинг создает первую выдающуюся немецкую комедию «Минна фон Барнхельм, или Солдатское счастье», в которой принципы «трогательной комедии», изложенные Геллертом, дополняются введением в произведение живых народных типов. Майор фон Телльхейм и его невеста Минна фон Барнхельм становятся воплощением благородства, добродетели, идей патриотизма (что было особенно актуально в условиях раздробленности Германии и Семилетней войны, в которую в 1760—1765 гг. Лессинг оказался вовлеченным в качестве секретаря прусского генерала Тауэнцина).

Благородный Телльхейм, проявивший во время войны гуманизм по отношению к побежденным тюрингцам и давший им свои деньги для того, чтобы они могли выплатить контрибуцию, обвиняется военными чиновниками во взяточничестве. Он отправлен в отставку и вынужден прозябать в жалкой берлинской гостинице. Опорой ему становится верный слуга Юст, не менее хозяина исполненный благородства. Друг Телльхейма вахмистр Вернер предлагает ему деньги, но тот из благородных побуждений отказывается от них. Такая же борьба благородных чувств разыгрывается между Телльхеймом и Минной, приехавшей к нему. Только в финале комедии все вопросы и недоразумения снимаются, и молодые соединяются.

«Эмилия Галотти». В 1769 г. Лессинг переехал в Вольфенбюттель, где провел последние годы жизни, заведя библиотекой герцога Брауншвейгского. Здесь он написал свои лучшие произведения — трагедию «Эмилия Галотти» (1772) и драматическую поэму «Натан Мудрый» (1779). Если второе произведение, при всей своей глубине и значительности, мало ориентировано на сценическое воплощение, то первое — самое сценическое и популярное из драматических произведений Лессинга.

Незнатная и небогатая Эмилия Галотти на пороге счастья: она должна выйти замуж за благородного графа Алпиани. Но принц Гонзага, забывший прежнюю любовницу графиню Орсина и готовящийся к официальному браку с принцессой Массанской, захвачен страстью к Эми-

лии, которую он видел на вечере у канцлера. Камергер принца — Маринелли, желающий угодить хозяину, в день свадьбы графа Аппиани и Эмилии устраивает засаду по пути движения свадебной кареты. Граф героически погибает, а Эмилия похищена, она должна стать любовницей принца. Немалую смуту вносит и ревнивая графиня Орсина, бросающая тень на честь Эмилии и в то же время дающая ее отцу Одоардо кинжал, чтобы он отомстил принцу. Эмилия после смерти жениха хочет уйти в монастырь. В финальном разговоре с отцом она признается, что насилью она даст отпор, но может соблазниться богатством, знатностью и искусными речами принца. Она хочет покончить с собой, но отец, понимая, что кинжал — не для слабых женских рук, сам закаляет дочь, чтобы она не познала позора и навсегда осталась честной, благородной, добродетельной.

Сюжет «Эмилии Галотти» напоминает сюжетные ходы из «Мисс Сары Сампсон», но он значительно ярче подчеркивает зависимость судьбы простых людей от прихотей правителей, показывает, как деспотизм отражается на жизни каждой отдельной семьи. В трагедии больше действия, и в то же время она более психологична, чем предыдущие произведения Лессинга. За исключением Маринелли, обрисованного в основном черной краской (хотя его злодейство проистекает из желания сменить свое подчиненное положение на роль «серого кардинала», правящего своим хозяином, т.е. имеет социальную подоплеку), персонажи трагедии неоднозначны, наделены силой и слабостью, разумом и чувством, способностью ошибаться и жалеть об ошибках. Язык трагедии менее выпретен, чем в произведениях современников Лессинга, драматург подчас использует символику, но она носит общедоступный, почти простонародный характер. Так, в финале Эмилия, умоляя отца убить ее, вынимает из волос розу и обрывает ее лепестки, а когда отец наносит ей удар кинжалом, произносит последние слова: «Сорвали розу, прежде чем буря унесла ее лепестки...»

Эстетические работы Лессинга. Лессинг наряду с Дидро может рассматриваться как крупнейший теоретик просветительского реализма (при всей условности этого термина). В трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) он объявил главным законом искусства правду и выразительность. «Что правдиво, то прекрасно» — одна из основных идей трактата. Сравнивая древнегреческую статую Лаокоона, который вместе с сыновьями испытывает предсмертные муки от душащих и кусающих их огромных змей, с описанием этого эпизода в «Илиаде» Гомера, Лессинг устанавливает строгие границы между временными и пространственными искусствами, которые поэту и художнику нельзя переступать, если они хотят создать поистине прекрасное произведение.

В другом труде, «Гамбургская драматургия» (1767 — 1769), Лессинг создает теорию немецкой национальной драмы. Он рассмат-

ривает театр как трибуну для просветительской деятельности, как «добавление к законам», служащее средством общественного воспитания. Естественность и правдивость, которые Лессинг хочет видеть на немецкой сцене, противопоставляются им неестественности, холодности французской классицистической драматургии. Из трех единств он признает только единство действия. К традиционной для искусства XVIII в. ориентации на античные образцы Лессинг добавляет ориентацию на произведения Шекспира, чем закладывает основы «шекспиризации» немецкой литературы рубежа XVIII — XIX вв.

ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XVIII—XIX ВЕКОВ

Рубеж XVIII—XIX вв. — еще один переходный период в истории зарубежной литературы. Он отмечен значительными изменениями в литературном процессе. Происходит трансформация всей жанровой системы литературы. В доминировавшей прежде литературе Англии и Франции нет столь ярких фигур, как Дефо, Свифт, Филдинг, Стерн, Вольтер, Дидро, Руссо. Напротив, немецкая литература выдвигает два величайших имени эпохи — Гёте и Шиллера. Постепенно сходят на нет просветительские направления, возникают их локальные модификации, такие как «революционный классицизм» во Франции, «веймарский классицизм» в Германии. На первый план выходит такое аморфное, но необычайно характерное для этого времени явление, как предромантизм, а в конце периода зарождается ранний романтизм.

ПРЕДРОМАНТИЗМ

Отдельные романтические тенденции существовали на протяжении веков. Не случайно романтики часто ссылались на средневековое искусство, на искусство барокко как на своего рода прообраз романтизма. Непосредственным предшественником романтического искусства, уже во многом с ним сходным, был предромантизм. Он возникает почти одновременно с Просвещением как оппозиция просветительскому рационалистическому духу. Предромантики не создали законченной художественной системы, поэтому предромантизм не стал направлением в художественной культуре Европы и Америки. Это переходное явление, в котором все черты раскрываются в динамике и становлении. Отсутствие законченности, завершенности в предромантизме объясняет, почему исследователи так настороженно относятся к термину «предромантизм» или вовсе его отвергают. Существует и противоположная тенденция, представленная, например, в трудах известного французского исследователя Поля Ван Тигема, в которых предромантизм рассматривается не как определенное художественное течение, а как целая эпоха между классицизмом и романтизмом.

Предромантизм получил особенно яркое выражение в Англии XVIII в., где раньше, чем в других странах, обозначились противоречия постреволюционного уклада жизни. В 1756 г. здесь выхо-

дит в свет первая «трагедия рока» — «Дуглас» Д. Хоума, в 1765 г. — первый «готический роман» — «Замок Отранто» Хорейса Уолпола (1717—1797), за которым последовали романы У. Бекфорда, М. Г. Льюиса. Во Франции предромантизм проявился в произведениях Жака Казота (1719—1792), также написавшего «готический роман» — «Влюбленный дьявол» (1772), в деятельности Г. Пиксерекура и других авторов многочисленных мелодрам.

В поэзии предромантизма большую роль играет жанр баллады (Д. Макферсон, Т. Чаттертон). Один из первых образцов литературной баллады — знаменитая «Ленора» (1773) немецкого штурмера Готфрида Августа **Бюргера**. Он прославился также романом «Удивительные приключения барона Мюнхгаузена» (1786) — переработкой-переводом с английского книги о Мюнхгаузене (1785), написанной находившимся в Англии немецким литератором Рудольфом Эрихом **Распе** (1737—1794) по рассказам, издававшимся в немецкой периодике в 1781—1783 гг. анонимно (возможный автор этих рассказов — сам барон Мюнхгаузен (1720—1797)). Бюргер в своем переводе увеличил текст на одну треть, вставив самые известные эпизоды. В результате Бюргер создал немецкую народную книгу Нового времени (подобную старым народным книгам о Фаусте и Уленшпигеле), ввел вместе с Распе образ барона Мюнхгаузена — безудержного фантазера — в число «вечных образов» мировой литературы.

Мистификация как принцип. Для предромантиков очень характерно обращение к мистификациям, самая известная из них — «Сочинения Оссиана» (1759—1765, опубл. в 2 т. 1765) Джеймса Макферсона (1736—1796) и «Поэмы Роули» (1764—1770, опубл. 1777), Томаса Чаттертона (1752—1770), создавших образы древних поэтов-мифов Оссиана и Роули. В мистификациях предромантиков не было какого-то озорства, напротив, новые идеи они хотели представить уже давно существовавшими. Вместе с тем ими руководило пробуждающееся историческое самосознание, в мистификациях воплотился интерес к народному творчеству, здесь предромантики особенно близко подходят к романтизму.

«Руссоизация». Выдающуюся роль в становлении нового литературного течения — предромантизма — сыграл Жан Жак Руссо. Особенно ярко предромантические мотивы звучат в его автобиографической книге «Исповедь». Предромантизм в целом носит антипросветительский характер. Но ни Руссо, ни его последователь Луи Себастьян **Мерсье** (1740—1814) не порывают с Просвещением, хотя отдаляются от энциклопедистов и спорят с ними по ряду принципиальных вопросов. Сентиментализм особенно близок к предромантизму, но их не следует смешивать. Сентименталисты остаются просветителями. Заменяя культ Разума культом Чувства, они говорят о просвещенном чувстве. Это чувство гармонично, облагорожено высшими мотивами.

«Руссоизация» проявилась как во французской литературе (например, в творчестве Мерсье), так и в литературах других стран (особенно показательно в этом отношении творчество немецких штурмеров — представителей «Бури и натиска»).

«Шекспиризация». Еще одна предромантическая тенденция, получившая очень широкое распространение, — «шекспиризация», которая понимается не только как формирование культа Шекспира, но и как стремление к свободе художника от нормативной эстетики классицизма. Культ Шекспира наиболее полно воплощал предромантическую теорию «гения» как творца литературных шедевров. Первые ростки новой тенденции заметны еще в 1730-е годы в творчестве Вольтера, который, по существу, открыл французам Шекспира.

В 1770-е годы Вольтер, наблюдавший за быстрым ростом популярности Шекспира, с негодованием встретил публикацию первого тома 20-томного собрания его сочинений в переводе предромантика Летурнера, объявил английского драматурга «варваром». Но мнение Летурнера, видевшего в Шекспире «гениального писателя», «щедрого, как природа», находит все больше приверженцев.

В те же 1770-е годы происходит переоценка творчества Шекспира в Германии под влиянием статьи И. В. Гёте «Ко дню Шекспира» (1771) и трактата И. Г. Гердера «Шекспир» (1771, опубликован в 1773), которые знаменовали утверждение культа Шекспира. «Шекспиризация» приобретает все более широкий масштаб воздействия на литературный процесс, она отражается в выборе сюжетов (из средневековой истории, легендарный, фантастический — «готический»), их героической трактовке, в раскрытии истории через образ всемогущего времени, роковой судьбы (дидактическое понимание истории отходит на второй план), в стремлении от единства к многообразию (прежде всего в изображении характера), от гармоничности и статики — к дисгармонии, контрастам, движению, развитию, от приоритета логического высказывания — к эмоциональной непоследовательности, живописности, возрождению композиционных и жанровых принципов шекспировской драматургии. В более широком смысле «шекспиризация» выражалась в новой концепции поэта как «гения», а также в стремлении к художественному синтезу в противоположность аналитизму декартовского рационализма.

Мелодраматизация. Это еще одна из характернейших тенденций предромантизма, своего рода новый принцип искусства. Мелодраматизация предполагает двойное развитие действия: внешне оно развивается как интрига — невозможно предугадать его резкие повороты, неожиданную смену счастья несчастьем и наоборот; но за этим непредугадываемым действием стоит рок. Если в трагедии герой сам выбирает свою судьбу, то мелодраматиче-

ский герой лишь испытывает ее удары или возносится ею, он ничего не знает об этой судьбе, потому что она всегда загадочна.

Мотив тайны. В предромантической литературе тайна становится главным сюжетобразующим элементом. На тайне построены «готические романы» Х. Уолпола, Ж. Казота, Э. Рэдклиф и других писателей, а также драмы, поэмы и т.д. Важная отличительная черта: в предромантических произведениях читатель не знает разгадки тайны заранее, что создает особую эмоциональную напряженность при чтении, приковывает интерес к каждому повороту событий. Но предромантики используют тайну не только для привлечения читательского внимания, но и для утверждения важной для них философской идеи: мир непознаваем, судьба человека непредсказуема, в нее всегда могут вмешаться некие внешние силы, добрые или злые, рациональные или — чаще — иррациональные.

Бёрнс. В творчестве великого шотландского поэта Роберта Бёрнса (1759—1796), имевшего крестьянские корни, возникшее в предромантизме увлечение народным творчеством вылилось в цельную программу создания произведений, столь близких по тематике и формам к фольклору, чтобы они стали народными песнями. Поэзия Бёрнса свободолюбива и демократична. Ему принадлежит сборник «Стихотворения, написанные по преимуществу на шотландском диалекте» (1786). Стали знаменитыми песни с припевами «Макферсон перед казнью» (1788), «Честная бедность» (1794), аллегорическое стихотворение «Джон Ячменное зерно» (1782), баллада «Возвращение солдата» (1793).

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Главное историческое событие периода — Великая французская революция (1789—1794). Идеологически она подготовлена просветителями — Вольтером, Дидро и в наибольшей степени Руссо. Литература этого времени, как и любого другого переходного периода, очень пестра. Продолжает развиваться просветительский классицизм, но все отчетливее заявляет о себе предромантизм (а в конце периода и ранний романтизм), в годы революции появляются яркие образцы литературы «революционного классицизма», при правлении Наполеона в архитектуре и живописи формируется стиль ампира. После ухода из жизни Вольтера, Руссо и Дидро новых фигур такого масштаба уже нет. Блестит Пьер Огюстен Карон де **Бомарше** (1732—1799), автор всемирно известных комедий «Севильский цирюльник» (пост. 1775) и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (пост. 1784), к которым он добавил третью пьесу о Фигаро — «Преступная мать, или Новый Тартюф» (пост. 1792). В поэзию приходит малоизвестный при жизни, но ок-

руженный посмертной легендой Андре Шенье. С этим периодом связана странная фигура маркиза де Сада (1740—1814), автора романов «Жюстина» (1791—1797), «Жюльетта» (1797), диалога «Философия в будуаре» (1795), писателя, признанного лишь в XX в.

Литература Великой французской революции. Годы Великой французской революции (1789—1794) ознаменованы расцветом жанра песни. В это время создана знаменитая «Карманьола» с припевом «Всех аристократов — на фонарь». Особенно значима для истории Франции песня «Марсельеза» военного инженера Клода Руже де Лилия (1760—1836), ставшая впоследствии гимном Французской республики.

Андре Шенье. Продолжается и развитие собственно поэтических жанров. Заметным явлением стало творчество Андре Мари Шенье (1762—1794, казнен якобинцами), сочинявшего идиллии, элегии, в годы революции обратившегося к жанру политической оды («Клятва в Зале для игры в мяч», 1791; «Ода Мари-Анн Шарлотте Корде», 1793, опубл. 1819; «Юная пленница», 1794, опубл. 1795). Незадолго до смерти поэт написал цикл «Ямбы» в духе античной сатирической традиции, насыщенный современным содержанием (1794, опубл. 1819—1839).

«Революционный классицизм». Вольтер и Руссо в равной степени заложили основы «революционного классицизма», ставшего ведущим художественным течением в революционном искусстве Франции. «Революционный классицизм» вобрал в себя черты предромантизма.

Мари Жозеф Шенье. Предромантическое устремление к национальному началу порождает в «революционном классицизме» новую разновидность трагедии — «национальную трагедию», которую утвердил в искусстве Мари Жозеф Шенье (1764—1811), младший брат Андре Шенье. Призывая читать греков «денно и ночью», Шенье дает уничтожающую оценку предромантическим тенденциям: «Пусть себе сочиняют трагедии в прозе, пусть уговаривают нас отвергнуть Софокла и Расина ради подражания вызывающим отвращение нелепостям английского театра и смехотворному вздору немецкого театра. Эти бессвязные глупости скорее забавны, чем опасны...», — пишет он в предисловии к трагедии «Карл IX, или Урок королям» (пост. 1789, опубл. 1790).

По существу, и мир, и человек в этой трагедии Шенье изображаются в традиции предромантического искусства. Но драматург выходит на новые эстетические рубежи, вводя образ народа — подлинного носителя нравственного начала, единственной силы, способной противостоять миру Зла. На основе народной идеи возрождается концепция героя. Герой — «защитник прав народных», он «велик, когда велик народ», несет народу мир, связывая свою судьбу с судьбой страны, ошибки героя — «от века», доблесть же — выражение его собственной сути, «долг народа и вождя един».

Таким образом, на смену героическому «антропоцентризму» классического искусства XVII в. и Просвещения приходит «демоцентризм» — фундаментальное свойство «революционного классицизма».

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В последней трети XVIII столетия немецкая литература достигает своего расцвета. Продолжает творить Лессинг, глава немецких просветителей. Создает свои пьесы Клопшток. Разворачивают деятельность по исследованию искусства античности Винкельман и Вольф. Входит в первые ряды деятелей немецкой культуры Гердер. Наиболее ярким литературным событием становится появление «бурных гениев», представителей литературы «Бури и натиска». Из среды этих молодых людей выделяются два великих немецких писателя Гёте и Шиллер. Первоначально разделяя полусентименталистские-полупредромантические позиции штюрмеров, они к концу века отходят от них, создавая течение, получившее название «веймарский классицизм». Итогом развития всей европейской литературы до начала XIX в. становится трагедия Гёте «Фауст».

Литература «Бури и натиска». В 1770—1780 гг. в Германии развернулось литературное движение «Буря и натиск», название которого взято из одноименной драмы видного представителя этого движения Ф. М. Клингера. От немецкого названия («Sturm und Drang») происходит термин «штюрмеры», обозначающий сторонников движения. Другое традиционное их наименование — «бурные гении». Штюрмеры предпочитали драматургию (молодые И. В. Гёте и Ф. Шиллер, Ф. М. Клингер, Я. М. Р. Ленц, Г. Л. Вагнер и др.). К штюрмерам примыкали некоторые поэты, в частности объединение «Союз роши» (или «Геттингенская роша», «Геттингенское объединение поэтов»), куда входили И. Г. Фосс, братья К. и Ф. Л. Штольберги и др.

Гердер. Эстетические взгляды «Бури и натиска» сформулировал Иоганн Готфрид Гердер (1744—1803), автор трактатов «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (1766—1768), «Шекспир», «Отрывок из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (опубликовано в 1773 г. в сборнике «О немецком характере и искусстве» совместно с Гёте), драм «Брут» (1774), «Раскованный Прометей» (1802) и др. Он переложил на немецкий язык средневековые испанские романсы о Силе, издал сборник «Народные песни» (1778—1779). В своем главном труде «Идеи к философии истории человечества» (1784—1791) Гердер писал о развитии природы как единого мирового организма — от возникновения звезд и планет, растений и животных до человека, народов, развития индивидуальной человеческой души. Далее излагается исто-

рия азиатских народов, древних греков, римлян, германских, славянских и других народов, последние две книги посвящены характеристике Средних веков. Эстетическим следствием философских идей Гердера стало признание равноправия и неповторимости культур разных времен и народов, в частности преодоление отрицательного отношения к культуре Средневековья и культурам неевропейских стран. В статьях о Шекспире и Оссиане Гердер сформулировал новое отношение к народной поэзии как проявлению народного духа, заложил основания для культа Шекспира в противовес культу античного искусства, свойственному классицизму.

«Руссоизация» и «шекспиризация» в драмах штюрмеров. Очень ярко соединение «шекспиризации» с руссоистскими идеями воплощено в драматургии Фридриха Максимилиана **Клингера** (1752—1831) — драмах «Отто» (1775), «Страждущая женщина» (1775), «Близнецы» (1775), «Стильп и его сыновья» (1777) и особенно в драме «Буря и натиск» (1776). Сюжет этой пьесы развивает мотивы «Ромео и Джульетты»: из-за ссоры английских лордов Бюши и Беркли их дети не могут соединить свою судьбу. Но в отличие от шекспировской трагедии любящие побеждают вражду родителей и вступают в брак. Любовь Каролины и Вильда разворачивается на экзотическом фоне Северной Америки и бурных событий, связанных с борьбой американцев за освобождение от английского владычества. Воспевание индивидуалистического бунта, мятежной личности, предельная эмоциональная напряженность стиля, «неистовость» героя — все это своеобразно понятый руссоизм, выраженный в шекспировских формах. При этом следует учитывать, что Клингер посмеивается над оторванностью руссоистов от действительности, что ясно видно в образе восторженного и мечтательного Ла-Фэ.

Рядом с Клингером, прозванным современниками «взбесившимся Шекспиром», стоит фигура Иоганна Антона **Лейзевица** (1752—1806), чья трагедия «Юлий Тарентский» (1776) также связана с «шекспировской» ветвью «Бури и натиска». В творчестве Лейзевица при всей его склонности к «шекспиризации» на место шекспировской «объективности», способности к перевоплощению выдвигается субъективное авторское начало. Такая субъективизация была вполне в духе Руссо.

Высшим достижением штюрмеров в драматургии стала драма молодого Шиллера «Разбойники» (1781), в которой обе тенденции сочетаются наиболее плодотворно.

Драматургия «Бури и натиска» от Гёте фон Берлихингена» Гёте до «Разбойников» Шиллера занимает особое место в развитии предромантических тенденций. Проблема человеческой индивидуальности у штюрмеров приобретает такое значение, какого она еще никогда не имела в истории мировой литературы.

В штюрмерском культе гения заключается, как нам кажется, переход от сентименталистского принципа воспроизведения характера (сентименталисты в противовес классицистам обрисовывают тонкость человеческих чувств) к романтическому воспроизведению исключительных характеров в исключительных обстоятельствах.

Наряду с вырождением штюрмерства в 1780-е годы начинается переход Гёте и Шиллера на позиции «веймарского классицизма» — еще одно свидетельство непрямой переход от предромантических явлений к романтизму.

«Веймарский классицизм». Этот термин обычно обозначает не направление или течение в литературе, а художественную программу двух великих немецких писателей Гёте и Шиллера начиная с 1790-х годов. Иногда это понятие расширяют, относя к «веймарскому классицизму» труды по истории античного искусства Иоганна Иоахима **Винкельмана** (1717—1768), прежде всего его итоговую работу «История искусства древности» (1763). Переехав в Италию, Винкельман описал раскопки Геркуланума («Письма об открытиях Геркуланума», 1762), на основе римских копий попытался восстановить черты древнегреческого искусства периода расцвета. Винкельман вывел формулу высших достижений античности, обязательную для классики всех времен и народов: «Благородная простота и спокойное величие». Этот тезис стал исходным в выработке Гёте и Шиллером новой эстетики после отхода от штюрмерства. К «веймарскому классицизму» относят также и эстетические труды Вильгельма фон **Гумбольдта** (1767—1835), чьи взгляды сложились под непосредственным влиянием Шиллера, с которым он был в тесной дружбе. В работе «О “Германе и Дороте” Гёте» (1799) он вслед за Шиллером подчеркивал соединение в поэме Гёте античной «наивной» поэзии и современной «сентиментальной» (термины взяты из статьи Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии»). В другой своей работе, «О современном французском трагическом театре» (1800), Гумбольдт противопоставляет эмоциональность французской школы и психологизм и характерность немецкой школы актерской игры, относя это различие за счет национальных и исторических особенностей.

Шиллер

Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер (1759—1805) — немецкий драматург, поэт, теоретик искусства, младший из основателей (наряду с Лессингом и Гёте) немецкой классической литературы.

Начало творческого пути. Шиллер родился 10 ноября 1759 г. в швабском городке Марбах-на-Некаре (герцогство Вюртембургское) в семье военного фельдшера. В 1772 г. он окончил латин-

скую школу в Людвигсбурге. К этому времени относятся его первые литературные опыты. С 1773 по 1780 г. Шиллер учился в Военном Питомнике (вскоре переименованном в Военную академию Карла Евгения, или Карлшуле) сначала на юриста, потом на врача. По окончании, представив диссертацию «Опыт исследования вопроса о связи между духовной и животной природой человека», он был назначен полковым лекарем в штутгартский гарнизон. От учебного заведения у Шиллера остались самые мрачные воспоминания: «Через печальную, мрачную юность вступил я в жизнь, и бессердечное, бессмысленное воспитание тормозило во мне легкое, прекрасное движение первых зарождавшихся чувств». Но именно здесь он увлекся Плутархом, Шекспиром, Руссо, Лессингом, Гёте (под влиянием «Страданий юного Вертера» в 1776 г. написал драму «Нассауский студент», драма не сохранилась), осуществил свои первые публикации. Здесь в 1778 г. Шиллер начал писать драму в пяти действиях «Разбойники», которая принесла ему славу.

«Разбойники». Эту драму Шиллера, оконченную и напечатанную в 1781 г. и с триумфом представленную сначала в Мангеймском театре, а затем по всей Германии, следует считать итогом развития «Бури и натиска». Судя по письмам Шиллера конца 1770-х — начала 1780-х годов, его эстетические наклонности формировались в ходе усвоения литературы предромантической ориентации (Клопшток, переработки «Песен Оссиана», «Гёц фон Берлихинген» Гёте, «Детобийца» Вагнера, «Юлий Терентский» Лейзевица, «Дезертир» Мерсье, Шекспир, Руссо). В гениальной юношеской драме «Разбойники» все эти влияния синтезированы, «шекспировская» и «руссоистская» ветви «Бури и натиска» объединены, причем шиллеровский синтез предполагает критический подход к обоим течениям в штирмерстве.

Мир «Разбойников» нельзя понять, не раскрыв связи между этими двумя тенденциями. В драме Шиллера возникает своеобразное двоемирие. «Малый мир» воссоздается в духе сентиментализма Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, мир, живущий по закону любви — главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит Карла, верного графского слуги Даниэля. Шекспир дал Шиллеру знание иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум — с безумием, естественные чувства — с болезненными страстями, где царят хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений.

Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился.

«Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре Франца Моора воплощено абсолютное Зло.

Основная черта шиллеровского героя в «Разбойниках» — его неистовость, которая резко отличает его от героя классицистов и героя просветителей — последователей Лессинга. С предромантической неистовостью связан и специфический предромантический конфликт: на смену классицистическому столкновению долга и чувства, спорам просветителей о разуме и чувстве, их роли в жизни человека приходит конфликт разумного и неразумного. Шиллер остается просветителем в своих идеалах, но, признавая конечное всеисилие разума, он раскрывает новую оппозицию, новый, во многом уже романтический конфликт.

«Коварство и любовь». Шиллер в письме к В.Ф.Г. Рейнвальду (от 14 апреля 1783 г.) раскрыл одну из важных черт новой драматургии: «Мы, поэты, трогаем, потрясаем, воспламеняем тогда, когда сами почувствовали страх за наших героев и сострадание к ним. <...> Участвительность любящего подмечает в сто крат больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя». Это своего рода программа «мещанской трагедии» Шиллера «Коварство и любовь» (1784), считающейся последним выдающимся произведением «Бури и натиска».

Любовь знатного юноши Фердинанда, пламенного и неистового, и простой девушки Луизы Миллер наталкивается на общественное неприятие, основанное на сословных предрассудках. Став жертвой организованной травли, интриги, во главе которой оказался злодей — премьер-министр безымянного немецкого герцогства, герои гибнут.

Произведение Шиллера выходит за рамки семейных отношений, перерастает из «мещанской трагедии» в первую немецкую политическую трагедию.

«Дон Карлос, инфант Испанский». Жанр политической трагедии получил развитие в «Доне Карлосе», над которым Шиллер работал с 1783 по 1787 г. Жанр «Дона Карлоса» сам автор определил как драматическую поэму. Это переходное произведение в его творчестве. Шиллер избирает поэтическую форму трагедии в отличие от штюрмерских трагедий, написанных прозой, при этом использует белый стих (пятистопный ямб) по образцу шекспировских трагедий (в дальнейшем так будут написаны последующие трагедии Шиллера), переносит действие из современности в прошлое.

Действие трагедии происходит в 1568 г. в Испании. Среди героев — исторические лица: испанский король Филипп II и его сын дон Карлос. Шиллер, вопреки историческим фактам, придает дону Карлосу черты пылкого поборника республиканских идей, сторонника независимости испанских Нидерландов. Ему противостоит

отец, ревнующий к нему свою молодую жену и видящий в нем угрозу своему деспотизму. Но есть и верный друг — маркиз Поза, любимый герой Шиллера, наиболее яркое воплощение его представления о персонаже как рупоре идей автора, носителя авторского идеала. Под влиянием вольнолюбивых речей Позы дон Карлос хочет бежать в Нидерланды, но его план раскрыт, и король бросает его в тюрьму и приговаривает к казни. Пришедший к дону Карлосу в камеру маркиз Поза застрелен и умирает на руках друга. Финал трагедии мрачен, но не безысходен, так как зрители знают дальнейшую историю Нидерландов, семь провинций которых вскоре освободились от испанского владычества. Еще более широкое признание трагедия получила, когда Д. Верди написал на ее сюжет оперу «Дон Карлос» (1867).

Веймарский период. После триумфа «Разбойников» в реакционной прессе начинается травля Шиллера. В 1782 г. герцог Вюртембергский запретил ему писать что-либо помимо медицинских трудов. Не вынеся деспотизма герцога, 22 сентября 1782 г. Шиллер бежал из Вюртемберга в Мангейм (Пфальц), где некоторое время жил под вымышленными именами. В 1787 г. после недолгого пребывания в Лейпциге и Дрездене по приглашению герцога Веймарского Карла Августа Шиллер переезжает в Веймар, где знакомится с И. Г. Гердером, Х. М. Виландом и другими выдающимися деятелями немецкой культуры, а 7 сентября 1788 г. — с Гёте, их отношения с лета 1794 г. перерастают в дружбу и тесное творческое сотрудничество.

По рекомендации Гёте, Шиллер в конце 1788 г. получает предложение занять место экстраординарного профессора истории в Йенском университете и вскоре переезжает в Йену, где с некоторыми перерывами прожил до 1802 г., когда писатель, всегда нуждавшийся, собрал наконец средства для покупки дома в Веймаре (недалеко от дома Гёте и Веймарского театра).

Увлечение античностью, философией Канта, творчеством Гёте приводит к переходу Шиллера с позиций штюрмерства на новые позиции, определяемые термином «веймарский классицизм». В этот период им написаны историческая трилогия «Валленштейн» (опубл. 1800), в которую вошли пьесы «Лагерь Валленштейна» (пост. 1798), «Пиколомини» (пост. 1799), «Смерть Валленштейна» (пост. 1799); трагедии «Мария Стюарт» (пост. 1800), «Орлеанская дева» (1801), «Мессинская невеста» (1803), народная драма «Вильгельм Телль» (1804), стихотворения и поэмы «Боги Греции» (1788), «Художники» (1789), «Идеал и жизнь» (1795) и др., баллады, в том числе «Пловец» (в переводе В. А. Жуковского — «Кубок»), «Перчатка», «Поликратов перстень», «Ивиковы журавли» (все — 1797), эпиграммы, в том числе «Ксении» (1797, совместно с Гёте), новеллы «Игра судьбы» (1789) и др., незаконченный роман «Духовидец» (1787), эстетические работы «О стихотворениях Бюргера» (1791),

«О трагическом в искусстве» (1792), «О грации и достоинстве» (1793), «Письма об эстетическом воспитании человека» (1795), «О возвышенном» (1795), «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795—1796), «Об эпической и драматической поэзии» (1797, совместно с Гёте) и др., исторический труд «История Тридцатилетней войны» (1790—1793). Он перевел фрагменты «Энеиды» Вергилия (1789—1790), переработал для сцены Веймарского театра «Эгмонта» Гете (1796), «Макбета» Шекспира (1800), «Турандот» Гоцци (1802), «Ифигению» Гёте (1801), «Федру» Расина (1805). Несмотря на тяжелую болезнь (с 1791 г. он болел туберкулезом), Шиллер до последнего дня жизни напряженно работал.

«Мария Стюарт». Образ Марии Стюарт занимал воображение Шиллера почти 20 лет, поэтому он написал трагедию очень быстро: запись о начале работы над текстом сделана 4 июня 1799 г., а запись об окончании — 9 июня 1800 г. Через 5 дней ее уже видели зрители Веймарского театра, а в следующем году она была опубликована.

В трагедии противопоставлены два женских образа — шотландская королева Мария Стюарт и английская королева Елизавета Тюдор. Мария в плену у Елизаветы, она моложе, красивее, она страдает. Первые зрители (а это зрители ранней романтической эпохи) видели в произведении Шиллера романтический контраст добра и зла, красоты и уродства, возвышенного и низменного, воплощенный в этом противопоставлении, рассматривали Марию как прекрасное романтическое существо, гибель которого вызывает сострадание. Шиллер, в духе программы «веймарского классицизма», категорически возражал: «Мария не должна вызывать мягкого сочувствия — это не входит в мои намерения; я не перестаю изображать ее неким физическим существом, и патетическое в этой драме должно скорее пробуждать глубокое, как бы обобщенное волнение, а не индивидуальное сострадание лично к Марии. Она и сама не чувствует и не вызывает в других нежности. Ей суждено познать сильные страсти и зажигать их».

Доля героев своих драм на «идеалистов» и «реалистов», Шиллер меньше внимания уделял первым (в «Марии Стюарт» это молодой дворянин Мортимер, безоглядно идущий к смерти, чтобы освободить Марию) и значительно больше — вторым. Не только Елизавету, но и Марию следует отнести к «реалистам». Обе не только женщины, жаждущие любви и сочувствия, но и королевы. В знаменитой сцене III акта, когда единственный раз обе героини встречаются, Мария на коленях просит у Елизаветы милости, и та готова смягчиться, но не удерживается от колкостей чисто женского толка: что четвертым мужем Марии после убитых первых трех не хочет стать никто и что всеобщее признание легко иметь тому, кто стал всеобщим достоянием. Мария не выдерживает: «Трон Англии захвачен самозванкой, рожденною внебрачно!» Тем са-

мым она обвиняет Елизавету, королеву-девственницу, в «распутстве низменных страстей», но главное — в незаконности ее пребывания на троне и ее права на корону.

За прекрасной и возвышенной Марией стоят мощные силы католической Европы, желающей подчинить Англию, лишить ее независимости. За уродливой, деспотичной Елизаветой — целая страна, только недавно осознавшая свою особую историческую судьбу. Обе королевы это понимают и делают на это ставку. До того как Елизавета отдаст приказ о казни Марии, на английскую королеву будет совершено покушение сторонниками Марии Стюарт и разнесется слух, что королева «убита в гуще лондонской толпы». Только случайность (кинжал убийцы запутался в плаще Елизаветы) не позволит изменить ход английской истории. Мария охвачена смятением и колебаниями, которые исчезают только перед ее казнью. Колеблется и Елизавета перед тем, как подписать королевский указ о казни Марии Стюарт.

Сцена казни бесконечно возвышает Марию. Однако Шиллер не требует «индивидуального сострадания лично к Марии». Почему? Он пишет не мелодраму со слабыми, страдающими героями, которых преследуют несчастья и губит непонятный им рок, а трагедию, где герои сами выбирают свою судьбу. Трагедия связана с большим масштабом, с общим ходом времени, истории. У времени своя сверхличностная логика. Борьба с ходом истории для трагического героя заканчивается поражением. Но у времени есть и своя этика, борьба с которой тоже заканчивается поражением. В судьбах Марии Стюарт и королевы Елизаветы проявляются законы времени и истории.

Трагедии Шиллера поднимают жанр на шекспировскую высоту и вместе с тем подводят черту под его историей. В XIX—XX вв. трагедия перестает быть главным жанром, утрачивает свои классические черты, соединяется с другими жанрами.

Гёте

Иоганн Вольфганг Гёте (1749—1832) сыграл выдающуюся роль в развитии мировой поэзии, прозы, драматургии, в своем «Фаусте» достиг синтеза художественных средств для выражения всеобъемлющего философского и художественного содержания.

Начало творческого пути. Гёте родился 28 августа 1749 г. во Франкфурте-на-Майне, представлявшем собой городскую республику, в семье имперского советника, бюргера, входившего в правящую элиту республики. Он получил прекрасное домашнее образование, затем по настоянию отца юридическое образование в Лейпцигском (1765—1768) и Страсбургском (1770—1771) университетах. В Страсбурге (французском городе с немецким населением) он познакомился с Гердером, открывшим ему новую эстетику, английскую

литературу, Шекспира, немецкий фольклор. Гёте переводит «Песни Оссиана» Д. Макферсона, передает Гердеру записанные в Эльзасе народные песни. Позже в автобиографии «Поэзия и правда» он отмечал решающее значение встречи с Гердером.

«Ко дню Шекспира». Свои эстетические воззрения Гёте изложил в статье «Ко дню Шекспира» (1771), где восклицает: «Первая же страница Шекспира, которую я прочел, покорила меня на всю жизнь...» Пример Шекспира заставил его усомниться в классицистических правилах: «Единство места показалось мне устрашающим, как подземелье, единство времени и действия — тяжкими цепями, сковывающими воображение». От Гердера Гёте воспринимает исторический подход к искусству. Он считает, что греческая и шекспировская трагедии равноценны, но каждая рождена своим временем, в то время как во французской классицистической трагедии обнаруживается механическое подражание образцам. Ценность Шекспира Гёте видит в сложности и глубине, умении сочетать противоречивое, представить перед глазами зрителей, как в «волшебном фонаре», мировую историю «на незримой нити времени». Но особенно ценит Гёте в Шекспире характеры, неповторимые в своей индивидуальности, созданные им в соответствии с природой.

«О немецком зодчестве» (1773) — другая программная статья Гёте, посвященная готическому Страсбургскому собору и его легендарному зодчему Эрвину фон Штейнбаху. Противопоставив античному искусству с его стремлением к идеальной красоте «характерное искусство» готики, Гёте пишет: «Характерное искусство и есть единственно подлинное. Когда оно порождено искренним, цельным, самобытным и своеобразным чувством и не заботится ни о чем для него постороннем, даже не знает о нем, оно будет всегда цельным и живым, родилось ли оно из суровой дикости или из тонко воспитанного чувства». Статья стала одним из манифестов движения «Бури и натиска».

«Гёц фон Берлихинген» (1773). Эта трагедия — первое значительное художественное произведение Гёте. Оно задумано в Страсбурге и завершено в 1773 г. во Франкфурте, куда он вернулся после окончания университета. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI в. через движение Времени. Последние слова трагедии сопрягают Прошлое с Настоящим:

М а р и я. Благородный муж! Благородный муж! Горе веку, отвергнувшему тебя!

Е л и з а в е т а. Горе потомству, если оно тебя не оценит!

По-шекспировски широко представлен исторический фон. Свободное перенесение места действия (тоже шекспировская черта) позволяет Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоялый двор, и трактир XVI в., и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. По-

шекспировски значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия, от которого не отказывались даже романтики. Писатель вводит вторую сюжетную линию — историю бывшего друга Гёца Вейлингена, бросившего свою невесту, сестру Гёца, ради Адельгейды фон Вальдорф, которая становится его женой, а затем отравляет его.

Но в то же время выбор сюжета и героя, сделанный Гёте, носит «русоистский», а не шекспировский характер. Гёц фон Берлихинген одержим идеей объединения крестьян и рыцарей, он становится одним из вождей крестьянского восстания, которое пугает его не своими целями, а своими крайностями. Гёц умирает со словами: «Свобода! Свобода!». Уравнительные тенденции, противоречащие шекспировской концепции истории, культ свободы — это выражение руссоистских устремлений Гёте.

«Страдания юного Вертера» (1774) — лирический роман в письмах, принесший молодому Гёте всеевропейскую известность. Штюрмеры признают его своим вождем. Основа романа автобиографична, в нем отразилась несчастная любовь писателя к Шарлотте Буфф летом 1772 г. во время поездки в г. Вецлар. Роман делится на две части: письма Вертера к другу Вильгельму, где он подробно описывает не столько события, сколько свои чувства, и дополнение «От издателя к читателю».

Вертер, тонкий и нервный юноша, болезненно переносит свое одиночество и обывательский уклад жизни. Его любовь к Шарlotte приносит ему на некоторое время ощущение счастья, однако потом приводит к самым тяжелым переживаниям. Лотта хорошо относится к Вертеру, но у нее есть жених Альберт, человек благородный, разумный и деликатный, с которым она решила соединить свою жизнь. Страсть Вертера приобретает болезненный характер, он то безудержно веселится, то впадает в меланхолию, то полон ревности, то раскаяния. Из раздела «От издателя к читателю» мы узнаем, что в минуту отчаяния Вертер застрелился. Шарлотта и Альберт тяжело пережили эту смерть. Вертера похоронили в том месте, которое он сам указал, недалеко от города.

Гёте делает в романе важное открытие, имевшее существенные последствия для дальнейшего развития литературы, прежде всего для романтизма и реализма. Его герой Вертер предстает одновременно и как определенный социотип (юноша, который из-за низкого происхождения не может занять место, достойное его талантов), и как психотип (человек с маниакально-депрессивными расстройствами, свойственными и самому Гёте, поэтому необычайно точно воспроизведенными). Второе оказывается важнее первого, поэтому реакция Вертера на внешние события неадекватна, неприятности превращаются в его сознании в катастрофы. Герой не может адаптироваться в своей жизненной среде, становится несносным. Если безумие шекспировских героев носит вре-

менный характер и порождено открытием ими истинного лица мира, а безумие Дон Кихота — скорее литературный прием, то болезнь Вертера — нечто совершенно иное: литературе стал интересен больной герой, невrastеник, психопат, параноик. Не случайно после публикации романа по Европе прокатилась волна самоубийств, которая унесла не меньше жизней, чем настоящая война. «Болезнь ума» станет модной, ей отдадут дань романтики. Немецкий романтик Новалис воскликнет: «Поэт должен быть болен». Реалисты будут исследовать не только социотипы, но и психотипы. Болезненность психики героев станет, по существу, обязательной в литературе декаданса. Больной герой и больной писатель характерны и для XX в. вплоть до наших дней.

Очевидно, это одно из следствий отхода от эстетики нормативности, развития принципов самовыражения и психологизма, разработки рецептивной эстетики, ориентирующейся на читательское восприятие: социотипы устаревают, когда меняется историческая эпоха, в то время как психотипы интересны читателям всегда.

Лирика. Гёте прежде всего великий лирический поэт. Как отмечал В. М. Жирмунский, Гёте «является создателем нового жанра интимной лирики личного переживания, непосредственно выражающей внутренний мир душевных эмоций в их неповторимом своеобразии и индивидуальности»¹.

Начав с подражания немецкой анакреонтике и французской «легкой поэзии» рококо, Гёте в период «Бури и натиска» (1770 — 1775) «создает новый тип лирического стихотворения, порывающего с условной и обобщенной стилизацией: мгновение переживания, непосредственного, яркого и страстного, подсказанного индивидуальной биографической ситуацией (например, ночной поездкой верхом из Страсбурга в Зезенгейм на свидание с возлюбленной — в стихотворении “Свидание и разлука”), чувства радости жизни, весенней природы и молодой любви выражаются непосредственно в эмоционально-действенной, песенной форме. При этом неповторимо индивидуальный характер переживания, его своеобразная эмоциональная диалектика нередко создают неповторимую, на данный случай возникающую композиционную форму стихотворения, которая как бы развивается и изменяется вместе с протеканием и развитием самого переживания (например, в стихотворении “На озере”»².

Под влиянием Гердера Гёте обратился к немецкому фольклору и ввел некоторые его элементы в свою авторскую поэзию. Так, в стиле народной песни написано знаменитое стихотворение «Степная розочка» (1771) — диалог между мальчиком и розой, где ис-

¹ Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. — Л., 1972. — С. 309—310.

² Там же. — С. 311.

пользованы народно-поэтическая символика срывания розы как любви, характерная для фольклора драматизация песенного сюжета, подлинно народный песенный припев: *«Röslein, Röslein, Röslein rot, // Röslein auf der Heiden»* (в переводе Д. Усова: «Роза, роза, алый цвет, // Роза в чистом поле»).

Гёте обращался к жанру баллады («Король из Фуле»), оды («Ганимед», «Прометей», «Вознице Кроносу» и др.) и другим жанрам, каждый из которых получает оригинальную разработку в его творчестве.

Веймарский период. 7 ноября 1775 г. Гёте прибыл в Веймар по приглашению герцога Карла Августа, недавно взошедшего на престол. Гёте становится тайным советником, членом правительственного совета, в 1782 г. получает дворянское звание. Он почти отходит от литературы, стремясь реализовать просветительские идеалы в своей политической деятельности, но со временем его постигает разочарование. Гёте много занимается наукой (физикой, геологией, минералогией, ботаникой, биологией, анатомией). На некоторое время он уезжает в Италию (1786—1788), потом возвращается в Веймар, но отдаляется от двора. С 1791 г. руководит Веймарским придворным театром. В 1794 г., получив от Шиллера предложение принять участие в издании журнала «Оры», Гёте с энтузиазмом его принимает. С этого времени начинается плодотворный период дружбы и творческого сотрудничества с Шиллером.

Среди произведений, написанных Гёте в веймарский период, — романы «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795—1796), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (ч. 1—3, 1821—1829), «Избирательное сродство» (1809), трагедии «Ифигения в Тавриде» (1787), «Эгмонт» (1788), «Торкватто Тассо» (1790), книга лирики «Западно-восточный диван» (1819), «Римские элегии» (1790), баллады «Лесной царь» (1792), «Коринфская невеста» (1797), автобиографическая книга «Поэзия и правда из моей жизни» (1811—1814), естественно-научный труд «Учение о цвете» (1810), перевод на немецкий язык «Племянника Рамо» Д. Дидро (1805) и др.

«Фауст». Трагедию «Фауст» Гёте писал около 60 лет. Главный персонаж взят им из народной немецкой книги «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике», изданной И. Шписом в 1587 г. К 1773 г. относится первый вариант произведения, так называемый «Прафауст» (рукопись обнаружена в 1887 г.). Здесь Фауст подобен штюрмерам в их противопоставлении природы и схоластики, он жаждет деятельности:

Готов себя я в мир отважно кинуть,
Земных скорбей, земных восторгов жребий вынуть,
Под бури смело парус ринуть
И в час крушенья с робостью не стынуть.

(Перевод В. Брюсова)

Уже в «Прафаусте» разработана основная сюжетная линия первой части «Фауста» Фауст — Маргарита (история соблазненной и покинутой девушки, убивающей своего ребенка).

В 1788 г. в Италии Гёте обращается к незавершенному произведению и уточняет текст, смягчая неактуальные к тому времени штурмерские крайности. В 1790 г. этот текст был опубликован под названием «Фауст. Фрагмент».

В 1797 — 1801 гг., в период интенсивного сотрудничества с Шиллером, Гёте пишет важнейшие сцены («Пролог на небе», «За городскими воротами», эпизоды перевода Фаустом Евангелия, его договора с Мефистофелем), придающие замыслу трагедии общемировую масштабность и всеобъемлемость. Законченная первая часть публикуется в 1808 г. С февраля 1825 г. по июль 1831 г. Гёте пишет вторую часть «Фауста» (эпизод с Еленой из этой части был написан в 1800 г.). Произведение полностью опубликовано в год смерти писателя, в 1832 г.

Прологи. «Фауст» начинается с трех вступительных текстов. В «Посвящении», обращенном к друзьям молодости, возникает тема быстротечности времени, которая на новом уровне раскрывается в «Театральном вступлении». Театр дает возможность «пройдя все ярусы подряд, // Сойти с небес сквозь землю в ад». Здесь же Директор театра, Поэт и Комический актер обсуждают проблемы искусства, рассуждают об истинной поэзии, предназначенной для вечности, но не встречающей понимания у праздной толпы. Гёте ставит труднейший вопрос рецептивной эстетики: самое глубокое искусство не может существовать без своего адресата, публики. Очевидно, синтетической формой «Фауста» писатель дает свой ответ на обозначенную в «Театральном вступлении» дилемму. В «Прологе на небе» Господь (олицетворение просветительского Разума) в окружении славящих его архангелов вступает в спор с Мефистофелем (воплощением духа отрицания) из-за Фауста, который, по признанию обоих, воплощает самую суть человека, столь высоко ценимую Господом и столь низко — Мефистофелем («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»; «Он кажется каким-то насекомым»). Фауст не идеален. Господь смотрит на это снисходительно: «Кто ищет — вынужден блуждать». Но он и не ничтожество, что приходится признать Мефистофелю, дающему Фаусту емкую характеристику:

Он рвется в бой, и любит брать преграды,
И видит цель, манящую вдали,
И требует от неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли.

(Перевод Б. Л. Пастернака)

Господь разрешает Мефистофелю испытать Фауста, считая, что «из лени человек впадает в спячку»:

Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи, и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.

«Пролог на небе» утверждает две важнейшие для концепции «Фауста» идеи: человек несвободен в выборе судьбы — более могущественные силы делают это за него, но свободен в познании этих сил, и движение к новому невозможно без разрушения старого.

«Часть первая». «Часть первая» трагедии посвящена раскрытию этих идей. Внешне Гёте использовал принципы оформления текста в шекспировских трагедиях: разделение не на действия, а на сцены разной величины с предельно краткими ремарками, соединение стихов (иногда это белый стих, как, например, в монологе Фауста в сцене «Лесная пещера», но обычно рифмованный и необычайно разнообразный и гибкий по метру) и прозы (прозой написана одна из финальных сцен — «Пасмурный день. Поле»). Но если у Шекспира композиция ближе к линейной, то у Гёте она спиральна, образует концентры.

В «Части первой» идея познания реализуется в сцене договора между Фаустом и Мефистофелем и омоложении Фауста (видимое движение времени вспять). Развития характера нет, поэтому роль Фауста начинается с самопредставления: «Я богословьем овладел, // Над философией корпел, // Юриспруденцию долбил // И медицину изучил» и т.д.

Стремление Фауста к непрестанному обновлению иллюстрируется историей Фауста и Маргариты. Масштабность этой незамысловатой истории подчеркнута спиралевидной композицией: в кульминации повествования появляется огромная вставная сцена, изображающая шабаш ведьм в Вальпургиеву ночь. Но и в эту сцену Гёте делает еще одну внутреннюю вставку — интермедию «Сон в Вальпургиеву ночь, или Золотая свадьба Оберона и Титании» (параллель «Сну в летнюю ночь» Шекспира, где тоже появляются Оберон и Титания). Любовь Фауста к Маргарите — это важнейшая для книжника встреча с жизненными проблемами, его переход от слова к делу (не случайно в сцене «Рабочая комната Фауста» герой меняет свой перевод строки из Библии «Вначале было Слово» на «Вначале было Дело»). Обновление Фауста разрушает все вокруг, но это вселенский закон. Вот почему Маргарита, отравившая мать (она хотела, чтобы та уснула и не помешала свиданию с Фаустом), ставшая причиной гибели брата Валентина, противившегося ее союзу с Фаустом, убившая родившееся от Фауста дитя, обреченная на тюрьму и смерть, слышит голос свыше: «Спасена!»

«Часть вторая». «Часть вторая» переносит читателя из «малого мира» (внутреннего мира Фауста) в «большой мир» (где он как персонаж может и не появиться, например, в сцене «Императорский дворец») как в пространстве, так и во времени. Соединяются Античность, «средневековое прошлое», «средневековое настоящее» (Фауст оказывается в комнате, где произошло его омоложение), будущее (возникает образ искусственно созданного человека Гомункула, в сцене «Сад для гуляния» речь идет о введении бумажных денег, которые стали выпускать в Европе лишь в XVIII в. и т. д.), действие разворачивается то при дворе средневекового германского императора, то в древней Спарте (обширный эпизод с Еленой Прекрасной), то опять возвращается к императорскому двору.

В композиции смешение времен отразилось в сочетании классицистического (в духе Античности) членения текста на 5 актов и шекспировского разделения на сцены внутри актов. Произвол в пространстве и времени «большого мира» подчеркивается возвращением к естественному старению Фауста. В завершающем «Часть вторую» пятом акте и пространство, и время становятся совершенно условными, символическими, появляются небесные силы, которые отвоевывают душу Фауста у Мефистофеля, завлекшего героя трагедии в словесную ловушку: фраза, которой так добивался Мефистофель: «Мгновение, остановись, ты прекрасно», — была произнесена Фаустом лишь с оттенком условного наклонения, ибо для него обновление и познание несовместимы с остановкой, со статикой. Таков итог произведения, открывающего путь в динамичный XIX в.

ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Период наибольшей стабилизации в XIX столетии приходится на 1820—1860-е годы. В своей зрелой форме литературный процесс XIX в. представляет собой единство и борьбу двух полюсных художественных систем — романтизма и реализма. В то же время необходимо учитывать, что это последний период в «трехвековой арке» культуры Нового времени (если принимать в расчет европоцентристскую ориентацию)¹.

Следовательно, в литературе XIX в. обязательно обнаружатся не только новые тенденции (представленные романтизмом и реализмом), но и черты искусства прошлого (прежде всего классицизма) и будущего (первые проявления модернистских тенденций и зарождение «массовой культуры»).

Рождение всемирной литературы. В 1827 г. секретарь Гёте Эккерман записал высказывание великого немецкого писателя о том, что «рождается всемирная литература» (*Weltliteratur*). Гёте не говорил о том, что она уже существует, он отмечал только момент начала ее формирования. Это было глубокое провидение. В XIX в. литературы утрачивают региональность, начинают теснее взаимодействовать друг с другом. Под влиянием европейской литературы в предыдущем столетии начала бурно развиваться русская литература, а в XIX в. она постепенно входит в число мировых лидеров. Так же сложилась судьба американской литературы: творчество Ф. Купера, Э. А. По, Г. Мелвилла, Н. Готорна, Г. Лонгфелло, Г. Бичер-Стоу, Ф. Брет Гарта, У. Уитмена начинает мощно влиять на европейских писателей, находит миллионы своих читателей во всем мире. Европейцы начинают знакомиться с сокровищами восточной классической поэзии и прозы. В свою очередь произведения европейских писателей приобретают все более широкую читательскую аудиторию в Азии, Латинской Америке, Австралии. Складывается ситуация, определяемая термином «всемирность».

РОМАНТИЗМ

В настоящее время романтизм в самом общем виде рассматривается как одно из крупнейших направлений в литературе конца

¹ См. раздел «Заключение. “Арки” в истории литературы».

XVIII — 1-й половины XIX в. с присущими ему художественным методом и стилем, а иногда и как первая фаза модернизма (при расширительном понимании модернизма).

Генезис термина «романтизм». Французский литературовед Ф. Бальдансперже обнаружил слово «романтический» в источнике 1650 г. (это самый старый из найденных источников). Значение слова в XVII в. — «воображаемый», «фантастический». Оно восходит к средневековому употреблению слов «романс» (лирическая и героическая испанская песня) и «роман» (эпическая поэма о рыцарях), первоначально обозначавших произведения на одном из романских, а не на латинском языке, а затем получивших более обобщенный смысл — «повествование с выдумкой». В XVIII в. «романтический» означает все необычное, таинственное или же связанное со средневековой стариной. Вот характерное употребление этого слова у Руссо в «Прогулках одинокого мечтателя» (1777—1778, опубл. 1782): «Берега озера в Биле более дики и более романтичны, чем берега Женевского озера: в Биле леса и скалы подступают к воде совсем близко». В конце XVIII в. немецкие романтики братья Шлегели выдвинули оппозицию понятий «романтический» — «классический», ее подхватила и сделала известной по всей Европе Жермена де Сталь в трактате «О Германии» (1810, опубл. в Лондоне в 1813 г.). Так складывается понятие «романтизм» как термин теории искусства.

Литературоведческие значения термина. Слово «романтизм» может определять тип творчества, реализующийся в таких родственных художественных системах, как барокко, предромантизм, романтизм, символизм и т. д. Широко распространено представление о романтизме как о стиле, который отличается высокой эмоциональностью, культом экзотического и фантастического, тяготением к художественным средствам, передающим динамичность действительности, противоречивость человеческих страстей. Детально представление о романтизме как о стиле разработано в музыковедении и теории живописи. Для историко-теоретического подхода в литературоведении особенно важны значения термина «романтизм» как художественного направления, движения.

Эстетика романтизма. В основе романтического мироощущения лежит «романтическое двоемирие» — ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью. При этом романтики по-новому понимают и идеал, и действительность по сравнению с классицистами. У классицистов идеал конкретен и доступен для воплощения, более того, он уже был воплощен в античном искусстве, которому поэтому и следует подражать, чтобы приблизиться к идеалу. Для романтиков идеал — это нечто вечное, бесконечное, абсолютное, прекрасное, совершенное, при этом таинственное и часто непостижимое. Действительность, напротив, преходяща, ограничена, конкретна, безобразна. Представление

о преходящем характере действительности сыграло решающую роль в становлении принципа романтического историзма. Преодоление разрыва идеала и действительности возможно в искусстве, что определяет его особую роль в сознании романтиков. Именно в этом романтизм приобретает универсализм, позволяющий соединять самое обыденное, конкретное с отвлеченными идеалами.

А. В. Шлегель писал: «Прежде мы прославляли исключительно природу, теперь же мы прославляем идеал. Слишком часто забывают, что эти вещи тесно взаимосвязаны, что в искусстве природа должна быть идеальной, а идеал естественным». Но, несомненно, для романтиков первичен именно идеал: «ИСКУССТВО всегда должно оцениваться только по его отношению к ИДЕАЛЬНОЙ КРАСОТЕ» (А. де Виньи); «Искусство не есть изображение реальной действительности, а искание идеальной правды» (Жорж Санд).

Характерная для романтического художественного метода типизация через исключительное и абсолютное отразила новое понимание человека как малой вселенной, микрокосма, особое внимание романтиков к индивидуальности, к человеческой душе как сгустку противоречивых мыслей, страстей, желаний — отсюда развитие принципа романтического психологизма. Романтики видят в душе человека соединение двух полюсов — «ангела» и «зверя» (В. Гюго), отмечая однозначность классицистической типизации через «характеры». Об этом писал Новалис: «Необходимо разнообразие в изображении людей. Только бы не куклы — не так называемые “характеры”, — живой, причудливый, непоследовательный, пестрый мир (мифология древних)».

Противопоставление поэта толпе, героя — черни, индивидуума — обществу, не понимающему и преследующему его, — характерная черта романтической литературы.

В эстетике романтизма большую роль играет тезис о том, что действительность относительна и преходяща. Так как всякая новая форма действительности воспринимается как новая попытка реализации абсолютного идеала, то в основу своей эстетики романтики кладут лозунг: прекрасно то, что ново.

Но реальность низка и консервативна. Отсюда — другой лозунг: прекрасно то, что не соответствует действительности, фантастично. Новалис писал: «Мне кажется, что состояние своей души я наилучшим образом могу выразить в сказке. Все является сказкой».

Фантазия утверждается не только в объекте, но и в структуре произведения. Романтики разрабатывают фантастические жанры, разрушают классицистический принцип чистоты жанров, смешивая в причудливых сочетаниях трагическое и комическое, возвышенное и обыденное, реальное и сказочное на основе контраста — одного из главных признаков романтического стиля.

Преодолеть разрыв между идеалом и действительностью романтики предполагают с помощью искусства. Немецкие романтики для решения этой проблемы выработали универсальное средство — романтическую иронию (см. раздел «Немецкий романтизм»).

Романтизм как литературное направление. Романтизм представляется одним из самых значительных направлений в мировой культуре, особенно интенсивно развивавшимся в конце XVIII — первой половине XIX в. в странах Европы и в Северной Америке.

Этапы развития романтизма. Романтизм как направление возникает в конце XVIII в. сразу в нескольких странах. Почти одновременно выступили с эстетическими манифестами, трактатами, обозначившими рождение романтизма, йенские романтики в Германии, Шатобриан и де Сталь во Франции, представители «Озерной школы» в Англии.

В самом общем виде можно говорить о трех этапах развития романтизма в мировой культуре, соотнося ранний романтизм с концом XVIII — началом XIX в., развитые формы романтизма — с 20—40-ми годами XIX в., поздний романтизм — с периодом после европейских революций 1848 г., поражение которых разрушило многие утопические иллюзии, составлявшие питательную почву для романтизма. Но применительно к различным национальным проявлениям романтизма, а также к разным жанрам, родам, видам искусств эта схематичная периодизация мало подходит.

В Германии уже на первом этапе развития романтизма, в творчестве йенских романтиков (Новалис, Вакенродер, братья Шлегели, Тик), сказалась зрелость мысли, сформировалась довольно полная система романтических жанров, охвативших прозу, поэзию, драматургию. Второй этап, связанный с деятельностью гейдельбергских романтиков, наступает очень быстро, что объясняется пробуждением национального самосознания в период наполеоновской оккупации Германии. Именно в это время выходят в свет сказки братьев Гримм, сборник Арнима и Брентано «Волшебный рог мальчика» — яркие свидетельства обращения романтиков к фольклору родного края. В 20-е годы XIX в. со смертью Гофмана и переходом молодого Гейне к реализму немецкий романтизм утрачивает завоеванные позиции.

В Англии романтизм, подготовленный достижениями предромантизма, также развивается бурно, особенно в поэзии. Вслед за Вордсвортом, Колриджем, Саути, Скоттом вступают в литературу великие английские поэты Байрон и Шелли. Огромное значение имело создание Вальтером Скоттом жанра исторического романа. Со смертью Шелли (1822), Байрона (1824), Скотта (1832) английский романтизм отходит на задний план. Творчество Скотта свидетельствует об особой близости романтизма и реализма в английской литературе. Эта специфическая черта характерна для творчества английских реалистов, особенно Диккенса, чьи реа-

листические романы сохранили значительные элементы романтической поэтики.

Во Франции, где у истоков романтизма стояли Жермена де Сталь, Шатобриан, Сенанкур, Констан, достаточно полная система романтических жанров складывается лишь к началу 1830-х годов, т. е. к тому времени, когда в Германии и Англии романтизм в основном себя исчерпал. Особое значение для французских романтиков имела борьба за новую драму, так как в театре классицисты занимали наиболее прочные позиции. Крупнейшим реформатором драмы стал Гюго. Начиная с 1820-х годов он возглавлял также реформу поэзии и прозы. Жорж Санд и Мюссе, Виньи и Сент-Бёв, Ламартин и Дюма внесли свой вклад в развитие романтического направления.

В Польше первые споры о романтизме относятся к 1810-м годам, но как направление романтизм утверждается в 1820-е годы с приходом в литературу Адама Мицкевича и сохраняет ведущие позиции.

Широкое изучение творчества романтиков США (Ирвинг, Купер, По, Мелвилл), Италии (Леопарди, Мандзони, Фосколо), Испании (Ларра, Эспронседа, Соррилья), Дании (Эленшлегер), Австрии (Ленау), Венгрии (Вёрёшмарти, Петефи) и ряда других стран, предпринятое в последнее время, привлечение материала литературной истории русского романтизма позволило исследователям прийти к выводу о неоднородности развития этого направления, различии его национальных проявлений в зависимости от предпосылок его возникновения, степени литературного развития различных стран, а также расширить хронологические рамки романтизма.

Была выдвинута идея национальных типов романтизма¹. К «классическому» типу отнесено романтическое искусство Англии, Германии, Франции. Романтизм Италии и Испании выделен в другой тип: здесь замедленное буржуазное развитие стран сочетается с богатейшей литературной традицией. Особый тип представляет романтизм стран, ведущих национально-освободительную борьбу, он приобретает революционно-демократическое звучание (Польша, Венгрия). В ряде стран с замедленным буржуазным развитием романтизм решал просветительские задачи (например, в Финляндии, где появилась эпическая поэма Элиаса Лёнрота (1802—1884) «Калевала» (1-я ред. 1835, 2-я ред. 1849) на основе собранного им карело-финского фольклора). Вопрос о типах романтизма остается недостаточно изученным.

Еще меньше ясности в исследовании течений романтизма. Так, можно говорить о лирико-философском и историко-живописном

¹ См.: Неупокоева И. Г. О типах романтической литературы // Неизученные страницы европейского романтизма. — М., 1975. — С. 3—22.

течениях во французском романтизме, фольклорном течении в немецком романтизме и т.д., об идеологических, философских течениях в романтизме. Но типология течений пока не разработана.

Романтизм как литературное движение. В ряде стран на определенном этапе развития романтизм еще не отделен от других направлений. При историко-теоретическом подходе появляется необходимость обозначить такую литературную ситуацию особым термином. Все шире употребляется понятие «литературное движение». Такое движение возникает тогда, когда необходимо сменить господствующее направление, в движении объединяются иногда очень разнородные элементы, основой объединения становится единое стремление побороть общего врага. Очень ярко специфика романтического движения выразилась во Франции, где позиции классицизма были особенно прочными. Здесь в 1820-е годы в едином романтическом движении оказались писатели разных эстетических ориентаций: романтической (Гюго, Виньи, Ламартин), реалистической (Стендаль, Мериме), предромантической (Пиксерекур, Жанен, молодой Бальзак) и т.д.

Романтизм как стиль искусства. Романтики выработали особый стиль, основанный на контрасте и отличающийся повышенной эмоциональностью. Чтобы разбудить, захватить чувства читателей, они широко использовали как средства литературы, так и средства других видов искусства. К области литературы относятся: соединение различных жанров в одном произведении; необычные, исключительные герои, наделенные богатой духовной, эмоциональной жизнью; динамичные сюжеты вплоть до детективных и авантурных; композиция фрагментарная (отсутствие предыстории, выделение из последовательного потока событий только наиболее ярких, кульминационных) или ретроспективная (как в детективе: сначала событие, потом постепенное раскрытие его причин), или игровая (соединение двух сюжетов, как в «Житейских воззрениях кота Мурра» Гофмана, и т.д.); особенности художественного языка (насыщенность яркими, эмоциональными эпитетами, метафорами, сравнениями, восклицательная интонация и т.д.); романтическая символика (образы, намекающие на существование иного, идеального мира, как символ голубого цветка в «Генрихе фон Офтердингене» Новалиса). Писатели-романтики заимствуют средства других видов искусства: у музыки — музыкальность образов, композиции, ритма, средства для передачи настроения; у живописи — живописность (внимание к цвету, игре света и тени, симультанный, т.е. одновременный, контраст, яркость и символичность деталей); у театра — обнаженность конфликта, театральность, мелодраматичность; у оперы — монументальность и фееричность; у балета — искусственность, значимость позы и жеста. В романтическом стиле велика роль фольклора, давшего образцы национального, не ориентированного на ан-

тичность мифологизма. Романтики выработали представление о местном и историческом колорите, который тяготеет к экзотизму — подчеркиванию всего необычного, не свойственного современному жизненному укладу. В рамках общего романтического стиля развились национальные, региональные, индивидуальные стили.

НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ

Предпосылки немецкого романтизма. Один из основоположников теории романтизма Фридрих Шлегель указывал три источника романтизма: Великую французскую революцию, философию Фихте и роман Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера». Он, таким образом, выделил и социальные, и философские, и литературно-эстетические предпосылки формирования романтизма в его немецком варианте. Устоявшаяся точка зрения на этот вопрос несколько отличается от рассуждения Шлегеля: романтизм появился как следствие разочарования в результатах Французской революции, которая не осуществила лозунга «Свобода, равенство, братство», в идеях просветителей, готовивших эту революцию, в просветительском классицизме, основанном на культе Разума. Исследования последнего времени подвергают серьезному сомнению мысль о противоположности, противостоянии Просвещения и романтизма. Еще Шлегель подчеркивал не негативное, а напротив, позитивное значение Французской революции, которая, с его точки зрения, подобно философии Фихте и роману Гёте, выдвинула на первое место отдельную личность. Таким образом, романтическое отрицание результатов Великой французской революции, просветительской философии и искусства должно рассматриваться только как диалектическое отрицание.

Периодизация. В немецком романтизме принято выделять три периода, получивших название йенский, гейдельбергский и берлинский по тем городам, где сформировались литературные кружки, определявшие специфику того или иного периода. Берлинский — условное название, так как в Берлине подобного объединения крупнейших романтиков не было.

Йенский романтизм. Йенский романтизм охватывает 1795—1805 гг. Несмотря на то что это самая ранняя форма романтизма, именно йенские романтики детально разработали романтическую теорию и дали миру выдающиеся произведения, в которой она реализована. В кружок, сложившийся в Йене, входили Фридрих Шлегель (1772—1829), основной теоретик йенцев, автор эстетических работ «Критические фрагменты» (1797), «Фрагменты» (1798, с участием Новалиса и др.), «Идеи» (1800), «Разговор о поэзии» с включением в него «Речи о мифологии» и «Письма о романе» (1800), неоконченного романа «Люцинда» (1799),

драмы «Аларкос» (1802), ряда поэтических произведений; его старший брат Август Вильгельм **Шлегель** (1767—1845), писавший стихи и драмы, но более известный как историк литературы, переводчик произведений У. Шекспира, П. Кальдерона, Ф. Петрарки, автор одной из первых работ по теории перевода «Нечто о Шекспире» (1796); **Новалис** (1772—1801), крупнейший писатель периода; Вильгельм Генрих **Ваккенродер** (1773—1798), автор новелл и очерков, объединенных в сборники «Сердечные излияния монаха, любящего искусство» (1797) и «Фантазии об искусстве» (1798), в котором впервые появляется образ трагически одинокого художника — музыканта Иосифа Берглингера, задыхающегося среди «меркантильной прозы» обыденности; Людвиг Иоганн **Тик** (1773—1853), автор романов, новелл, пьес и произведений других жанров, среди написанного им — философский роман «Странствования Франца Штернбальда» (1798), комедия-сказка «Кот в сапогах» (1797), разножанровый сборник «Романтические поэмы» (ч. 1—2, 1799—1800); философ Фридрих Вильгельм Йозеф **Шеллинг** (1775—1854), выразивший взгляды йенских романтиков в своей «Философии искусства» (1802—1803, опубл. 1907); протестантский теолог и философ Фридрих **Шлейермахер** (1768—1834), разработавший, вслед за Ф. Шлегелем, романтическую герменевтику. Особняком стоит творчество не связанного с йенским кружком Иоганна Христиана Фридриха **Гёльдерлина** (1770—1843), которое может быть рассмотрено как переходное звено от «веймарского классицизма» к йенскому романтизму (роман «Гиперион, или Отшельник в Греции», 1797—1799; трагедия «Смерть Эмпедокла», 1798—1799, оды, элегии).

Новалис. Крупнейший представитель раннего немецкого романтизма известен под псевдонимом Новалис (лат. «невозделанное поле», «целина», «новья»). Его настоящее имя — Фридрих фон Харденберг. Выходец из обедневшего дворянского рода, он работал горным инженером (некоторые его изобретения, связанные с добычей каменной соли, до сих пор ценятся). Несмотря на занятость работой и очень короткую жизнь (1772—1801), Новалис внес значительный вклад в историю романтизма. Философичность Новалиса проявляется как в поэзии («Гимны к Ночи», 1800), где основная тема — победа над смертью, так и в прозе (философия природы в повести «Ученики в Саисе», 1800). Отдельные философские положения Новалиса предвосхитили философию Шеллинга.

«Генрих фон Офтердинген». Главное произведение Новалиса — неоконченный роман «Генрих фон Офтердинген» (1799—1800, опубл. 1802). Это своего рода романтический ответ на книгу Гёте «Ученические годы Вильгельма Мейстера», в котором герой отказывался от иллюзий молодости, от художественного творчества ради обретения себя в реальности и практиче-

ской деятельности. Конструкции двух романов («романов воспитания») во многом сходны, но направленность идей прямо противоположна: герой Новалиса по мере своего путешествия, открывающего ему различные неизведанные сферы мироздания, только укрепляется в стремлении стать поэтом. Более того, не действительность переделывает героя, как в реалистически ориентированном романе Гёте, а воля и фантазия героя преобразуют мир в мечту, «роман воспитания» превращается в «роман творчества».

Новалис избирает в качестве главного персонажа полуполюгендарного немецкого миннезингера XIII в. Генриха фон Офтердингена, о котором не осталось почти никаких сведений. Это принципиальное решение: неясно, история это или сказка.

На грани сна и реальности читатель оказывается с первых строк романа. Генриху снится прекрасный голубой цветок, но громкий разговор родителей возвращает его в реальный мир. Не забудем, что его реальность призрачна, это полуполюгендарное Средневековье, которое наполнено у Новалиса, вопреки просветительским представлениям о «темных», «варварских» веках, солнечным светом и человеческой добротой. Генрих не может забыть свой сон о голубом цветке, им овладевает беспокойство, желание найти цветок. Он отправляется с матерью и купцами из Эйзенаха в Аугсбург, и это небольшое путешествие превращается в грандиозную эпопею (подобно тому, как в романе одного из «отцов» модернизма, Д. Джойса, «Улисс» герой Леопольд Блум совершит путешествие по Дублину в течение одного дня, а писатель сопоставит его с 20-летним возвращением Одиссея от стен Трои в родную Итаку).

Встреча с пленницей Зулеймой открывает Генриху романтический Восток, встреча с рудокопом — природу, подземные кладовые природных сокровищ и останков доисторических животных, встреча с отшельником фон Гогенцолерном — мир истории. В Аугсбурге поэт Клингсор вводит его в мир поэзии, которая есть «основное свойство духа человеческого», а благодаря дочери Клингсора Матильде он узнает любовь. Видя Матильду, Генрих испытывает то же чувство, что и во сне, описанном в начале романа. Они становятся женихом и невестой. Вечером на пиру Клингсор рассказывает символично-аллегорическую сказку, в которой утверждается победа поэзии над рассудительностью. Так заканчивается первая часть романа — «Ожидание».

Из второй части — «Свершение» — становится известно, что смерть Матильды (она утонула) повергла Генриха в глубокое отчаяние. Но голос и призрак Матильды призывают его вернуться к поэзии. Генрих начинает петь — и в его душе горе сменяется тихой и светлой грустью. Девушка, похожая на Матильду, отводит его к старому врачу Сильвестру, похожему на рудокопа. Когда-то у него

был отец Генриха, наделенный талантом скульптора, но он не послушался совета Сильвестра развивать свой дар, ушел в земные заботы и стал просто хорошим ремесленником. Беседы Генриха и Сильвестра о совести как могущественной силе, о слабости людей как источнике зла, о единстве всех миров и чувств во Вселенной закладывают основу дальнейшего развития сюжета романа, который остался незавершенным. Друг Новалиса Людвиг Тик записал по памяти сюжетную канву недописанной части. После многих путешествий Генрих, ставший поэтом, откроет многоликость мира, превращающегося в романе в миф с волшебными метаморфозами людей и предметов, разговаривающими камнями, растениями, животными. В финале Генрих найдет голубой цветок, ассоциирующийся с Матильдой, и сорвет его: мечта, сон станут подлинной действительностью, а обыденность исчезнет, растворенная поэзией.

Образ голубого цветка в романе приобретает черты романтического символа с его многозначностью и устремленностью к идеалу.

Гейдельбергский романтизм. Этот период в развитии романтизма охватывает годы наполеоновского нашествия на Германию (с 1806 г. по середину 1810-х годов) и связан с пробуждением немецкого национального самосознания. В Гейдельберге складывается кружок (Л. А. фон Арним, К. Brentano, Б. фон Арним и др.), главным делом которого стало не создание собственных произведений, а собирание и обработка немецкого фольклора, утверждение принципа народности в литературе. Близки к нему братья Гримм. К гейдельбергскому романтизму относят также поэзию Йозефа фон Эйхендорфа (1788—1857). Многие стихи этого поэта, печатавшиеся с 1808 г., стали знаменитыми благодаря тому, что были положены на музыку Ф. Шубертом, Ф. Мендельсоном, Р. Шуманом.

Арним и Brentano. Одно из самых значительных событий этого периода — выход в свет сборника народных песен и баллад «Волшебный рог мальчика» (1806—1808) Людвиг Ахима Арнима (1781—1831) и Клеменса Brentano (1778—1842), куда были включены обработанные в романтическом духе произведения фольклора, собранные ими в путешествиях по Германии. Они открыли читателям не только новый мир образов, но и вольные ритмы народной поэзии, которыми воспользовались романтические поэты, прежде всего Г. Гейне. Напечатанное в сборнике стихотворение Brentano «Лорелея» в народном духе вошло в фольклор и породило целую мифологию: и сейчас немцы показывают скалу над Рейном недалеко от Бонна, с которой бросилась обманутая возлюбленным Лорелея, ставшая русалкой и привлекающая в воды Рейна неосторожных путников.

Братья Гримм. Другая знаменитая книга гейдельбергских романтиков — сборник немецких сказок «Детские и семейные сказ-

ки» (т. 1—2, 1812—1814), собранных, обработанных и прокомментированных братьями Якобом (1785—1863) и Вильгельмом (1786—1859) Гримм, близкими к гейдельбергскому кружку. Братья Гримм, крупные филологи, впервые подошли к собиранию фольклора с научной точки зрения: вели точные записи, при обработке которых максимально сохраняли своеобразие фольклорной сказочности и язык устного повествования, в комментариях давали параллели с фольклорными источниками других народов (они исходили из представления о «прамифе», общем для разных культур). Примером подхода братьев Гримм может служить сказка «Красная Шапочка». Написанная Ш. Перро как литературная сказка (1697), она затем стала частью французского и немецкого фольклора. Братья Гримм приводят текст сказки так, как он звучал в немецких селениях. У Перро сказка заканчивалась тем, что Волк съедал Красную Шапочку, а затем следовала игривая стихотворная мораль. В сборнике братьев Гримм появляется счастливый финал: охотники хватают Волка, распарывают ему брюхо, и из него выходят живыми и невредимыми Красная Шапочка и ее бабушка.

Клейст. По времени к гейдельбергскому периоду относится стоящее особняком творчество крупнейшего немецкого драматурга-романтика Генриха фон Клейста (1777—1811).

Среди лучших произведений Клейста — драмы «Пентесилея» (1805—1807, опубл. 1808), где на материале вольно трактованного античного мифа (битва Ахилла с амазонками, его любовь к их царице Пентесилее, с которой он должен сражаться и по велению которой в момент, когда ее оскорбленное воинское достоинство заглушает вспыхнувшую любовь к победителю, его разрывают на части) раскрывается тема иррациональной, неуправляемой страсти, и «Принц Фридрих фон Гомбургский» (1810, опубл. 1821), где, напротив, герой справляется с амбициями и признает, что его неподчинение приказу могло нанести вред родине. Наиболее известны его комедия «Разбитый кувшин» и повесть «Михаэль Кольхаас». Клейст прожил короткую, наполненную взлетами вдохновения и страданиями жизнь, он покончил с собой, совершив самоубийство вместе с возлюбленной.

«Разбитый кувшин». В комедии «Разбитый кувшин» (1803—1806, опубл. 1811), высоко оцененной Гёте, который поставил ее в Веймарском театре в 1807 г., и в дальнейшем признанной одной из лучших немецких комедий, принцип народности реализуется на всех уровнях — от внешнего (место действия, выбор персонажей) до внутреннего (народная оценка событий).

Деревенский судья Адам воспылал страстью к деревенской девушке Еве и вечером пришел к ней в дом, чтобы добиться ее благосклонности. Адам шантажировал Еву тем, что в противном случае отдаст ее жениха Рупрехта в солдаты. В это время Рупрехт, заметив незнакомца, вошедше-

го к Еве, выламывает дверь, Адаму приходится бежать через окно. В сумятице разбивается кувшин с молоком — любимый кувшин матери Евы Марты. Та подает в суд на Рупрехта, которого она застала у Евы. Возникает скандал: жених Евы обвиняет ее в неверности, а мать требует судебного расследования и поимки неизвестного преступника. Суд приходится вести самому Адаму, да еще в присутствии ревизора — советника Вальтера. Адам настолько недалек, что в ходе следствия сам себя разоблачает. Вальтер смещает Адама с должности судьи, а жених и невеста примиряются и назначают день свадьбы. Только Марта продолжает допытываться у советника Вальтера, где ей «добиться правды насчет кувшина».

Комедия, написанная Клейстом в Кенигсберге еще до наполеоновского нашествия, перекликается в понимании народности с творчеством гейдельбергцев.

«Михаэль Кольхаас». Романтической народностью проникнута и историческая повесть Клейста «Михаэль Кольхаас» (1810), но юмор сменяется в ней трагическим звучанием.

Михаэль Кольхаас, чьих двух лошадей присвоил себе юнкер фон Тронка, не найдя справедливости, поднимает народ на штурм замка обидчика, вынуждает его бежать и преследует его до тех пор, пока его не смиряет сам Лютер (действие происходит в XVI в., в эпоху Реформации). Суд над сдавшимся Михаэлем Кольхаасом принимает решение: лошадей ему вернуть, а самого его казнить, отрубив голову.

Берлинский романтизм. Поздний немецкий романтизм (с середины 1810-х годов до конца 1820-х годов) условно называют берлинским. К высшим достижениям периода относят творчество Э. Т. А. Гофмана, раннюю поэзию Г. Гейне. Творчество Адельберта фон **Шамиссо** (1781—1838) — также ярчайшая страница немецкого романтизма этого времени. Шамиссо — французский дворянин, эмигрировавший из революционной Франции, начал изучать немецкий язык лишь в 1796 г., поселившись в Берлине, но это не помешало ему стать классиком немецкой литературы. Особенно известны его повесть «Необычайная история Петера Шлемиля» (1814), где использован мотив разделения человека и его тени, и поэтический цикл «Любовь и жизнь женщины» (1830), положенный на музыку Р. Шуманом (1840).

Философия и эстетика немецкого романтизма. Немецкие романтики, живущие в бюргерском обывательском окружении, которого почти не коснулись такие грандиозные исторические события, как Великая французская революция, вовлекшая французов в процесс полного переустройства общества, как никто остро противопоставили идеал и действительность, уделив особое внимание разработке концепции идеала.

Идеал и действительность. Идеал — «это мистическое проявление нашего глубочайшего духа в образе, это выражение мирового

духа, это очеловечивание божественного, одним словом: *это предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом и есть романтическое*», — писал в 1807 г. немецкий поэт Л. Уланд. И хотя Ф. Шлегель в «Атенийских фрагментах» утверждал: «Идеалы, которые считаются недостижимыми, не идеалы, а математические фантомы чисто механического мышления», в трактате «Идеи» он выразил мысль о том, что в основе поэзии лежит бесконечное, а «универсум нельзя ни объяснить, ни постичь, но лишь открыть и созерцать».

Напротив, действительность представляется немецким романтикам низкой и преходящей, она — лишь «знак вечности»; идеальное, духовное дано воспринять лишь человеку, но, воплотившись, оно искажается. Отсюда вывод: «Никогда земное бытие в своем внешнем выражении не сможет полностью отразить работу духа...» (Л. А. фон Арним). Немецкие романтики принимают положение Гердера о равноправности эстетических идеалов разных стран и разных народов, но только как «вечно меняющихся форм» воплощения единого Бога, которому «столь же мил готический храм, как и греческий, и грубая военная музыка дикарей столь же услаждает его слух, сколь изысканные хоры и церковные песнопения» (В. Г. Ваккенродер).

Идеал природы постигается не разумом и наукой, а интуитивно, через искусство. «Поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого», — утверждал Новалис. Таким образом, поэт — это совершенно особый человек: «Чем являются люди по отношению к другим созданиям земли, тем художники — по отношению к людям» (Ф. Шлегель).

Поэт, художник, музыкант не подчиняются никаким правилам, их провидческий талант выше всяких канонов искусства. Усиливается субъективный момент в искусстве: «Только индивидуум интересен, отсюда все классическое не индивидуально» (Новалис). Но из абсолютности идеала вытекает, что наряду с типизацией через исключительное немецкие романтики утверждают типизацию как абсолютизацию (прежде всего моральных категорий, но также и конкретно-чувственных образов, поэтому их герои титаничны и т.д.). «Абсолютизация, придание универсального смысла, классификация индивидуального момента, индивидуальной ситуации и т.д. составляют существо всякого претворения в романтизм...» (Новалис). Но романтики провели свою типологию характеров, разделив людей на тех, кому доступен идеал, и тех, кому он недоступен (на «музыкантов» и «просто хороших людей» у Э. Т. А. Гофмана). В новелле «Дон Жуан» (1812, опубл. 1813) Гофман писал: «Лишь поэт способен постичь поэта; лишь душе романтика доступно романтическое; лишь окрыленный поэзией дух, принявший посвящение среди храма, способен постичь то, что изречено посвященным в порыве вдохновения».

Немецкие романтики заменяют понятие «действительность» на понятие «возможность», придающее становящимся вещам и отношениям множество вариантов развития. Происходит замена эстетики вещей эстетикой жизни¹.

Романтическая ирония. Ядром романтической эстетики является концепция «романтической иронии», которую разработали йенские романтики.

Ирония — это скрытая насмешка. Но Ф. Шлегель придал этому литературному приему новое, более глубокое значение, превратил это понятие в одну из основных категорий романтической концепции. Он писал в «Идеях»: «Ирония есть ясное осознание изменчивости, бесконечно полного хаоса». Суть романтической иронии можно изложить следующим образом: это двойная насмешка. С одной стороны, это насмешка над действительностью, которая предстает романтикам низкой и безобразной. С другой стороны, насмешка над самим художественным произведением, которое, как только оно написано, само становится частью действительности, утрачивая черты чистой идеальности. Но ирония — насмешка скрытая. Это вовсе не юмор или сатира. В каких же формах она осуществляется?

В первой своей ипостаси (насмешка над действительностью) ирония выступает как фантазия, свободно отрывающаяся от реальности. При этом фантазия может быть и чистой сказочностью, и чем-то необычным, исключительным. Так что романтическая типизация через исключительное — это выражение романтической иронии, так же как титанизм образов, заострение контраста при описании персонажей и окружающего их мира. Несомненно, при этом может использоваться и традиционная ирония как литературный прием. Например, упоминавшееся выше разделение Гофманом всех людей на «музыкантов» и «просто хороших людей», т. е. филистеров, обывателей.

Во второй своей ипостаси (насмешка над созданным писателем-романтиком художественным произведением) романтическая ирония проявляется как свобода литературной формы, отказ от классицистического требования «чистоты жанров», различного рода эксперименты. Так в пьесе Л. Тика «Кот в сапогах» сказочный сюжет (первая сторона романтической иронии) изложен в необычной форме (вторая сторона романтической иронии). Открывается занавес, и зрители, ожидавшие начала спектакля, видят зрителей, сидящих перед закрытым занавесом и также ожидающих начала спектакля. Между зрителями (актерами на сцене) идет разговор о будущем представлении, к ним выходит директор театра, что тоже становится предметом обсуждения, — и только потом открывается второй занавес и начинается, собственно, пьеса о Коте в сапогах.

¹ См.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973. — С. 30.

Учение о романтической иронии — вершина романтической эстетики. Оно призвано преодолеть ощущаемый романтиками разрыв между идеалом и действительностью.

Гофман

Начало творческого пути. Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776 — 1822) — крупнейший представитель немецкого романтизма. Биография Гофмана воплощает противоречия романтической личности, вынужденной жить в чуждом ей обывательском мире. От природы он был гениально одарен. Его величайшей страстью была музыка, не случайно он заменил свое третье имя Вильгельм, данное ему родителями, на второе имя Вольфганга Амадея Моцарта. Гофман написал первую немецкую романтическую оперу «Ундина» (1814, пост. 1816). Он был замечательным художником и великим писателем. Но родился Гофман в чопорном и скучном Кёнигсберге в чиновничьей семье, там же учился на юридическом факультете университета, затем был на государственной службе в различных городах. Нашествие французов, заставшее Гофмана в Варшаве (1806), лишило его работы и заработка. Гофман решает посвятить себя искусству, служит дирижером, дает уроки музыки, пишет музыкальные рецензии. После поражения Наполеона Гофман с 1814 г. снова на государственной службе в Берлине.

Образ Крейсlera. Этот переходящий из произведения в произведение романтический персонаж, наиболее близкий автору, его альтер эго, впервые возникает в очерке-новелле «Музыкальные страдания капельмейстера Иоганнеса Крейсlera» (1810), одном из первых литературных произведений Гофмана. Автор ведет игру с читателем, придумывая неожиданные композиционные ходы.

Текст — это якобы записки музыканта Крейсlera на издании нот вариаций И. С. Баха. Он делает заметки о прошедшем вечере в доме тайного советника Редерлейна, где принужден аккомпанировать бездарным дочерям советника Нанетте и Мари. Гофман прибегает к иронии: «...Фрейлейн Нанетта кое-чего достигла: мелодию, слышанную всего раз десять в театре и затем не более десяти раз повторенную на фортепиано, она в состоянии спеть так, что сразу можно догадаться, что это такое». Затем — еще большее испытание для Крейсlera: поет советница Эберштейн. Потом гости начинают петь хором — а рядом идет игра в карты. Писатель так передает этот эпизод: «Я любила — сорок восемь — беззаботно — пас — я не знала — вист — мук любви — козырь». Крейсlera просят сыграть фантазии, и он играет 30 вариаций Баха, все более увлекаясь гениальной музыкой и не замечая, как все гости разбегаются, его слушает лишь шестнадцатилетний лакей Готлиб.

В очерке появляется характерное для Гофмана разделение людей на музыкантов и «просто хороших людей». Уже в этой новелле Гоф-

ман пользуется характерным для его последующего творчества приемом — показом событий с двух противоположных точек зрения: Крейслер видит в гостях, занимающихся музицированием, обывателей, в то время как они видят в Крейслере занудного чудака.

«Фантазии в манере Калло». «Крейслериана». В 1814 г. вышел первый том сборника «Фантазии в манере Калло», в который помимо новелл «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан» Гофман включил цикл «Крейслериана», состоящий из шести очерков-новелл. В четвертом томе (1815) появляется еще семь произведений этого цикла. В 1819 г. Гофман переиздал сборник, сгруппировав его материалы в два тома, вторая половина «Крейслерианы» вошла во второй том. Романтические очерки-новеллы здесь соседствуют с сатирическими очерками («Совершенный машинист»), музыкально-критическими заметками («Крайне бессвязные мысли») и т.д. Крейслер выступает как лирический герой, во многом автобиографический, часто нельзя отличить его от автора. Окружающие считают, что он сошел с ума (об этом сообщается в предисловии, где говорится о его исчезновении).

Гофман владеет всем спектром комического — от юмора, иронии до сарказма. Комическое соединяется у него с гротеском, непревзойденным мастером которого он был. Так, в новелле «Сведения об одном образованном молодом человеке» читаем: «Сердце умиляется, когда видишь, как широко распространяется у нас культура». Это вполне просветительская фраза. Комический эффект связан с тем, что она встречается в письме Мило, образованной обезьяны, к подруге — обезьяне Пипи, живущей в Северной Америке. Мило научился говорить, писать, играть на фортепиано, и он теперь ничем не отличается от людей.

Еще более показательна для романтизма Гофмана новелла «Враг музыки». Герой новеллы, молодой человек, по-настоящему талантлив, понимает музыку — и именно поэтому слывет «врагом музыки». О нем ходят анекдоты. Во время исполнения бездарной оперы сосед ему сказал: «Какое прекрасное место!» — «Да, место хорошее, хотя немного сквозит», — ответил он. Молодой человек высоко ценит музыку живущего рядом Крейслера, которого «достаточно ославили за его чудачества». Снова использован прием противопоставления двух точек зрения на одни и те же факты.

«Золотой горшок». В третий том «Фантазий» (1814) Гофман включил повесть-сказку «Золотой горшок», которую он считал своим лучшим произведением. Романтическое двоемирие выступает в произведении как соединение двух планов повествования — реального и фантастического.

За душу героя, студента Ансельма, вступают в битву сверхъестественные силы, добрые — дух Саламандр, в обыденной жизни архивариус Линдхорст, и злые — ведьма, она же старуха-торговка яблоками и гадал-

ка фрау Рауэрин. Студент оставляет жизнерадостную Веронику и соединяется с зеленой змейкой — прекрасной дочерью Саламандра Серпентиной, получая от чародея Золотой горшок.

Это символ, подобный голубому цветку Новалиса: в момент обручения Ансельм должен увидеть, как из горшка прорастает огненная лилия, должен понять ее язык и познать все, что открыто бесплотным духам. Ансельм исчезает из Дрездена; судя по всему, он нашел свое счастье в Атлантиде, соединившись с Серпентиной. Вероника же утешилась в браке с надворным советником Геербрандом.

Гротеск и ирония Гофмана в повести-сказке распространяются на описание обоих миров, реального и фантастического, и на всех персонажей. Одно из следствий развития принципа фольклорной сказочной проницаемости пространства писателем-романтиком — способность героев одновременно пребывать в обоих мирах, совершая разные действия. Так, Ансельм одновременно заключен Саламандром в стеклянную банку за временное предпочтение Вероники Серпентине и стоит на мосту, смотря на свое отражение в реке. Это своего рода прием, обратный двойничеству и дополняющий его. И опять использовано противопоставление двух точек зрения. Характерный пример: Ансельм обнимает бузину (в его мечтах это Серпентина), а проходящие мимо думают, что он сошел с ума. Но и сам Ансельм думает, что всего лишь рассыпал яблоки старухи-торговки, а она видит в них своих детей, которых он безжалостно топчет. Так возникает целая система приемов удвоения, передающая идею романтического двоемирия.

Другие произведения. Среди произведений Гофмана — роман «Эликсиры дьявола» (1815—1816), повести-сказки «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер» (1819), «Повелитель блох» (1822), сборники «Ночные рассказы» (т. 1—2, 1817), «Серапионовы братья» (т. 1—4, 1819—1821), «Последние рассказы» (опубл. 1825). Повесть-сказка «Щелкунчик, или Мышиный король» (1816) стала особенно известной благодаря балету П. И. Чайковского «Щелкунчик» (1892).

«Житейские воззрения кота Мурра». Последний, неоконченный роман Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра вкупе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1820—1822) — итог его писательской деятельности, одно из наиболее глубоких его созданий.

Композиция романа настолько оригинальна, что трудно во всей предшествующей литературе найти хотя бы отдаленный ее аналог. В «Предисловии издателя» автор вступает с читателем в игру, представляя книгу как рукопись, написанную котом. Так как рукопись была подготовлена к печати крайне небрежно, в ней попадают

фрагменты другой рукописи, листы из которой кот использовал «частью для подкладки, частью для просушки страниц». Эта вторая рукопись (фрагменты биографии гениального музыканта Иоганнеса Крейсlera) вклинивается в текст «немузыканта» кота Мурра, создавая контрапункт, отражая разделенность идеала и действительности.

Таким образом, Гофман применил в литературе монтаж, причем в той его разновидности, которую в 1917 г. открыл для кинематографа режиссер Л.В.Кулешов: фрагменты двух пленок с совершенно различными, не имеющими отношения друг к другу сюжетами, будучи склеенными попеременно, создают новую историю, в которой они оказываются связанными за счет зрительских ассоциаций.

Издатель приводит также замеченные опечатки (вместо «слава» надо читать «слеза», вместо «крысы» — «крыши», вместо «чувствую» — «чествую», вместо «погубленный» — «возлюбленный», вместо «мух» — «духов», вместо «бессмысленное» — «глубокомысленное», вместо «ценность» — «леность» и т.д.). Это юмористическое замечание на самом деле имеет глубокий смысл: Гофман, почти на столетие раньше З.Фрейда с его «Психопатологией обыденной жизни», подчеркивает, что опечатки не бывают случайными, в них бессознательно проявляется истинное содержание мыслей человека.

Игра с читателем продолжается: после «Введения автора», где кот Мурр скромно просит читателей о снисхождении к начинающему писателю, помещено «Предисловие автора (не предназначенное для печати)». «С уверенностью и спокойствием, свойственными подлинному гению, передаю я миру свою биографию, чтобы все увидели, какими путями коты достигают величия, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мной и даже благоговели предо мной», — сообщает Мурр о своих истинных намерениях и грозит познакомить усомнившегося в его достоинствах со своими когтями. Далее следуют попеременно две истории — кота Мурра: говорится о его рождении, спасении маэстро Абрагамом, похождениях, обучении чтению и письму, посещении высшего света собак, где его, однако, презирают, обретении нового хозяина в лице Крейсlera и Иоганнеса Крейсlera, излагаемая лишь фрагментарно: рассказывается о противостоянии музыканта, влюбленного в Юлию, дочь бывшей любовницы князя Ириней, и княжеского двора, разрушающем его счастье и приводящем на грань отчаяния. В послесловии сообщается о гибели кота Мурра, история Крейсlera осталась незаконченной.

«Угловое окно». В последней новелле Гофмана, «Угловое окно» (1822), представлен его подход к творчеству. «Бедный кузен», который не может двигаться, сидит у окна и, отталкиваясь от того, что видит, сочиняет истории, причем один факт может вызвать

два совершенно различных толкования. В этом утверждении абсолютной свободы фантазирования при реальной несвободе — ключ к творческому методу Гофмана.

Гейне

Генрих Гейне (1797—1856) — один из самых значительных немецких поэтов, в его творчестве ярко представлена эволюция от романтизма к критическому реализму.

Начало жизненного пути. Гейне родился в Дюссельдорфе в еврейской семье. Его отец был торговцем, и юность поэта была связана с освоением коммерции. Неразделенное чувство к кузине Амалии становится толчком для начала поэтического творчества. В 1817 г. в журнале «Гамбургский страж» появляются первые стихи Гейне.

На средства, предоставленные дядей-миллионером, Гейне удалось получить хорошее образование в Боннском, Геттингенском и Берлинском университетах. В Берлине он слушал лекции Гегеля. Среди памятных событий этих лет — встреча с Гёте в Веймаре. В 1825 г. в Геттингене Гейне защитил докторскую диссертацию по правоведению.

Гейне путешествовал по Англии, Италии, а с 1831 г. поселился во Франции, где оставался до конца жизни, лишь дважды (в 1843 и 1844 гг.) съездив в Германию по семейным и издательским делам. Среди его парижских знакомых — Жорж Санд, Бальзак, Вагнер, Маркс.

«Книга песен». В 1827 г. Гейне издал свой первый поэтический сборник «Книга песен». Он принес ему мировую славу, при жизни поэта выдержал 13 изданий, был переведен на все европейские языки. На стихи сборника написали романсы немецкие композиторы-романтики Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, позже — крупнейшие композиторы других стран (П. И. Чайковский, Э. Григ и др.).

Главные темы сборника традиционны для романтизма, это любовь и природа. Любовь — наиболее субъективное чувство, природа — то, что существует объективно. Лирический герой стихов Гейне, подобно самому поэту, взрослея, разрывает рамки субъективности и начинает видеть окружающий мир. Этот путь взросления представлен в сборнике хронологическим расположением циклов, включенных в него поэтом.

К первому циклу — «Юношеские страдания» — отнесены стихи, написанные в 1817—1821 гг. Он, в свою очередь, делится на несколько разделов: «Сновидения», «Песни», «Сонеты», «Романсы».

Поэт, страдающий от измены любимой, живет в мире видений и грез. Стихи наполнены романтическими чувствами, образа-

ми, лексикой и тропами, свойственными немецкой романтической поэзии.

В цикле ощущается становление поэта, который овладевает литературными формами. Вместо жанровой расплывчатости первого раздела возникают произведения, отнесенные к определенным жанрам, причем сами эти жанры расположены так, чтобы подчеркнуть движение от чистой лирики («Песни»), где музыка стиха важнее слов, к сюжетному повествованию (романсы и баллады в разделе «Романсы»). Образы Гейне находит не только в собственной душе, но и в культурной традиции. Правда, эти условно-шотландские, условно-испанские, условно-средневековые образы и поэтические формы свидетельствуют о периоде ученичества: субъективное пока бесконечно важнее объективного.

Особое место в последнем разделе занимает баллада «Два гренадера» о солдатах наполеоновской армии, сохранивших в душе верность разгромленному императору. Условность повествования уступает место сочувственному изображению силы духа простых людей, пусть даже это солдаты, участвовавшие в порабощении родины Гейне. В контексте всего цикла верность гренадеров павшему императору противопоставлена измене, доставившей поэту тягостные «юношеские страдания».

В цикл «Лирическое интермеццо» включены стихи 1822 — 1823 гг. Это тоже цикл о любви. Но чувство поэта стало глубже и оформленнее, появилась ироническая интонация — специфическая черта Гейне. Так как «Книга песен» не только раскрывает мир чувств молодого человека, но параллельно описывает становление поэта, который ищет способы и формы выражения этих чувств, важно отметить, что нового возникает здесь в этом аспекте.

В отличие от «Юношеских страданий» «Лирическое интермеццо» выстроено как лирический роман в стихах, где рассказывается о переживаниях героя, брошенного неверной возлюбленной. Кульминация произведения — стихотворения 58-е (замысел самоубийства) и 59-е (самоубийство лирического героя). В 65-м стихотворении наступает развязка: самоубийство было не физическим, а духовным, воображаемым.

От основного стержня лирического повествования Гейне делает отступления то бытового, то философского содержания, что также позволяет истории несчастливой любви стать подобием романа. Именно в этом цикле появляется стихотворение «На Севере диком стоит одиноко...», замечательно переданное М. Ю. Лермонтовым.

Однако Лермонтов в одной, но важной детали отступил от подлинника. У Гейне — *ein Fichtenbaum*, слово мужского рода, у Лермонтова — «сосна», слово женского рода (хотя можно было бы, не слишком далеко отходя от подлинника, использовать слово «кедр»). В результате стихотворение Гейне с помощью поэтических метафор говорит о судьбе двух влюбленных, которые ни-

когда не смогут встретиться, а вольный перевод Лермонтова, где снят мотив несчастной любви мужчины к женщине (чему посвящен весь цикл Гейне), представляет собой поэтическое воплощение темы одиночества.

В «Лирическом интермеццо» Гейне, стремясь создать не просто цикл, а роман в стихах, вырабатывает особую форму маленького стихотворения, лишенного связи с традиционными поэтическими жанрами. В каждом таком стихотворении выражено одно какое-либо чувство, одна мысль, раскрыты минимум образов, причем образы стоящих рядом стихотворений почти не связаны между собой. Общая картина складывается, только когда стихи цикла рассматриваются все вместе (можно говорить об эффекте мозаики).

Однако «Лирическое интермеццо» — лишь первый шаг Гейне на пути к лирическому роману, что подчеркивается названием (*intermezzo* — итал. «находящийся посреди, т.е. что-то промежуточное»). Значительно дальше поэт продвигается в этом направлении в следующем цикле сборника — «Возвращение», в который вошли стихи 1823 — 1824 гг. Этот небольшой лирический роман, повествующий о новой любви и новых разочарованиях поэта, отличается от предыдущего большим разнообразием чувств, тем, идей, образов, более свободной композицией. Здесь впервые у Гейне возникает реалистически описанный окружающий мир, уравниваемый в правах с субъективными любовными переживаниями, ироническая интонация, идущая от субъекта, усиливается сатирической интонацией в описании общества.

В завершающем сборник цикле «Северное море» тема любви уступает теме природы. Образ мира предстает объективно, во всем его величии и многообразии. Зрелость поэта, прошедшего уроки мастерства, проявляется в освобождении от власти жанровых форм (даже от формы лирического романа) и поэтических размеров: Гейне переходит к свободному стиху.

Ни в одном отдельно взятом стихотворении или цикле Гейне не был первооткрывателем. В образах и версификации чувствуется влияние лирики Гёте, романтиков. Перерастание поэтического цикла в лирический роман можно найти, например, в сонетах Шекспира. Даже свободный стих был известен в Германии с конца XVIII в. Но «Книга песен» как единое целое, связавшее перерастание романтического описания чувства в реалистическое описание окружающего мира с творческим ростом поэта от ученичества к зрелости, который выражается не непосредственно в рассказе, а через смену поэтических форм, — это совершенно новое явление в мировой поэзии.

Другие произведения. Итогом путешествий по горной области Гарц в Германии, по Италии и Англии стали 4 тома «Путевых картин» (1826 — 1830). Романтические описания старинных замков перемежаются в них сатирой на современников. Особо облич-

тельный 3-й том, в котором содержались мысли о том, что Европа должна стать наследницей Великой Французской революции, что национальная вражда должна смениться социальной борьбой, был запрещен по всей Германии. Но у Гейне появились и восторженные последователи, объединившиеся в группу «Молодая Германия» (Лаубе, Мундт, Гукков и др.).

Свою самую знаменитую поэму «Германия. Зимняя сказка» (1844), материал для которой дала поездка поэта в Германию в 1843 г. Он послал для опубликования К. Марксу, встреча с которым стала для Гейне важной жизненной вехой. Гейне определил жанр произведения как юмористический путевой эпос. Сюжет поэмы выстроен как движение из новой Франции в старую Германию, что позволило создать широкую реалистическую картину Германии.

В поэме сатирически изображено немецкое филистерство. Последняя глава содержит предсказание будущей революции в Германии, которая, судя по предшествующему описанию, неизбежна.

Революция действительно произошла в 1848 г., но была подавлена. Гейне тяжело пережил ее поражение. К этому добавился паралич, приковавший поэта к постели в последнее десятилетие его жизни. Среди поздних произведений Гейне выделяется поэтический сборник «Романсеро» (1851), где легенды о прошедших временах дегероизируются, поэт везде обнаруживает преступления и ложь.

Гейне оказал огромное влияние на литературу многих стран мира, в том числе и на русскую. Еще при жизни и многие десятилетия спустя он был, по словам А. И. Герцена, «самым популярным из чужеземных поэтов».

АНГЛИЙСКИЙ РОМАНТИЗМ

Эстетической предпосылкой английского романтизма было разочарование в классицизме и просветительском реализме как художественных системах, в основе которых лежала просветительская философия. Они недостаточно полно раскрывали внутренний мир человека, законы человеческой истории, которые были осмыслены по-новому в свете Французской революции. Основы романтизма в Англии заложены Уильямом Блейком (1757—1827), но признание романтизм получил позже.

Первый этап английского романтизма. «Озерная школа». Первый этап английского романтизма (1793—1812 гг.) связан с деятельностью «Озерной школы». В нее входили Уильям Вордсворт (1770—1850), Сэмюэл Тейлор Колридж (1772—1834), Роберт Саути (1774—1843). Они жили в краю озер, поэтому их стали называть лейкистами (от англ. *lake* — озеро).

Все три поэта в молодости поддерживали Великую французскую революцию. Но уже в 1794 г. они отходят от этих позиций. В 1796 г. впервые встречаются Вордсворт и Колридж. Их объединяет разочарование в революции, страшит буржуазный мир. Поэты создают сборник «Лирические баллады» (1798). Успех этого сборника положил начало английскому романтизму как литературному направлению. Предисловие Вордсворта ко второму изданию «Лирических баллад» (1800) стало манифестом английского романтизма. Вордсворт так формулирует задачи авторов: «Итак, главная задача этих Стихотворений состояла в том, чтобы отобрать случаи и ситуации из повседневной жизни и пересказать или описать их, постоянно пользуясь, насколько это возможно, обыденным языком, и в то же время расцветить их красками воображения, благодаря чему обычные вещи предстали бы в непривычном виде; наконец — и это главное — сделать эти случаи и ситуации интересными, выявив в них с правдивостью, но не нарочито, основополагающие законы нашей природы...»

Вордсворт вносит большой вклад в английскую поэзию тем, что он порывает с условностью поэтического языка XVIII в. Переворот, совершенный Вордсвортом и Колриджем, А. С. Пушкин охарактеризовал так: «В зрелой словесности приходит время, когда умы, наскуча однообразными произведениями искусства, ограниченным кругом языка условленного, избранного, обращаются к свежим вымыслам народным и к странному просторечию, сначала презренному... так ныне Вордсворт и Колридж увлекли за собой мнение многих» («О поэтическом слог», 1828).

Вордсворт стремится проникнуть в психологию крестьянина. Особую естественность чувств сохраняют крестьянские дети, считает поэт.

В его балладе «Нас семеро» рассказывается о восьмилетней девочке. Она наивно уверена в том, что в их семье семеро детей, не сознавая, что двое из них умерли. Поэт же видит в ее ответах мистическую глубину. Девочка интуитивно догадывается о бессмертии души.

Но город, цивилизация лишают детей естественных привязанностей. В балладе «Бедная Сусанна» пение дрозда напомнило юной Сусанне «родимый край — на склоне гор цветущий рай». Но «виденье скоро пропадает». Что ждет девочку в городе? — «Сума с клюкой, да медный крест, // Да нищенство, да голодовки, // Да злобный окрик: «Прочь, воровка...»

Несколько иной путь в «Лирических балладах» избирает Колридж. Если Вордсворт писал о необычности обыденного, то Колридж — об исключительных романтических событиях. Наиболее известным произведением Колриджа стала баллада «Сказание старого морехода».

Старый моряк останавливает юношу, спешащего на пир, и рассказывает ему свою необыкновенную историю. Во время одного из путешествий моряк убил альбатроса — птицу, приносящую кораблям удачу. И на его корабль пришла беда: кончилась вода, умерли все матросы, и моряк остался один среди трупов. Тогда он понял, что причиной несчастья было его злое дело, и вознес к небу покаянную молитву. Сразу подул ветер, корабль пристал к земле. Не только жизнь, но и душа моряка была спасена.

Герой Колриджа, вначале лишенный духовного начала, в своем страдании прозревает. Он узнает о существовании иного, высшего мира. Пробужденная совесть открывает ему нравственные ценности. Этот романтический идеал окрашен мистикой.

Несколько в стороне от Вордсворта и Колриджа стоит Роберт Саути. Первоначально он был захвачен идеями Великой французской революции, что отразилось в его трагедии «Уот Тайлер» (1794, опубл. 1817) о вожде средневекового восстания в Англии. Но позже он отошел от революционности, стал апологетом правительственной националистической доктрины (книга «Жизнь Нельсона», 1813), за что был обласкан властями. В 1813 г. Саути получил титул «поэта-лауреата». Свободолюбивый Байрон не раз осмеивал эту политическую лояльность и литературный консерватизм Саути. Стрелы байроновской сатиры достигли цели, и слава Саути померкла в глазах потомков. Но при жизни поэта громкой известностью пользовались его поэмы: «Талаба-разрушитель» (1801), основанная на арабских легендах (пример романтического ориентализма в английской поэзии), «Мэдок» (1805) об открытии Америки одним из валлийских князей XII в., «Проклятие Кехамы» (1810), сюжет которой взят из индийской мифологии, «Родерик, последний из готлов» (1818) об арабском завоевании Испании в VIII в.

Особенно популярными были баллады Саути, среди которых выделяется баллада «Суд божий над епископом» (1799) великолепно переведенная на русский язык В. А. Жуковским. Епископ, обрекший на сожжение голодных людей своего края, чтобы избавиться от лишних ртов, сам был съеден мышами — таково божье наказание негодяя. В балладе ощущается сочувствие к обездоленному народу, ненависть к богачам, презрение к церковникам. Замечательно выстроено нарастание ритма баллады, передающего приближение мышей, от которых нет спасения.

Таким образом, для поэтов «Озерной школы» характерны смелые эстетические искания, интерес к родной истории, стилизация форм народного творчества и вместе с тем консервативности политических и философских взглядов. Представители «Озерной школы» реформировали английскую поэзию, подготовили приход в литературу романтиков следующего поколения — Байрона, Шелли, Китса.

Второй этап английского романтизма. Этот этап охватывает 1812—1832 гг. (от выхода в свет I и II песен «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрона до смерти Вальтера Скотта). Основные достижения периода связаны с именами Байрона, Шелли, Скотта, Китса. В поэме Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» прозвучала мысль о свободе для всех народов, утверждалось не только право, но и обязанность каждого народа бороться за независимость и свободу от тирании. Впервые был создан романтический тип характера, получивший название «байронический герой». Второе замечательное достижение периода — возникновение жанра исторического романа, создателем которого был Вальтер Скотт.

К началу второго периода окончательно оформился кружок лондонских романтиков. Кружок выступал в защиту прав личности, за прогрессивные реформы. Наибольшее значение среди произведений лондонских романтиков имеют поэмы и стихи Джона **Китса** (1795—1821). Он развивал традиции великого шотландского поэта XVIII в. Роберта Бернса. Китс передает в своих стихах чувство светлой радости от соприкосновения с природой, он утверждает: «Поэзия земли не знает смерти» (сонет «Кузнечик и сверчок», 1816). В его поэмах («Эндимион», 1818, «Гиперион», 1820) сказалось свойственное романтикам увлечение древнегреческой мифологией и историей (в противоположность классицистическому увлечению античным Римом). Консервативные критики резко осудили новаторскую поэзию Китса. Больному и непризнанному поэту пришлось уехать в Италию. Китс умер совсем молодым. А в следующем году погиб Шелли, великий английский поэт, определивший вместе с Байроном лицо английской романтической поэзии этого времени.

Шелли. Перси Биши Шелли (1792—1822) родился в семье аристократа, учился в Оксфордском университете, но был исключен из него за опубликование работы «Необходимость атеизма» (1811). Позже поэт был вынужден покинуть Англию. Живя в Италии, Шелли испытывает большое влияние Байрона, который в это время тоже жил в Италии. Шелли погиб во время шторма на море.

Шелли был преимущественно лирическим поэтом. Его лирика носит философский характер. Шелли видит истину в духовной красоте (стихотворение «Гимн Интеллектуальной Красоте»). Поэт отрицает библейского Бога, он считает, что Бог — это природа, в которой царят принципы Необходимости и Изменчивости (стихотворение «Изменчивость»). Любовь как выражение прекрасного в природе — главная идея любовной лирики Шелли («Свадебная песня», «К Джейн» и др.). Красоте мира, человека и его творений утверждается и в стихах, посвященных теме искусства («Сонет Байрону», «Музыка», «Дух Мильтона»). Среди стихов Шелли есть много произведений на политические темы («Лорду-канцлеру», «Мужам Англии» и др.). В стихотворении «Озимандия» (1818) поэт,

используя форму иносказания, показывает, что всякий деспот будет забыт человечеством.

Наиболее ярко философское осмысление личной и общественной жизни в образах природы дано в стихотворении «Ода Западному Ветру» (1819, опубл. 1820). Западный ветер — это символ великой изменчивости. Поэт ждет от ветра обновления, он хочет сбросить с себя «притворный покой», чтобы донести до людей поэтическое слово. В стихотворении соединяются главные темы поэзии Шелли: природа, назначение поэта в мире, напряженность чувств, предвидение мощного революционного преобразования жизни. Классицистический жанр оды приобретает лирический, романтический характер. Идея изменчивости организует композицию, подбор художественных образов, языковых средств. С помощью приемов олицетворения и овеществления Шелли выражает идею стихотворения: поэт, как западный ветер, должен нести бурю и обновление.

Лирико-философское начало господствует и в больших поэтических произведениях Шелли — поэмах «Королева Маб» (1813), «Восстание Ислама» (1818), в драмах «Освобожденный Прометей» (1819, опубл. 1820), «Ченчи» (1819).

«Освобожденный Прометей». Это одно из самых значительных произведений поэта. По жанру это философская поэма, по форме это драма, где использованы средства античного театра. Сам Шелли определил жанр произведения как «лирическая драма». Лиризм проявляется прежде всего в авторской, субъективной трактовке сюжета. Шелли изменяет события древнегреческого мифа о Прометее, который заканчивается примирением Прометея с Зевсом: «...Я был против такой жалкой развязки, как примирение борца за человечество с его угнетателем», — писал поэт в предисловии к драме. Шелли делает Прометея идеальным героем, который наказан богами за то, что вопреки их воле помог людям. В драме Шелли страдания Прометея сменяются торжеством его освобождения. В третьем действии появляется фантастическое существо Демогоргон. Он свергает Зевса, объявляя: «Для тирании неба нет возврата, и нет уже преемника тебе». Освобождается Прометей — освобождается и весь мир. В конце драмы возникает картина будущего: человек свободен от «розни наций, классов и родов».

Вальтер Скотт. Вальтер Скотт (1771 — 1832), по словам В. Г. Белинского, создал исторический роман. Он родился в Шотландии, в Эдинбурге. Не завершив университетского образования, будущий писатель под руководством отца подготовился к карьере юриста. Получив звание адвоката, Скотт занял прочное положение в обществе.

Потрясение, испытанное от «Песен Оссиана» — мистификации предромантика Дж. Макферсона, основанной на традициях

шотландского фольклора, возникающий в Шотландии культ национальной старины подвигли Скотта к созданию баллад, в частности баллады «Иванов вечер» (1800, в переводе В. А. Жуковского 1824 г. — «Замок Смальгольм»), собиранию и публикации народных шотландских баллад («Песни шотландской границы» в 3 томах, 1802—1803). Поэмы на сюжеты из средневековой жизни («Песнь последнего менестреля», 1805; «Мармион», 1808) принесли ему широкую известность. В отличие от лейкистов Скотт не идеализировал средневековье, а напротив, подчеркивал жестокость этого времени, причем предромантическое тяготение к «ужасному» сочеталось в его произведениях с романтическим «местным колоритом». Уже будучи признанным поэтом, В. Скотт анонимно опубликовал свой первый исторический роман «Уэверли» (1814). Лишь за пять лет до смерти писатель стал подписывать романы своим именем (до 1827 г. они выходили как сочинения «автора “Уэверли”»). В 1816 г. «Уэверли» был переведен на французский язык — в эту эпоху основной язык межнационального общения, — и к В. Скотту пришла поистине мировая слава. Среди исторических романов писателя — «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818), «Айвенго» (1820), «Квентин Дорвард» (1823). В России романы Скотта знали уже в 1820-е годы. Отсюда утверждение в русском сознании имени автора в старинной французской форме — Вальтер Скотт (правильнее было бы Уолтер Скотт).

Вальтер Скотт утвердил в литературе принцип историзма, заменив исторические сюжеты как «нравственные уроки» на художественное исследование закономерностей исторического процесса, создал первые образцы основанного на этом принципе жанра исторического романа. А. С. Пушкин еще в 1830 г. прозорливо писал: «Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности» («История русского народа: Статья II»).

Байрон

Джордж Ноэл Гордон Байрон (1788—1824) — крупнейший романтический поэт. Вклад его в литературу определяется, во-первых, значительностью его произведений и образов, во-вторых, развитием новых литературных жанров (лиро-эпическая поэма, философская драма-мистерия, роман в стихах и др.), новаторством в разных областях поэтики, наконец, участием в литературной борьбе своего времени.

Личность поэта. Байрон родился в 1788 г. в Лондоне в семье аристократов. С детских лет гордился он родством с королевской династией Стюартов, отважными предками, одно имя которых когда-то вызывало страх. Родовой замок Байронов, простоявший семь веков, хранил следы былого величия рода, окружая мальчика атмосферой тайны. Замок был унаследован Байроном в 10-лет-

нем возрасте с титулом лорда, позволявшим по достижении совершеннолетия вступить в палату лордов английского парламента и заняться политической деятельностью. Но именно титул лорда глубоко унизил Байрона. Поэт был недостаточно богат, чтобы вести жизнь в соответствии с этим званием. Даже день своего совершеннолетия, обычно отмечаемый с большой пышностью, ему пришлось провести в одиночестве. Речь в парламенте в защиту луддитов — рабочих, в отчаянии ломавших станки, в которых они видели причину безработицы, как и две другие речи, не была поддержана лордами, и Байрон убедился, что парламента — это «безнадежное... прибежище скуки и тягучей болтовни».

Отличительные качества юного Байрона — гордость и независимость. И именно из-за гордости он испытывает постоянные унижения. Знатность соседствует с бедностью; место в парламенте — с невозможностью изменить жестокие законы; поразительная красота — с физическим недостатком, позволившем любимой девушке назвать его «хромым мальчуганом»; любовь к матери — с сопротивлением ее домашнему тиранству... Байрон пытается утвердить себя в окружающем мире, занять в нем достойное место. Даже с физическим недостатком он борется, занимаясь плаванием, фехтованием.

Но ни светские успехи, ни первые проблески славы не удовлетворяют поэта. Все больше разрастается пропасть между ним и светским обществом. Выход Байрон находит в идее свободы. Она позволила выявить суть личности с наибольшей полнотой. Байрон — человек исключительный, гениально одаренный, не только воспевавший героизм народов, принявших участие в освободительной борьбе, но и сам участвовавший в ней. Он сродни исключительным романтическим героям своих произведений, но, как и они, Байрон выразил своей жизнью дух целого поколения, дух романтизма. Идея свободы сыграла огромную роль не только в формировании личности Байрона, но и в его творчестве. Она изменяет свое содержание на разных этапах творчества. Но всегда у Байрона свобода выступает как сущность романтического идеала и как этическое мерило человека и мира.

Эстетические взгляды. В юности Байрон познакомился с творчеством английских и французских просветителей. Под их влиянием формируется эстетика поэта, в основе которой лежит просветительское представление о разуме. Байрону близок классицизм, его любимый поэт — классицист Александр Поуп. Байрон писал: «Самая сильная сторона Поупа — что он этический поэт (...), а, по моему убеждению, такая поэзия — высочайший вид поэзии вообще, потому что она в стихах достигает того, что величайшие гении стремились осуществить в прозе».

Однако эти суждения Байрона не противопоставляют его романтикам, так как и «разум», и «этическое начало» служат для

выражения активного присутствия в произведении самого художника. Его роль проявляется у Байрона не только в мощи лирического начала, но и в универсализме — в сопоставлении единичного и всеобщего, судьбы человека с жизнью вселенной, что приводит к титанизму образов, в максимализме — бескомпромиссной этической программе, на основании которой отрицание действительности обретает всеобщий характер. Эти черты делают Байрона романтиком. Другими романтическими чертами творчества поэта выступают острое ощущение трагической несовместимости идеала и действительности, индивидуализм, противопоставление природы как воплощения прекрасного и великого целого испорченному миру людей.

В последних своих произведениях (особенно в «Дон Жуане») поэт сближается с эстетикой реалистического искусства.

Первый период творчества Байрона. 1806—1816 гг. — это время формирования мировоззрения Байрона, его писательской манеры, время первых больших литературных успехов, начала его мировой славы. В первых сборниках стихов поэт не преодолел еще влияния классицистов, сентименталистов и ранних романтиков. Но уже в сборнике «Часы досуга» (1807) возникает тема разрыва со светским обществом, которое поражено лицемерием. Лирический герой стремится к природе, к жизни, наполненной борьбой, т. е. к подлинной, должной жизни. Наибольшей силы раскрытие идеи свободы как должной жизни в единстве с природой достигает в стихотворении «Хочу я быть ребенком вольным...» С возникновения этой идеи начинается сам Байрон.

Сборник «Часы досуга» получил отрицательные отзывы в прессе. На один из них Байрон ответил сатирической поэмой «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). По форме это классицистическая поэма в духе А. Поупа. Однако содержащаяся в поэме критика поэтов «Озерной школы» далека от классицистической точки зрения на задачи литературы: Байрон призывает отражать действительность без прикрас, стремиться к жизненной правде. Сатира «Английские барды и шотландские обозреватели» считается первым, хотя и неполным, манифестом так называемых «прогрессивных романтиков» в Англии.

В 1809—1811 гг. Байрон посещает Португалию, Испанию, Грецию, Албанию, Турцию, Мальту. Путевые впечатления легли в основу первых двух песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», опубликованных в 1812 г. и принесших поэту большую известность.

Действие первых песен поэмы происходит в Португалии, Испании, Греции и Албании.

В 1-й и 2-й песнях «Чайльд Гарольда» свобода понимается в широком и в узком смысле. В широком смысле свобода — это освобождение целых народов от поработителей. В 1-й песне «Чайльд

Гарольда» Байрон показывает, что Испанию, захваченную французами, может освободить только сам народ. Тиран унижает достоинство народа, и только постыдный сон, лень, смирение народа позволяют ему держаться у власти. Порабощение других народов выгодно лишь единицам-тиранам. Но вину несет и весь народ-поработитель. Чаще всего в раскрытии общенациональной вины Байрон прибегает к примеру Англии, а также Франции и Турции. В узком смысле свобода для Байрона — это свобода отдельной личности. Свобода в обоих смыслах присуща герою поэмы — Чайльд Гарольду.

Чайльд Гарольд представляет собой первое воплощение целого литературного типа, получившего название «байронический герой». Вот его черты: раннее пресыщение жизнью, болезнь ума; утрата связи с окружающим миром; страшное чувство одиночества; эгоцентризм (герой не испытывает укоров совести от собственных проступков, никогда не осуждает себя, всегда считает себя правым). Таким образом, свободный от общества герой несчастен, но независимость для него дороже покоя, уюта, даже счастья. Байронический герой бескомпромиссен, в нем нет лицемерия, т.к. связи с обществом, в котором лицемерие является способом жизни, разорваны. Лишь одну человеческую связь признает поэт возможной для своего свободного, нелицемерного и одинокого героя — чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть.

Образ Чайльд Гарольда находится в сложных взаимоотношениях с образом автора, собственно лирического героя: они то существуют раздельно, то сливаются. «Вымышленный герой был введен в поэму с целью связать ее отдельные части...», — писал Байрон о Чайльд Гарольде. В начале поэмы авторское отношение к герою близко к сатирическому: он «чужд равно и чести и стыду», «бездельник, развращенный ленью». И лишь возникшая из пресыщения «болезнь ума и сердца», «глухая боль», способность размышлять над лживостью мира делают Чайльд Гарольда интересным для поэта.

Композиция поэмы строится на новых, романтических принципах. Четкий стержень утрачивается. Не события жизни героя, а его перемещение в пространстве, переезд из одной страны в другую определяют разграничение частей. При этом герой нигде не задерживается, ни одно явление его не захватывает, ни в одной стране борьба за независимость не волнует его так, чтобы он остался и принял в ней участие.

Но в поэме звучат призывы: «К оружию, испанцы! Мщенье, мщенье!» (1-я песнь); или: «О Греция! Восстань же на борьбу! // Раб должен сам себе добыть свободу!» (2-я песнь). Очевидно, это слова самого автора. Таким образом, композиция имеет два пласта: эпический, связанный с путешествием Чайльд Гарольда, и

лирический, связанный с размышлениями автора. Особую сложность композиции придает свойственный поэме синтез эпического и лирического пластов: не всегда можно точно определить, кому принадлежат лирические раздумья — герою или автору. Лирическое начало вносят в поэму образы природы, и прежде всего образ моря, становящийся символом неуправляемой и независимой свободной стихии.

Байрон использует «спенсерову строфу», которая состоит из девяти строк со сложной системой рифм. В такой строфе есть место для развития мысли, раскрытия ее с разных сторон и подведения итога.

Через несколько лет Байрон написал продолжение поэмы: 3-ю песнь (1817, в Швейцарии) и 4-ю песнь (1818, в Италии).

В 3-й песни поэт обращается к переломному моменту европейской истории — падению Наполеона. Чайльд Гарольд посещает место битвы при Ватерлоо, и автор размышляет о том, что в этой битве и Наполеон, и его победившие противники защищали не свободу, а тиранию. В связи с этим возникает тема Великой французской революции, выдвинувшей когда-то Наполеона как защитника свободы. Байрон дает высокую оценку деятельности просветителей Вольтера и Руссо, идеологически готовивших революцию.

В 4-й песни эта тема подхватывается. Главная проблема здесь — роль поэта, искусства в борьбе за свободу народов. В этой части образ Чайльд Гарольда, чуждого большим историческим событиям, народным интересам, окончательно уходит из поэмы. В центре — образ автора. Поэт сравнивает себя с каплей, влившейся в море, с пловцом, сроднившимся с морской стихией. Эта метафора становится понятной, если учесть, что в образе моря воплощен народ, веками стремящийся к свободе. Образ автора в поэме, таким образом, это образ поэта-гражданина, который вправе воскликнуть: «Зато я жил, и жил я не напрасно!»

При жизни Байрона большинство читателей не смогли оценить эту позицию поэта. Среди тех, кто понял его взгляды, — Пушкин, Лермонтов. Наибольшей популярностью пользовался образ одинокого и гордого Чайльд Гарольда. Многие светские люди стали подражать его поведению, были охвачены умонастроением Чайльд Гарольда, которое получило название «байронизм».

Вслед за 1-й и 2-й песнями «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрон создает шесть поэм, получивших название «Восточные повести». Обращение к Востоку было характерно для романтиков: оно открывало им иной тип красоты по сравнению с античным греко-римским идеалом, на который ориентировались классицисты. Восток для романтиков — место, где бушуют страсти, где деспоты душат свободу, прибегая к восточной хитрости и жестокости, и помещенный в этот мир романтический герой ярче раскрывает свое свободолобие в столкновении с тиранией.

В трех первых поэмах («Гяур», 1813; «Абидосская невеста», 1813; «Корсар», 1814) образ «байронического героя» приобретает новые черты. В отличие от Чайльд Гарольда, героя-наблюдателя, устранившегося от борьбы с обществом, герои этих поэм — люди действия, активного протеста. Их прошлое и будущее окружено тайной, но какие-то события заставили их оторваться от родной почвы. Гяур — оказавшийся в Турции итальянец (гяур по-турецки — «иноверец»); герой «Абидосской невесты» Селим, воспитанный дядей — коварным пашой, убившим его отца, — ища свободы, становится предводителем пиратов. В поэме «Корсар» рассказывается о загадочном предводителе морских разбойников — корсаров — Конраде. В его облике нет внешнего величия («он худощав, и ростом — не гигант»), однако он способен подчинить себе любого, а его взгляд «сжигает огнем» того, кто осмелится по глазам прочесть тайну души Конрада. Но «по взору вверх, по дрожи рук, ...по трепету, по вздохам без конца, ...по неуверенным шагам» легко понять, что покой души неизвестен ему. О том, что привело Конрада к корсарам, можно лишь догадываться: он «Был слишком горд, чтоб жизнь влечить смирясь, // И слишком тверд, чтоб пасть пред сильным в грязь. // Достоинствами собственными он // Стать жертвой клеветы был обречен». Характерная для поэм Байрона фрагментарная композиция позволяет узнать лишь отдельные эпизоды жизни героя: попытка захвата города Сейд-паши, плен, побег. Вернувшись на остров корсаров, Конрад находит свою возлюбленную Медору мертвой и исчезает.

Байрон видит в Конраде и героя, и злодея. Он восхищается силой характера Конрада, но объективно осознает невозможность победы одиночки в битве с целым миром. Поэт подчеркивает светлое чувство «байронического героя» — любовь. Без нее такого героя нельзя себе представить. Вот почему со смертью Медоры кончается и вся поэма.

Швейцарский период. Свободолюбие Байрона вызывает недовольство высшего английского общества. Его разрыв с женой был использован для кампании против поэта. В 1816 г. Байрон уезжает в Швейцарию. Его разочарование в действительности приобретает всеобщий характер. Такое полное разочарование романтиков принято называть «мировой скорбью».

«**Манфред**». В Швейцарии написана символично-философская драматическая поэма «Манфред» (1817).

Манфреда, постигшего «всю земную мудрость», охватывает глубокое разочарование. Страдания Манфреда, его «мировая скорбь» неразрывно связаны с одиночеством, которое он выбрал сам. Эгоцентризм Манфреда достигает предельной ступени, он считает себя превыше всего в мире, желает полной, абсолютной свободы. Но его эгоцентризм приносит гибель всем тем, кто его любит. Он погубил любившую его Астарту. С ее смертью последняя связь с миром обрывается. И, не примиряясь с Бо-

гом, как того требует священник, Манфред умирает с радостным чувством избавления от мук сознания.

Для поэтики «Манфреда» характерен синтез художественных средств: слияние музыкального и живописного начал, философских идей с исповедальностью.

Напротив, в образах-персонажах «Манфреда» и других драматических произведений Байрона господствует аналитический принцип. А. С. Пушкин так раскрыл это их качество: «В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выходов, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера, и таким образом раздробил величественное свое создание на несколько лиц мелких и незначительных» (статья «О драмах Байрона»). Пушкин противопоставил односторонности персонажей Байрона многообразие характеров у Шекспира. Но нужно помнить, что «Манфред» не столько трагедия характера, сколько трагедия идеи абсолютного. Титанический герой неизмеримо несчастнее обычного человека; абсолютная власть делает властителя рабом; полное знание раскрывает бесконечность зла в мире; бессмертие оборачивается мукой, пыткой, в человеке возникает жажда смерти — таковы некоторые трагические идеи «Манфреда». Главная же из них: абсолютная свобода освещает жизнь человека прекрасной целью, но ее достижение уничтожает в нем человечность, приводит его к «мировой скорби».

И все же Манфред до конца сохраняет свою свободу, на пороге смерти бросая вызов и церкви, и потусторонним силам.

Итальянский период. Переехав в Италию, Байрон принимает участие в движении карбонариев — итальянских патриотов, создавших тайные организации для борьбы за освобождение севера Италии от австрийского владычества. Итальянский период (1817—1823 гг.) — вершина творчества Байрона. Приняв участие в борьбе итальянцев за свободу страны, поэт пишет произведения, полные революционных идей. Герои этих произведений прославляют радости жизни, ищут борьбы.

Сатирические поэмы Байрона этого периода стали наиболее ярким образцом политической поэзии английского романтизма. В поэме «Видение суда» (1822) осмеивается поэт-лейкист Саути, которому принадлежит поэма «Видение суда», где воспевается умерший английский король Георг III, изображается вознесение его души в рай. Байрон пишет пародию на эту поэму.

Георга III не пускают в рай. Тогда в его защиту выступает Саути со своей поэмой. Но она так бездарна, что все разбегаются. Воспользовавшись суматохой, король пробирается в рай.

Реакционные поэты неизбежно становятся пособниками реакционных политиков — такова идея поэмы.

«Каин». «Каин» (1821) — вершина драматургии Байрона. В основу сюжета положена библейская легенда о сыне первого человека Адама Каине, убившем своего брата Авеля. Такой сюжет был характерен для средневекового театра, поэтому Байрон назвал «Каина» мистерией. Но религиозности в драме нет. Убийца Каин здесь становится подлинным романтическим героем. Титанический индивидуализм Каина заставляет его бросить вызов самому Богу, и убийство рабски покорного Богу Авеля — страшная форма протеста против жестокости Бога, требующего себе кровавых жертв.

Богоборческие идеи воплощаются и в образе Люцифера — прекраснейшего из ангелов, восставшего против Бога, низвергнутого в ад и получившего имя Сатаны. Люцифер посвящает Каина в тайны мироздания, он указывает на источник зла в мире — это сам Бог с его стремлением к тирании, с его жадной всеобщего поклонения.

Герои не могут победить в борьбе со всемогущим божеством. Но человек обретает свободу в сопротивлении злу, духовная победа — за ним. Такова главная мысль произведения.

«Дон Жуан». «Дон Жуан» (1817 — 1823) — крупнейшее произведение Байрона. Оно осталось незаконченным (написано 16 песен и начало 17-й). «Дон Жуан» назван поэмой, но по жанру он столь отличен от других поэм Байрона, что правильнее видеть в «Дон Жуане» первый образец «романа в стихах» (как пушкинский «Евгений Онегин»). «Дон Жуан» не история лишь одного героя, это тоже «энциклопедия жизни». Фрагментарность, разорванность композиции «восточных повестей», атмосфера тайны уступают место исследованию причинно-следственных связей. Впервые у Байрона подробно изучается обстановка, в которой проходило детство героя, процесс формирования характера. Дон Жуан — герой, взятый из испанской легенды о наказании безбожника и соблазнителя множества женщин. Эта легенда в различных трактовках часто использовалась романтиками, например Гофманом. Но у Байрона он лишен романтического ореола (за исключением рассказа о его любви к Гайдэ, дочери пирата). Он часто попадает в смешные ситуации (например, оказывается в гареме в качестве наложницы турецкого султана), для карьеры может поступиться своей честью и чувствами (оказавшись в России, Дон Жуан становится фаворитом императрицы Екатерины II). Но среди черт его характера сохраняется романтическое свободолобие. Вот почему Байрон хотел завершить поэму эпизодом участия Дон Жуана во Французской революции XVIII в.

«Дон Жуан», сохраняя связь с романтизмом, одновременно открывает историю английского критического реализма.

В начале поэмы герой, утративший романтическую исключительность характера т.е. титанизм, единую всепоглощающую

страсть, таинственную власть над людьми, сохраняет исключительность судьбы. Отсюда его необычные приключения в отдаленных странах, опасности, взлеты — сам принцип непрерывного путешествия. В последних же песнях, где Дон Жуан попадает в Англию как посланник Екатерины II, исключительность окружения, обстоятельств жизни героя исчезает. Дон Жуан в замке лорда Генри Амондевилла встречается с романтическими тайнами и ужасами, но все эти тайны придуманы скучающими аристократами. Призрак черного монаха, путающий Дон Жуана, оказывается графиней Фиц-Фальк, пытающейся завлечь в свои сети молодого человека.

Поэма написана октавами (строфа из 8 строк с рифмовкой abababcc). Две последние строки в октаве, рифмуясь, содержат вывод, итог строфы, что придает языку поэмы афористичность. Монолог автора то поэтически возвышен, то ироничен. Авторские отступления особенно насыщены мыслью, раздумьями, главной темой которых по-прежнему остается свобода.

Байрон в Греции. Стремление принять участие в национально-освободительной борьбе, о которой так много писал Байрон, приводит его в Грецию (1823—1824 гг.). Он возглавляет отряд греческих и албанских повстанцев, борющихся с турецким гнетом. Жизнь поэта трагически обрывается: он умирает от лихорадки. В Греции был объявлен траур. Греки и сегодня считают Байрона своим национальным героем.

В стихах, созданных Байроном в Греции, звучит мысль о свободе и личной ответственности за нее. Вот короткое стихотворение «Из дневника в Кефалонии», где эти размышления выражены с особой силой:

Встревожен мертвых сон, — могу ли спать?
Тираны дают мир, — я ль уступлю?
Созрела жатва, — мне ли медлить жать?
На ложе — колкий дерн; я не дремлю;
В моих ушах, что день, поет труба,
Ей вторит сердце...

(Перевод А. Блока)

Байрон оказал огромное влияние на литературу. Его воздействие испытали все большие английские писатели последующих эпох. Байрона любил читать А. С. Пушкин. Он называл Байрона «властителем дум», отмечал, что жизнь и творчество великого английского поэта повлияли на целые поколения читателей.

ФРАНЦУЗСКИЙ РОМАНТИЗМ

Романтизм во Франции первоначально воспринимался как иноземное явление, чему немало способствовали сами романтики,

ссылавшиеся на Шекспира и Шиллера, Кальдерона и Мандзони. Но романтизм имел прочные корни во французской истории и французской культуре, поэтому он оказал такое огромное влияние на судьбы национального искусства, совершенно преобразил его лицо, выдвинув великих творцов — Гюго в литературе, Делакруа в живописи, Берлиоза в музыке. Париж стал центром притяжения для романтиков всего мира — Паганини, Шопена, Мицкевича, Листа...

Неравномерность развития романтизма. Французский романтизм развивался неравномерно в различных видах искусства. Начало литературного романтизма относится к концу XVIII в. В живописи и музыке романтизм прокладывает себе дорогу много позже («Плот “Медузы”» Т. Жерико, 1819; «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, 1830). В романтической литературе заметна неравномерность развития различных жанров: романтическая поэзия запоздала почти на три десятилетия по сравнению с прозой, а драма вышла на сцену спустя еще десятилетие. Поэтому в определении периодов развития французского романтизма есть существенные трудности.

Роль Руссо и «руссоизма». «Руссоизм» с его культом природы, чувств и страстей «естественного человека», «религией чувства», критикой цивилизации стал подлинной философской основой французского романтизма. Романтизм вобрал в себя близкую Шатобриану и его школе религиозность, истинность которой, в духе «руссоизма», виделась в поэтичности, созвучности чувствам современного человека. Он же в последующую эпоху слился с социально-утопическими идеями Сен-Симона, Фурье, Леру, оказавшими большое влияние на самых прогрессивных французских романтиков (Гюго, Жорж Санд, Сент-Бёв, Барбье). Поэтому «руссоизм» следует признать идейной основой французского романтизма, а влияние католицизма в его философском звучании, немецкой идеалистической философии, социально-утопических учений целесообразнее связывать не со всем французским романтизмом, а лишь с его определенными течениями. Одновременно важно подчеркнуть, что творчество Руссо и его последователей становится одним из главных источников, из которого черпает эстетика и литература французских романтиков. Роль Руссо как провозвестника романтизма признавали уже основоположники этого направления де Сталь и Шатобриан.

Шатобриан. Франсуа Рене де Шатобриан (1768—1848) своим трактатом «Исторический, политический и моральный опыт о революциях древних и новых, рассмотренных в их отношениях с французской революцией» (1797) заложил основы французского романтизма. В свободной форме писатель развивает основанное на субъективном чувствовании представление о революции как наказании божьем за пороки абсолютизма. Он осуждает энцикло-

педистов, подготовивших революцию идеологически, в том числе и Руссо, несмотря на свое преклонение перед ним.

«Гений христианства». Главное произведение Шатобриана, ставшее евангелием консервативного крыла французского романтизма, — обширный трактат «Гений христианства» (1802). Этот трактат был направлен как против материализма просветителей, так и против классицистического культа античности. Истинность христианства писатель видел в его поэтичности, в том, что оно раскрыло новый мир человеческих чувств. «...Настало время показать, что, не стремясь унижить мысль, оно чудесным образом соответствует устремлениям души и может очаровывать рассудок таким же божественным образом, как все боги Вергилия и Гомера», — писал Шатобриан в предисловии. Он уверял, что католицизм — самая поэтическая религия, поэтому она наиболее соответствует истине.

«Рене». Эта мысль требовала доказательств, которые тоже были бы поэтическими. И писатель поместил в текст трактата две повести — «Атала» и «Рене». Вторая повесть стала особенно знаменитой. Шатобриан первым воссоздал в литературе тип «лишнего человека».

Рене рассказывает свою историю. Он рано остался сиротой. Его охватила глубокая тоска. Не решившись уйти в монастырь, Рене скитается по свету. Он видит развалины древних сооружений Греции и Рима и приходит к мысли, что все великое осуждено на смерть. Рене — первый в европейской литературе герой, который ощущает «мировую скорбь», его отрицание распространяется на все, что существует. И тогда Рене решает покончить с собой. Спасает его сестра, догадавшаяся по письму Рене о его намерениях. Амели приносит Рене краткий миг счастья. Красота природы, доброта сестры излечивают его от «болезни века». Но внезапно Амели исчезает. Вскоре Рене узнает, что она ушла в монастырь, чтобы избавиться от преступной любви, которую питает к брату. Рене оказывается человеком, всеми брошенным. Он не находит себе места в обществе, покидает Европу и поселяется среди индейцев Северной Америки. Но ни приближение к естественному образу жизни, ни красота природы не могут развеять его пессимизма. В конце повести сообщается о гибели Рене. Так и не нашел этот герой счастья, успокоения.

В общей системе «Гения христианства» повесть «Рене» должна была выполнить две задачи. Во-первых, изобразить новые чувства человека, возникающие в нем под влиянием христианства, и тем самым доказать, что оно обогатило внутренний мир человека. Во-вторых, показать силу церкви, которая может спасти даже самых страшных преступников. Но Рене не принимает религиозного утешения. Шатобриан открывает «частного человека», в отличие от классицистического «человека-гражданина». А «частный человек» не принимает общественного устройства, традиционной морали

(уход в монастырь был бы для Рене подчинением общественной морали).

Жермена де Сталь (1766—1817) была одним из основателей французского романтизма и романтической теории. В юности она испытала большое влияние просветителей, особенно Руссо. Ему посвящен ее трактат «Письма о трудах и характере Ж. Ж. Руссо» (1788). Особое внимание писательницы привлекли те стороны творчества и личности Руссо, которые позже окажут значительное воздействие на романтиков. Синтез литературных и социально-политических проблем — характерная черта эстетики де Сталь. Отражение действительности понимается ею как правдоподобие. На этом основании в трактате «Опыт о художественной литературе» (1795) проводится разделение романов на три вида: «сочинения чудесные и аллегорические», «сочинения исторические» и «сочинения естественные», при этом де Сталь отвергает фантастику и аллегорию, она предпочитает романы Филдинга и Ричардсона философским повестям Вольтера. Само обращение к теории романа было выступлением против классицистической эстетики, отвергавшей этот жанр.

В 1796 г. вышел в свет трактат Ж. де Сталь «О влиянии страстей на счастье людей и наций», который можно считать первым романтическим произведением во французской литературе. В трактате, сохраняющем многие черты просветительства, содержится романтическое противопоставление страстных характеров бесстрастным. Среди страстей писательница выделяет энтузиазм, высшим проявлением которого она считает революцию. Особенно тонко анализируется чувство любви.

«О литературе». Трактат «О литературе, рассматриваемой в связи с общественными установлениями» (1800) — первое получившее широкую известность во Франции романтическое произведение. Представление де Сталь об историческом прогрессе и о соответствии литературы состоянию общества, религии, нравов своей эпохи вводило в науку о литературе историзм, разрушало краеугольный камень классицистической эстетики — мысль о неизменности идеала. Ж. де Сталь выступала за свободу художественного творчества, за связь художника с национальными традициями. Противопоставляя античную и национальную традиции, она разделила литературу на «южную» и «северную»: «южная» литература (литература на романских языках) изжила себя, ей на смену приходит «северная», основанная на сказаниях древних ирландцев, скандинавов, на поэзии Оссиана. Утверждая вслед за классицистами необходимость следования правилам вкуса, де Сталь отделяет их от «правил искусства», воплощающих литературную догму, она утверждает право гениального художника идти собственным путем, сообразуясь не с мертвыми эстетическими догмами, а с природой. В трактате содержится одно из первых проти-

вопоставлений Расина и Шекспира как двух типов художников, первый из которых следует образцам, тогда как второй пишет оригинальные произведения.

Эти и другие эстетические идеи Ж. де Сталь воплотила в романах «Дельфина» (1802) и «Коринна, или Италия» (1807), в которых она выступила за равноправие женщины, создала первые во французской литературе романтические женские образы.

«О Германии». Важнейшим произведением Ж. де Сталь после ее изгнания Наполеоном из Парижа стало сочинение «О Германии» (1810). Опираясь на немецкую идеалистическую философию, она призывает перейти от описания общества к описанию внутреннего мира отдельного человека. В трактате содержалась обстоятельная критика классицизма, проводилось разделение между классиками и романтиками (само слово «романтизм» введено во французскую литературу Ж. де Сталь). Ж. де Сталь познакомила французского читателя с именами Гёте, Шиллера, Клопштока и других немецких писателей, рассказала о своих впечатлениях от пребывания в Германии.

Через всю творческую деятельность де Сталь проходит тема Великой французской революции. Писательница стояла во главе левого крыла французских романтиков. Она оказала влияние как на французскую, так и на другие литературы мира.

Ламартин. Альфонс де Ламартин (1790—1869) — французский поэт, публицист, общественный деятель, основоположник французской романтической поэзии (сб. «Поэтические раздумья», 1820). В поэзии Ламартина утрачивается свойственная классицизму соразмерность мира лирическому герою, он ощущает себя песчинкой в мироздании, готов раствориться в природе («Долина»), но теряется перед открывающимся ему лицом вечности («Вечность») и бесконечности («Долина»). Его охватывает глубокая меланхолия («Уединение»). Квинтэссенцией поэтического восприятия Ламартина стала элегия «Озеро». Утрата возлюбленной, мысли о собственной близкой смерти погружают лирического героя в меланхолически-созерцательное состояние. Убаюкивающий ритм стиха перекликается с образом ночи, плеском волн, лунной зыбью на поверхности озера. Все: деревья и скалы, волны и лунный свет — напоминает герою о невозвратимых мгновениях свидания с возлюбленной.

Мюссе. Альфред де Мюссе (1810—1857) оказался в стороне от борющихся литературных группировок. Ни монархические симпатии Шатобриана, ни демократические устремления Гюго не увлекли писателя. Для восприятия действительности, свойственного Мюссе, характерны ирония и пессимизм, интерес к камерной, личной теме. Большое влияние на Мюссе оказало вольнодумие XVIII в. Он выработал свой индивидуальный стиль. Его поэзии присущи свобода, естественность языка, отсутствие архаизмов, высокопарной торжественности, ясность мысли, точ-

ность и образность сравнений, построение стиха близко разговорной речи. В целом стиль Мюссе отличается легкостью и прозрачностью.

«Исповедь сына века». Мюссе писал не только стихи, но и прозу. Особенно известен его роман «Исповедь сына века» (1836). Часто говорят, что в романе отразились личные отношения Мюссе и выдающейся писательницы Жорж Санд, но название показывает, что в образе главного героя Октава он воспроизводил умонастроения молодых людей своего времени.

Октав случайно обнаруживает неверность своей возлюбленной. Разочарование в любви ведет к разочарованию во всем мире, к «мировой скорби». Под влиянием своего приятеля доктора Дежене, циничного и аморального человека, Октав отрекается от своих идеалов, хочет стать расчетливым. Но существование без идеалов, жизнь, полная удовольствий, оборачивается духовной пустотой. Герой оказывается на грани самоубийства. Об этом говорится в первых двух частях романа. О возможном возрождении героя повествуется в последних трех частях. Верящая в бога, чистая девушка Бригитта пытается воскресить идеалы Октава. Но роман кончается на грустной ноте. Октав, узнав о чувстве Бригитты к другому человеку, уезжает, чтобы «из трех человек, страдавших по его вине, только один остался несчастным».

Итак, болезнь героя осталась неизлеченной. Природа этой «болезни» раскрыта во второй главе первой части, где дается характеристика эпохи Реставрации. «Когда Наполеон умер, — пишет Мюссе, — власти божеские и человеческие были фактически восстановлены, но вера в них исчезла». Молодежью овладело «неизъяснимое беспокойство»: «Осужденные властителями мира на бездействие, праздность и скуку, отданные во власть всякого рода тупых педантов, юноши видели, как пенистые волны, для борьбы с которыми они уже напрягли свои мускулы, отступают перед ними». Люди разделились на два лагеря: «восторженные умы... замкнулись в болезненных видениях», а «люди плоти... знали одну заботу — считать свои деньги». В этой атмосфере и развивается болезнь всеобщего разочарования, безнадежности и отрицания. «И вот молодые люди нашли применение своим праздным силам в увлечении отчаянием». Таким образом, «болезнь века» носит социальный характер.

Гюго

Виктор Гюго (1802—1885) — крупнейший французский романик, вождь французского романтизма, его теоретик.

Детские и юношеские годы. Виктор Мари Гюго родился 26 февраля 1802 г. в городе Безансон. Отец Гюго при Наполеоне стал генералом. Мать писателя, напротив, ненавидела Наполеона и была роялисткой — сторонницей изгнанной королевской династии Бур-

бонов. В Мадриде, где отец Гюго был губернатором, родители разорвали отношения. Мать Гюго уехала с детьми в Париж. Политические симпатии матери сделали из Виктора Гюго роялиста. В своих первых стихах он проклинает Наполеона, воспекает Бурбонов. Ему близко творчество классицистов и романтиков-аристократов. В 14 лет Гюго пишет в дневнике: «Хочу быть Шатобрианом или никем».

Первый период деятельности (1820—1850). Участие Гюго в реформе французской поэзии. В 1820 г. Гюго, к тому времени написавший немало стихов в традиционной классицистической манере, знакомится со сборником стихов Ламартина «Поэтические раздумья». Под влиянием Ламартина и Шатобриана поэт переходит на позиции романтизма. В предисловии к сборнику «Оды и баллады» (1826) поэт объяснил свое понимание этих двух жанров. В классицистическом жанре оды он находит черты, сближающие оду с романтической поэзией: «...холодность присуща вовсе не самой оде, а лишь той форме, которую придавали ей доныне лирические поэты». И если в оде будет передано движение мысли, которое определит композицию и будет связано с развитием сюжета, если использовать не античные, а христианские образы, то «ода могла бы вызвать тот же интерес, что вызывает драма». Образцом драматизированной оды можно считать стихотворение «Буонапарте», написанное в связи со смертью бывшего французского императора (1821). «Он лишь палач, он не герой» — таков главный итог оды. В ней прослеживается судьба Наполеона, рожденного «от змеи царевубийства» (т. е. от революции), достигшего вершины, когда он «шагал, на славу опершись», и «европейский строил трон». И вот «он пал, тиран», он умер, «и целый мир вздохнул».

Баллады же — совсем романтический жанр. «...Это причудливые поэтические наброски: живописные картины, грезы, рассказы и сцены из жизни, легенды, порожденные суеверием, народные предания». Образец баллады — стихотворение «Турнир короля Иоанна». Гюго подражает песням средневековых трубадуров. Рыцарь спешит в Париж на рыцарский турнир. Но блещет турнир недолго, окончен праздник, пора возвращаться. Стихотворение насыщено деталями средневекового быта: здесь и старинные сооружения Парижа, и копыя, щиты, рожки, и средневековые имена... Это так называемый исторический колорит, как бы погружающий читателя в атмосферу жизни давно прошедших времен.

В чем же суть реформы французской поэзии, которую В. Гюго осуществил в 1820-е годы и которая с особой силой проявилась в сборнике «Восточные мотивы» (1829)? В отличие от Ламартина лирическим героем Гюго становится не созерцатель, а деятель (стихотворения «Головы сераля», «Канарис», «Турецкий марш»). Такой герой часто жесток («Дервиш», «Феодальный замок»), но тогда

его ждет возмездие («Проигранная битва»). Активный герой действует в объективном мире, наполненном движением, не зависящем от человека. В стихотворении «Мазепа» всадник скачет на коне, а вокруг бушует ветер, качаются деревья, колеблются башни, горы. Гюго любит динамичные образы природы: море, тучи, молнии, огонь (центральное стихотворение сборника — «Небесный огонь»). Мир предстает как единство несовместимого, Гюго находит источник трагических конфликтов в самой природе, а не только во взаимоотношениях героя с миром, как у Ламартина. В мире не все рационально; хаос, стихийное побеждают в нем закономерность, наряду с добром в мире существует зло. Но в целом поэту свойствен оптимистический взгляд на мир.

В области поэтического стиля реформа Гюго выразилась в стремлении заменить рационалистический стих классицизма на язык человеческих чувств. Гюго отказывается от украшений, заимствованных из античной мифологии, требует свободного употребления «высоких» и «низких» слов в любом жанре. Он необычайно расширил поэтический словарь, смело вводя в него разговорные слова, технические термины, архаизмы, диалектные выражения и т.д.

Поэт реформирует стихосложение. Так, он заменил «достаточную» классицистическую рифму на «богатую» рифму, в которой совпадают не только ударные гласные, но и стоящие перед ними согласные. В области ритма Гюго разрушил монотонность александрийского стиха, употребляя его в сочетании с другими размерами.

Гюго — теоретик романтизма. На протяжении всей жизни Гюго стремился к теоретическому осмыслению романтизма. Уже в ранних произведениях («Дневник якобита 1819 года») он пишет о праве художника на свободу творчества, критикует догматизм классицистов. В предисловиях к «Одам и балладам» разных лет издания поэт обосновывает реформу в поэзии, обращение к романтическому жанру баллады, «романтизацию» классицистической оды. Важны и поздние работы Гюго («Вильям Шекспир», 1864, и др.).

«Предисловие к “Кромвелю”». Подлинным манифестом французского романтизма стало «Предисловие к “Кромвелю”» (1827). Классицизм занимал особенно прочные позиции в театре. И хотя романтические драмы уже существовали, ни одна из них не была поставлена на сцене. Гюго решил обратиться к опыту Шекспира (понятого в романтическом духе). Он создал произведение не в жанре трагедии, а в жанре романтической исторической драмы. Драма «Кромвель» повествовала об английской буржуазной революции XVII в. Ее вождь Кромвель был показан как сильная личность. Но, в отличие от цельных героев классицизма, Кромвель испытывает нравственное противоречие: свергнув короля, он готов измнить революции и стать монархом. Драма была новатор-

ской, но недостаточно сценичной. Однако «Предисловие» к ней сыграло огромную роль в победе романтизма.

В «Предисловии к “Кромвелю”» Гюго излагает свои представления об истории общества и литературы. Человечество прошло в своем развитии три эпохи, считает поэт. В первобытную эпоху человек, восхищенный природой как творением Бога, слагал в его честь гимны, оды. Поэтому литература начинается с лирики, вершина которой Библия. В древнюю (античную) эпоху события (войны, возникновение и разрушение государств) создают историю, которая отражается в эпической поэзии. Ее вершина — Гомер. Гюго замечает, что и древнегреческий театр тоже эпичен, «трагедия лишь повторяет эпопею». Третья эпоха (после юности и зрелости это эпоха старости человечества) начинается с утверждения христианства. Оно показало человеку, что у него две жизни: «одна — преходящая, другая — бессмертная; одна — земная, другая — небесная». Христианство открыло в человеке два борющихся начала — ангела и зверя. В литературе Новое время отражается в драме с ее конфликтностью, контрастами. Вершина литературы Нового времени — Шекспир.

Схема развития истории, предложенная Гюго, сейчас кажется наивной, ошибочной. Но ее значение в борьбе с классицизмом было очень велико. Она разрушала основу эстетики классицизма — представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Благодаря этой схеме Гюго смог доказать, что появление романтизма закономерно. Более того, с точки зрения романтика, классицизм даже в момент своего расцвета не имел права на существование. В самом деле, классицистическая трагедия ориентировалась на античные драмы, которые, согласно Гюго, были эпическими произведениями, а новое время требует драмы.

Гюго считает, что «особенность драмы — это реальность». Поэтому, вопреки утверждению классицистов, что нужно изображать только «приятную» природу, Гюго указывает: «...Все, что есть в природе, есть и в искусстве». Он призывает разрушить границы между жанрами, соединить комическое и трагическое, возвышенное и низкое, отказаться от единства времени и единства места, так как эти единства, придавая лишь внешнее правдоподобие драме, заставляют писателя отступать от правдивого изображения действительности. Великий образец такого искусства, свободного от условных правил, дает Шекспир в своих драмах. Однако Гюго считает, что подражание Шекспиру не принесет успеха романтику. Самому писателю ближе национальная традиция, прежде всего Мольер.

Призыв подражать природе не приводит Гюго к реализму. Для него характерно утверждение романтических принципов типизации. Сравнивая драму с зеркалом, Гюго пишет: «...Драма дол-

жна быть концентрирующим зеркалом». Если классицисты типизировали какую-то одну человеческую страсть, то Гюго стремится в каждом образе столкнуть две такие страсти, одна из которых выявит идеальное, возвышенное в человеке, а другая — низменное.

Гротеск. Теория возвышенного была разработана классицистами. Гюго разрабатывает теорию гротеска как средства контраста, присущего новой литературе и противоположного возвышенному. Гротеск — это концентрированное выражение, с одной стороны, уродливого, ужасного, с другой стороны — комического и шутовского. Гротеск многообразен, как сама жизнь. «Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу...» Гротеск особенно оттеняет прекрасное, в этом его главное назначение в романтическом произведении.

Идеи, заложенные в «Предисловии к “Кромвелю”», стали основой эстетики французских романтиков в конце 20—30-х годов XIX в.

«Эрнани». Теория романтической драмы послужила писателю основой для создания новаторских произведений. В ответ на запрещение своей драмы «Марион Делорм» (1829), в которой Гюго впервые реализовал сформулированные им принципы романтической драмы, он написал драму «Эрнани» (1830). Премьера этой драмы накануне революции стала центральным событием в истории французского театра XIX в. Был нанесен сокрушительный удар по классицизму и реакции.

Сюжет пьесы, действие которой разворачивается в Испании 1519 г., построен так, чтобы выявить идейную позицию автора наиболее открыто.

Три человека добиваются любви прекрасной доньи Соль — король дон Карлос, граф де Сильва и разбойник Эрнани. В пьесе все трое совершают благородные поступки. Граф спасает Эрнани, которого преследует король. Но им руководят лишь традиционные представления о гостеприимстве. Король прощает Эрнани, принявшего участие в заговоре против него, и отдает ему руку доньи Соль. Но не благородство, а точный политический расчет толкает его на этот шаг. В целом же король — самая безнравственная личность драмы. Чувство чести ему не знакомо. Не случайно пьеса начинается со свидания доньи Соль и Эрнани, которое король подслушивает, спрятавшись в шкафу. Граф де Сильва утрачивает благородство, когда узнает, что донья Соль станет женой Эрнани. Он требует от Эрнани, который в знак благодарности дал графу право распоряжаться его жизнью, чтобы Эрнани покончил с собой.

И только разбойник оказывается до конца благородным. Верный своему слову, он отравился. Вместе с ним обрывает свою жизнь донья Соль. Молодые влюбленные одерживают моральную победу над миром бесчестной знати. Эта мысль подчеркивается автором в финальном эпизоде. Осознав свое нравственное поражение, граф де Сильва убивает себя.

В драмах Гюго складывается тип романтического характера и конфликта, проблематика, композиция, язык, определившие лицо французской романтической драмы. Триумф его драмы «Рюи Блаз» (1838) свидетельствовал об утверждении романтической драмы на сцене.

«Собор Парижской Богоматери». В этом романе, вышедшем в 1831 г., Гюго обращается к XV столетию. Сам выбор эпохи важен для раскрытия основной идеи. XV в. во Франции — эпоха перехода от Средних веков к Возрождению. Но, передавая с помощью исторического колорита живой облик этой динамичной эпохи, Гюго ищет и нечто вечное, в чем все эпохи объединяются. Так, на первый план выдвигается образ собора Парижской Богоматери, создававшегося народом веками. Народным началом будет определяться в романе отношение к каждому из действующих лиц.

В системе персонажей главное место занимают три героя. Цыганка Эсмеральда своим обликом, искусством доставляет наслаждение толпе. Ей чужда набожность, она не отказывается от земных радостей. В этом образе ярче всего сказывается возрождение интереса к человеку, которое станет главной чертой новой эпохи. Эсмеральда неразрывно связана с массами народа. Гюго использует романтический контраст, оттеняя красоту девушки образами представителей низов общества, в обрисовке которых используется гротеск.

Эсмеральде противопоставлен в романе архидьякон собора Клод Фролло. В нем тоже выражена одна из сторон человека Возрождения — индивидуализм. Но в первую очередь это средневековый человек, аскет, презирующий все радости жизни. Клод Фролло хотел бы подавить в себе все земные чувства, которые он считает постыдными, и посвятить всего себя изучению полного свода человеческих знаний.

Но, вопреки своему отрицанию человеческих чувств, он страстно полюбил Эсмеральду. Эта любовь носит разрушительный характер. Не в силах ее победить, Клод Фролло становится на путь преступления, обрекая Эсмеральду на мучения и смерть.

Возмездие приходит к архидьякону от его слуги, звонаря собора Квазимодо. В создании этого образа Гюго особенно широко использовал гротеск. Квазимодо — необыкновенный урод. Его лицо, фигура одновременно смешны и страшны. Он похож на химер — фантастических животных, чьи изображения украшают собор. Квазимодо — душа собора, этого создания народной фантазии. Урод тоже полюбил красавицу Эсмеральду, но не за красоту, а за доброту. И его душа, пробуждающаяся ото сна, в который ее погрузил Клод Фролло, оказывается прекрасной. Зверь по своему внешнему облику, Квазимодо ангел в душе. Финал романа, из которого ясно, что Квазимодо проник в подземелье, куда было брошено тело повешенной Эсмеральды, и там умер, обнимая

ее, неожиданно напоминает конец трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Эта параллель не случайна. Так же как у Шекспира, герои гибнут, но эпоха гуманизма, которая оправдывает земные человеческие чувства и осудит аскетизм, неумолимо приближается.

Нужно отметить, что Гюго делает попытку показать зависимость внутреннего мира человека от обстоятельств его жизни (очевидно, под влиянием формирующегося реализма). Квазимодо, не желая этого, способствует гибели Эсмеральды. Он защищает ее от толпы, которая хочет не погубить ее, а освободить. Выйдя из низов общества, слившись душой с собором, воплощающим народное начало, Квазимодо долгое время был оторван от людей, служа человеконенавистнику Клоду Фролло. И когда стихийное движение народа докатывается до стен собора, Квазимодо уже не в состоянии разобратся в намерениях толпы и в одиночку сражается с ней.

Гюго разрабатывает тип романтического исторического романа, отличный от романов Вальтера Скотта. Он не стремится к детальной точности; исторические лица (король Людовик XI, поэт Гренгуар и др.) не занимают центрального места в романе. Главная цель Гюго как автора исторического романа — передать дух истории, ее атмосферу. Но еще важнее для писателя указать на внеисторические свойства людей, вечную борьбу добра и зла. В «Соборе Парижской Богоматери» Гюго показывает борьбу человека с «ананке догмы» (от гр. — рок, неумолимая судьба). Но талант писателя позволяет ему создать произведение, значительно более богатое содержанием, чем это вытекает из схематичной, абстрактной, внеисторической идеи, положенной в основу романа. Во многом это расширение замысла связано с введением образа народа, пестрой и многоликой толпы, описанной с поразительным мастерством.

Второй этап творчества Гюго (1851—1870). Это время изгнания поэта из Франции за участие в Февральской революции 1848 г. и нежелание поддержать государственный переворот Луи Наполеона Бонапарта, объявившего Францию империей, а себя императором Наполеоном III. В его творчестве резко усиливается политическая, социальная направленность, все громче звучит ораторская, обличительная интонация. От экзотического, интересовавшего Гюго в первый период творчества, он обращается непосредственно к современности, хотя при этом романтический метод сохраняется.

Выехав в Бельгию, Гюго пишет памфлет против Наполеона III — «Наполеон малый» (1852). Для поэта новый император — лишь «вульгарная, пустая, ходульная, ничтожная личность», ему «чуждо понятие добра и зла». Разоблачая императора как преступника, «пырнувшего ножом Республику», Гюго, будучи романтиком, все же преувеличивает значение личности в истории, в результате

Наполеон малый выглядит как Наполеон великий, перекраивающий историю по своей прихоти.

«Возмездие». Поселившись на острове Джерси, Гюго продолжает разоблачение Наполеона III в сборнике «Возмездие» (1853). Раньше поэт прославился замечательными описаниями природы (сборники «Осенние листья», 1831; «Песни сумерек», 1835; «Внутренние голоса», 1837; «Лучи и тени», 1840). Теперь гармония природы раздражает его своим спокойствием, ему чудится, что природа — соучастница преступления Наполеона III («В июне ездил я в Брюссель»). Но вместе с тем поэт дает меткие характеристики тех, кто действительно помог Наполеону III совершить переворот: здесь и обыватели-буржуа, для которых «монета — бог» («Буржуа у себя дома»), и церковь, государственные учреждения («Очная ставка»), и реакционная пресса («Журналист»). В поэтике сборника большую роль играют ораторские фигуры, аллегоричность. Блестяще построено стихотворение «Все бегут». В нем соединяются в общий хор голоса вещей (Перо, Напильник), живых существ (Орел, Псы), людей (Альсест) и их созданий (Песня, Поэзия, «Марсельеза»), явлений (Молния), абстрактных категорий (Разум, Право, Честь, Жалость, Согласие, Мысль), стремящихся бежать из Франции, которую захватил тиран. И лишь Презрение заявляет: «Я остаюсь».

«Отверженные». Роман «Отверженные» Гюго писал в течение 20 лет. Он вышел в свет в 1862 г. Это лучший роман писателя. По жанру «Отверженные» — социально-романтический роман-эпопея. В произведении синтезируются романтические тенденции с влиянием достижений критического реализма. Это влияние сказалось в попытке всесторонне осветить образ эпохи, современной Гюго. Писатель показывает беспощадность эксплуатации человека человеком (образ семейства Тенардые, угнетающего маленькую Козетту), несправедливость суда (история Жана Вальжана), рисует политические катастрофы (поражение Наполеона при Ватерлоо), революции (восстания французского народа в 30—40-х годах XIX в.), жизнь различных слоев общества. Каждое большое событие рассматривается с народной точки зрения, что вместе с масштабным воспроизведением эпохи делает роман эпопеей.

Гуманизм и демократизм авторской позиции сближают ее с народной точкой зрения. Здесь нужно вспомнить мысль Гюго о том, что искусство — не простое, а концентрирующее зеркало. Писатель полнее всего проявляет себя даже не в многочисленных авторских отступлениях, не в прямых обращениях к читателю, а в самом методе изображения характеров и событий.

Среди главных персонажей нет лиц знатных и богатых, от которых зависят судьбы государств и народов. Это отверженные члены общества: бывший каторжник Жан Вальжан, проститутка Фантина, бедный юноша Мариус, обездоленная маленькая Ко-

зетта, бездомный мальчишка Гаврош... Их враги — семья Тенардье, полицейский инспектор Жавер — тоже не занимают видного социального положения. Судьбы героев в самом общем смысле типичны, взяты Гюго из жизни: реальные прототипы были и у Вальжана, и у Фантины, история Мариуса повторяет в ряде черт судьбу молодого Гюго. Но вот автор направляет на обычные судьбы обычных людей концентрирующее зеркало своего таланта — и люди превращаются в героев; события приобретают исключительную философскую значительность, наполняются приключениями, в которых неудача может привести к потере свободы и даже жизни. То, что в действительности существует в единстве, у Гюго тяготеет к полюсам добра и зла. В романе действуют «святые» (епископ Мириэль, Жан Вальжан) и «дьяволы» (Тенардье, Жавер), не уступающие друг другу в масштабах творимого добра или зла.

Это связано с представлением Гюго, согласно которому развитие человеческой истории — «путь от зла к добру, от неправого к справедливому, от лжи к истине, от ночи к дню». Такой переход должен произойти во всех сферах: и в социальном бытии человека, и в его сознании.

Вот почему Гюго стоит на стороне социальной революции. Он с восхищением описывает революционеров, сражавшихся на баррикадах в 1830 — 1832 гг. Особенно запоминаются образы республиканца Анжольраса и маленького героя Гавроша. Этот отверженный ребенок, которого несправедливое общественное устройство обрекло на нищету, сумел сохранить в себе удивительную доброту, веселость, любовь к свободе. Он погибает как настоящий герой, помогая восставшим защищать одну из баррикад. Утверждение права отверженных на бунт, восстание заключено в самом замысле произведения, в его системе образов, где на первый план выдвигаются представители обездоленных низов. Гюго писал в предисловии к роману: «До тех пор, пока силой законов и нравов будет существовать социальное проклятие... до тех пор, пока будут существовать три основные проблемы нашего века — принижение мужчины вследствие принадлежности его к классу пролетариата, падение женщины вследствие голода, увядание ребенка вследствие мрака невежества (...) книги, подобные этой, окажутся, может быть, не бесполезными».

Однако Гюго считал, что есть революция более важная, чем социальная. Это — революция духа. Изображая внутренний мир своих героев, писатель своеобразно использует открытие реалистов — зависимость формирования характера от типических обстоятельств. Для Гюго этот закон действует только тогда, когда обстоятельства толкают человека ко злу. Достаточно одного «события-откровения», чтобы разрушить власть этого закона. «Событие-откровение» зачастую очень незначительно, никогда не связано с судьбами государства, ничего не решает в истории страны. Но оно подтверждает ту

истину, что человек — добр. И, увидев свет этой истины, даже самый большой злодей может переродиться.

Такова в романе судьба Жана Вальжана. За то, что он украл из булочной хлеб для голодных детей своей сестры, он был осужден на каторгу, с которой вернулся только через 19 лет. Годы, проведенные на каторге, где Жан Вальжан столкнулся со злом и несправедливостью, сделали из него закоренелого преступника. Попав в дом доброго епископа Мириэля, он ворует столовое серебро. Преступника находят. Однако епископ уверяет полицейских, что он сам подарил серебро Вальжану, и дарит ему в придачу серебряные подсвечники. Это и есть «событие-откровение». Открытие Вальжаном добра поднимает бурю в его душе. 19 лет каторги сделали из него зверя, один благородный поступок епископа превратил Вальжана в праведника.

Идею возможности преобразования злодея в святого Гюго развивает и в образе Жавера. В нем воплощена низшая справедливость — закон. «Этот человек состоял из двух чувств — из уважения к власти и ненависти к бунту». Служа закону, Жавер становится подлинным злодеем. Он беспощадно преследует Жана Вальжана. Но вот и его коснулось откровение добра: Вальжан отпускает Жавера в тот момент, когда его должны были расстрелять на баррикаде как шпиона правительства. В одно мгновение рушатся все представления Жавера о справедливости законов и судов. Осознав разрушение этих представлений как катастрофу своей жизни, Жавер кончает с собой.

«Отверженные», как и «Собор Парижской Богоматери», роман о борьбе человека с роком. Здесь показана борьба с «ананке закона». Над законом, воплотившим в себе несправедливое социальное устройство, торжествует высшая справедливость — нравственный закон добра.

В 1860-е годы Гюго создает важный эстетический труд, направленный против эскапистских настроений поэтов «чистого искусства», — книгу «Вильям Шекспир» (1864); пишет романы «Труженики моря» (1866, третий роман о борьбе с «ананке» — со стихийными силами природы), «Человек, который смеется» (1869). Оба романа сохраняют романтическое звучание.

Третий период творчества Гюго (1870—1885). В день провозглашения Франции республикой (4 сентября 1870 г.) Гюго возвращается на родину. В Париже его встречают как национального героя. Он активно участвует в патриотическом сопротивлении народа прусским захватчикам (в это время идет франко-прусская война).

«Грозный год». В 1872 г. Гюго опубликовал сборник стихов «Грозный год». Это дневник в стихах, охватывающий период с августа 1870 по июль 1871 г. По характеру он близок сборнику «Возмездие». Но наряду со стихотворениями в ораторском стиле, в которых разоблачаются развязавший войну Наполеон III, буржуазия

(«Седан», «Капитуляция» и др.), появляются и лирически окрашенные стихи, где чувствуется растерянность поэта перед грандиозными историческими событиями.

В последние годы жизни Гюго работает над романом «Девяносто третий год» (1874), поэтическими сборниками «Искусство быть дедушкой» (1877), «Легенда веков» (многолетняя работа над этим монументальным произведением была завершена в 1883 г.), сатирическими поэмами «Папа» (1878), «Осел» (1880) и др. В 1882 г. он публикует драму «Торквемада», вызвавшую возмущение реакционной прессы своим разоблачением религиозного фанатизма.

Гюго умер в 1885 г. в расцвете славы. Он был самым значительным французским романтиком. Гюго утверждал романтический идеал, близкий нам своим оптимизмом, демократичностью, гуманизмом.

Жорж Санд

Французская писательница Аврора Дюпен (по мужу Дюдеван), писавшая под мужским псевдонимом Жорж Санд (1804—1876), была крупнейшей представительницей психологического и социального романтического романа во Франции.

Начало жизненного пути. Аврора Дюпен родилась в 1804 г. в Париже. Отец умер, когда ей было 4 года. В семье были постоянные раздоры между бабушкой и матерью Авроры. Бабушка — аристократка, почитательница Вольтера, была против брака своего сына, который женился на незнатной и небогатой девушке. В юности Аврора под влиянием матери была очень религиозной. Образование она получила в монастыре, где хотела остаться на всю жизнь. Но в 1821 г. умерла бабушка, и Аврора стала владелицей богатого поместья Ноан. В следующем году она вышла замуж за Казимира Дюдевана. Девять лет несчастливой жизни в браке приводят Аврору к мужественному решению. Зная, что ее осудят родные, все светское общество, она бросает мужа и едет в Париж. Знатная и богатая женщина ничего не взяла с собой. Она живет в дешевых комнатах, зарабатывает на жизнь, работая в газете «Фигаро».

Первый период творчества (начало 1830-х годов). Стремясь добиться экономической независимости от мужа, Аврора начинает писать романы. Первая удача — роман «Роз и Бланш» (1831), сочиненный совместно с писателем Жюлем Сандо. Затем следует первый самостоятельный роман — «Индиана» (1832). Аврора Дюдеван подписывает его мужским именем Жорж Санд. Вслед за «Индианой» появляются «Лелия» (1833), «Жак» (1834).

Писательница вступает в литературу, когда в романтической прозе господствуют два жанра: исторический роман и «неистовый» роман с нагромождением невероятных событий, борьбой

доведенных до предела «роковых» страстей, убийствами, кошмарами и т. д.

Жорж Санд разрабатывает иной жанр — психологический романтический роман. В статье «“Оберман” Э. -П. Сенанкура» (1833) она пишет: «...Для глубоких и мечтательных натур или умов наблюдательных и тонких самым важным и ценным в поэме является умение раскрыть сокровенные страдания человеческой души вне их зависимости от блеска и изменчивости внешних событий». Обращение к психологическому роману с минимальным количеством действующих лиц и внешних событий вытекало из представления о том, что человек нуждается не столько в социальной свободе, сколько в индивидуальной свободе его духовной жизни. Поэтому Жорж Санд утверждала в статье, что на смену литературе реальной идет «литература идеальная, литература о внутреннем мире человека, которая занимается только вопросами человеческого сознания, заимствуя у чувственного мира лишь внешнюю форму для выражения своих идей...».

«Индиана». Роман «Индиана» (1832) воплотил творческую программу Жорж Санд. Главная проблема романа — это «женский вопрос». Бесправие женщины Жорж Санд рассматривает как лишь одно из проявлений несправедливого общественного устройства эпохи Реставрации (действие романа происходит в 1828 г.). Весь роман пронизан ощущением необходимости преобразования общественных нравов.

Героиня романа Индиана страдает от нравственного гнета со стороны мужа, полковника Дельмара. Она находит духовное освобождение в любви к Реймону де Рамьеру. Но эта любовь оборачивается трагедией. Кончает с собой служанка Нун, любившая Реймона. Хочет покончить с собой Индиана, когда Реймон, испугавшись мнения светского общества, отказывается от ее любви.

Следующий акт трагедии разворачивается на экзотическом фоне далекого острова Бурбон, французской колонии. Прекрасная, полная южных контрастов природа подчеркивает переход конфликта между Индианой и Дельмаром в открытую форму. Порвав с оскорбившим ее мужем, Индиана разыскивает в Париже Реймона. Но он забыл ее, женился. Он страшится скандала. Индиана возвращается на остров. Там вместе с Ральфом, любившим ее тайно и безответно многие годы, она бросается в водопад.

И вот финал романа. Индиана и Ральф не погибли. Они счастливо живут, скрываясь от людей в лесах острова Бурбон.

Утверждение счастья человека вне цивилизации, в общении с природой роднит Жорж Санд с Руссо. Но писательница, в отличие от Руссо, осознавала романтическую исключительность этого выхода. Все ранние романы Жорж Санд носят камерный характер. В них мало персонажей. Рамки повествования довольно узки. Социальные мотивы еще не приобретают самостоятельного значения. Главное в них — раскрытие психологии. Но оно происходит

не последовательно, а скачкообразно. Жорж Санд отмечает только душевные катастрофы, взрывы чувств, а не их развитие.

Уже в «Индиане» писательница отказалась от цветистого стиля «неистовых» романов. Она разрабатывает простую, гибкую и емкую фразу. Отличительное свойство ее стиля — музыкальность — отметил великий венгерский композитор Ференц Лист.

Второй период творчества. Второй период творчества писательницы (вторая половина 1830-х — 1840-е гг.) связан с увлечением социально-утопическими идеями. Наибольшее влияние оказал на нее социалист-утопист Пьер Леру. Леру был пантеистом: он утверждал единство духа и материи. Это привело его к оправданию борьбы рабочих за материальное благополучие. Леру считал, что человек имеет право на свободу чувств, если эти чувства направлены на благо всех людей. Человек должен бороться с общественным злом, сохраняя верность идеалам добра и справедливости.

Эстетические взгляды писательницы в этот период значительно изменились. Ее произведения утрачивают камерность. Жорж Санд одной из первых обращается к жанру социального и социально-утопического романтического романа. Так же как позже в «Отверженных» В. Гюго, в романах Санд социальный пласт важен лишь как материал для постановки моральных проблем, не носящих у романтиков конкретно-исторического характера. Этим Жорж Санд и Гюго отличаются от критических реалистов. Более того, герои у романтиков, даже обладая типическими чертами, не связаны с типическими обстоятельствами. Поэтому сохраняется эффект их исключительности даже тогда, когда эта исключительность разоблачается (образ Ораса в одноименном романе Санд, поначалу предстающий как исключительная романтическая натура).

«Консуэло». Среди социальных и социально-утопических романтических романов Санд («Мопра», 1837; «Орас», 1841 — 1842; «Мельник из Анжибо», 1845; «Грех господина Антуана», 1845, и др.) особенно выделяется роман «Консуэло» (1842 — 1843), один из лучших романов писательницы. В нем сделана попытка создать синтез психологического, исторического, «неистового» и социального романтического романа.

В «Консуэло» раскрывается отношение к искусству различных социальных классов и групп на фоне жизни XVIII в. Вышедшая из народных низов цыганка Консуэло, наделенная великим даром пения, воплощает демократический идеал искусства. Верность этому идеалу Консуэло сохраняет, пройдя через многие испытания: долгие скитания по Италии, Германии, Чехии, козни аристократов, испытание славой и любовью.

Развивая свой замысел в продолжении «Консуэло» — романе «Графиня Рудольфштадт» (1843 — 1844), более слабым в художественном отношении, Жорж Санд изображает тайное общество «невидимых». В нем на почве смешения самых различных теорий, рели-

гий, философий (христианство, вольтерьянство, масонство и т.д.) объединились представители аристократии и низов общества. Это призыв писательницы к классовому миру.

Третий период творчества (после 1848 г.). В третий период творчества Жорж Санд продолжает писать романтические произведения, вернувшись к проблематике и стилю психологических романов первого периода («Снеговик», 1858; «Исповедь молодой девушки», 1864, и др.).

Жорж Санд, наряду с английской писательницей Джейн Остин (1775—1817), стоит у истоков одного из популярнейших жанров XX в. — «женского романа». Но, в отличие от ее современных последовательниц, французская романистка никогда не ограничивалась повествованием о личных переживаниях женщины, стремящейся обрести счастье со своим избранником — она с романтическим пафосом касалась проблем социального положения женщины, отстаивая ее равенство с мужчиной, открывая читателям глубину и самобытность ее внутренней жизни, способность к творчеству.

РЕАЛИЗМ

Реализм (позже названный критическим реализмом) — вторая ведущая художественная система в искусстве XIX в. Он складывается в начале столетия. Некоторые исследователи относили к реализму творчество немецкого писателя Г. фон Клейста. Реалистические черты обнаруживают во французской литературе в памфлетах Поля-Луи **Курье** (1772—1825), в частности в «Петиции двум палатам» (1816), в «Песнях» (1821) Пьера Жана **Беранже** (1778—1857), обратившегося к живой современности и в противовес романтикам утверждавшего: «Чтобы быть правдивым, — надо братья за исключения». Выявлен переход на позиции реализма в зрелом творчестве Байрона (роман в стихах «Дон Жуан»), Генриха Гейне (поэма «Зимняя сказка», 1848; проза), Вальтера Скотта и других крупнейших представителей романтизма. Концепция романтического движения ставит под сомнение традиционное представление о том, что реализм пришел на смену романтизму. На самом деле романтизм и реализм довольно длительный период сосуществовали. Крупнейшие писатели реалистического направления — Бальзак и Пушкин, Диккенс и Флобер, Гейне и Стендаль, Гоголь и Мериме — отдали дань романтизму.

Оказавшиеся на близких эстетических позициях Стендаль, Бальзак, Мериме, Беранже становятся первыми крупными представителями критического реализма. Расхождение романтиков и реалистов обнаруживается прежде всего в разрешении вопроса о влиянии обстоятельств на формирование характера человека.

Для романтиков социальная определенность личности — лишь одежда. У них сохраняется руссоистское представление о «естественном человеке», брошенном судьбою в ту или иную сферу, среду. Так, Ламартин представляет себе связь судьбы человека с эпохой как обратно пропорциональную зависимость (наибольший расцвет личности возможен лишь при наибольшей ничтожности общества). Глава другого течения, Гюго, через всю жизнь пронес схожее убеждение. В романе «Отверженные» (1862 г.), задуманном как социально-романтический роман-эпопея, социальные обстоятельства формируют в человеке зверя в течение многих лет, но под влиянием одного доброго поступка герой, переживший психологическую катастрофу, «душевную бурю», становится воплощением добра и справедливости (что, по Гюго, составляет суть человека от природы, т. е. суть «естественного человека»).

Реалисты же открывают закон формирования типического характера типическими обстоятельствами, для них социальные проявления личности — ее сущность, а не случайный наряд.

Итак, реализм развивается параллельно с романтизмом и в тесном взаимодействии с ним. В 1820-е годы реалисты включаются в романтическое движение. В 1830 — 1840-е годы реализм окончательно обретает свое лицо, но продолжает плодотворно взаимодействовать с романтизмом. Их противостояние возникает в середине века.

Романтизм сыграл выдающуюся роль в формировании таких фундаментальных принципов реалистического искусства, как реалистический историзм, реалистический психологизм, принцип народности.

Наиболее значительны достижения реализма в литературе, прежде всего в прозе (можно говорить о персональных моделях Стендаля, Бальзака, Мериме во Франции, Диккенса, Теккерея в Англии), и в живописи (французские художники О. Домье, Г. Курбе). Во второй половине века наряду с продолжающими писать Диккенсом и Теккереем выдвигается новый лидер реалистической литературы — французский писатель Гюстав Флобер. Возникает «искренний реализм». Реалистические очерки, рассеянные по многочисленным газетам и журналам Европы, сатирические карикатуры, песни, драмы реалистического толка и т. д. создают фон для этих классиков реализма.

Характерная особенность: романтизм начинается с формулирования теории, создания термина для определения возникающего направления, реализм же, напротив, с художественного творчества. Классики реализма первой половины века не называют себя реалистами. Так, Стендаль считал себя романтиком, Бальзак относил свое творчество к эклектическому направлению (в которое включал и Жорж Санд). Даже в конце века такой авторитетный французский литературовед, как Эмиль Фаге, относил Стендаля

к классицизму, считая его второстепенным автором, и резко критиковал эклектический стиль Бальзака, не осознавая специфики реалистического искусства.

Возникновение термина. Термин «реализм», зафиксированный во французском языке с 1803 г., первоначально характеризовал философию Платона, утверждавшего реальность идей, а также средневековое учение о реальности универсалий (в споре реалистов и номиналистов). Новое содержание, связанное с обозначением художественного направления, термин обрел в 1850-е годы, когда во Франции **Шанфлери** (псевдоним Жюль Франсуа Феликса Юссона, 1821—1889) опубликовал сборник статей «Реализм» (1857), а его ученик Луи Эмиль Эдмон **Дюранти** (1833—1880) вместе с критиком А. Ассеза выпустил 6 номеров журнала под тем же названием (1856—1857). Тогда же романтическая писательница Жорж Санд опубликовала статью «Реализм» (1857), в которой со всей определенностью обозначилась противоположность позиций романтиков и реалистов. Только что появившийся термин связывался тогда со школой Шанфлери, в которой уже намечались черты, близкие натурализму. Жорж Санд, не принимая программы Шанфлери, тем не менее не подходит к эстетическим спорам между реалистами и романтиками догматически. Она утверждает право художника отображать действительность в соответствии со своими эстетическими убеждениями, отсюда и возможность сосуществования романтизма («идеализма») и реализма.

Эстетика реализма. Огромную роль в развитии реализма сыграли достижения науки XIX в., что подчеркивает культурные взаимосвязи различных сфер духовной жизни европейцев. Сравнительное отношение романтика и реалиста к какому-либо факту социальной несправедливости, можно заметить, что романтик выразил бы свое возмущение, а реалист прежде всего попытался бы раскрыть причины, породившие этот факт, т.е. подошел бы к нему с позиций науки. Отсюда критический характер реалистического искусства, нередкое обращение к сатире, столь ярко проявившееся в «Ярмарке тщеславия» У. М. Теккерея (с подзаголовком «Роман без героя»), в романах Ч. Диккенса, песнях П. Ж. Беранже, стихах и поэмах Г. Гейне.

Значительный след в сознании реалистов оставил метод Кювье.¹ Так, П. Мериме писал И. С. Тургеневу: «Для меня нет задачи интереснее, чем обстоятельнейший анализ исторического персонажа. Мне кажется, можно добиться воссоздания человека минувших эпох способом, аналогичным тому, каким воспользовался Кювье для восстановления мегатерия и многих вымерших животных. Законы аналогии так же непререкаемы для внутреннего облика, как и для внешнего». Возможность «по когтю восстановить льва» лежит в основе реалистической типизации (через частное давать общее), определяет значимость реалистической детали. Уче-

ние об эволюции видов, развивавшееся в первой половине века Жоффруа Сент-Илером, коррелирует с реалистической идеей развития, а также с идеей социальных типов.

Велико и влияние трудов французских историков Гизо, Тьерри, Тьера, сформулировавших представление о классах и их борьбе. Реалисты развивают новый тип историзма, опираясь на эти открытия.

Среди важнейших принципов реалистического искусства — психологизм.

Диалектика Гегеля координируется с диалектическим изображением жизни у писателей-реалистов. Не прошли они и мимо философии позитивизма. «Искренний реализм» 1850-х гг. (Г. Курбе, Шанфлери, Дюранти) в духе философии О. Конта отрицал право художника на выход за пределы собственного опыта, главным принципом искусства объявляя «искренность», достоверность воспроизводимого куска жизни.

«...Реализм предполагает, помимо правдивости деталей, правдивое воспроизведение типичных характеров в типичных обстоятельствах» (Ф. Энгельс). Как это ни парадоксально, самое значимое слово в этой фразе — «в». И типические характеры, и типические обстоятельства в искусстве уже встречались. Реалисты установили закон, согласно которому типические (а не всякие) характеры формируются в типических (а не всяких) обстоятельствах, под их влиянием. Типическими реалисты считали социальные обстоятельства (в отличие от провозвестника натурализма Ипполита Тэна, введшего понятие «среды», т. е. всех обстоятельств, влияющих на человека, и несколько меланхолически замечавшего: «Влияет также и климат»).

В произведениях реалистов второй половины века можно обнаружить истоки художественных направлений рубежа XIX—XX вв. — натурализма и импрессионизма (у Флобера и Гонкуров), неоромантизма (в поздних романах Диккенса). Испытавший влияние романтизма и реализма Шарль Бодлер стоял у истоков символизма.

РЕАЛИЗМ ВО ФРАНЦИИ

Стендаль

Фредерик Стендаль — псевдоним Анри Бейля (1783—1842), французского писателя, сыгравшего выдающуюся роль в становлении реализма.

Начало жизненного пути. Бейль (будущий Стендаль) родился в Гренобле, в буржуазной семье, получил фундаментальную подготовку в области математики и естественных наук в гренобльской Центральной школе и парижской Политехнической школе.

Служил офицером в наполеоновской армии, участвовал в Бородинском сражении, был в оккупированной французами Москве.

«Расин и Шекспир». Оказавшись в Париже после падения Наполеона (яркий, но не всегда привлекательный образ которого нарисован в «Жизни Наполеона» и «Воспоминаниях о Наполеоне»), Стендаль включился в романтическое движение, в эстетические споры о том, как надо понимать романтизм и его отношение к классицизму. Он своеобразно решил эту проблему в трактате «Расин и Шекспир» (1823—1825), связав определение романтизма с проблемой восприятия искусства: романтизм — это то, что нравится современному читателю, классицизм — то, что нравилось прадедам. У Стендаля классицизм выступает не как отличная от романтизма эстетическая система, а как повторение, эпигонство романтизма, под романтизмом же понимается искусство любой эпохи, которое носит новаторский характер и наиболее полно отвечает стремлениям своей эпохи. В стендалевском определении оказались связанными в единое целое три выдвинутые романтиками проблемы: специфики романтизма, индивидуального восприятия, оригинальности творчества.

Литературное наследие Стендаля. Среди произведений Стендаля — пять романов («Арманс», 1827; «Красное и черное», 1830; «Пармская обитель», 1839; незаконченные романы «Люсьен Левен (Красное и белое)» и «Ламбель»; «Итальянские хроники» (1828—1839), в которые входят новеллы «Ванина Ванини», «Виттория Аккорамбони», «Ченчи», «Аббатиса из Кастро» и др. Стендаль писал автобиографическую прозу, путевые заметки, работы по истории живописи и музыки и другие произведения.

Психологизм. Наиболее значительны достижения писателя в развитии принципа психологизма. Психологизм Стендаля строится на соотношении страстей и разума. В его герое как бы соединяются два человека: один действует, а другой за ним наблюдает.

Установка на психологизм приводит к разработке Стендалем особого, «уясняющего» стиля, который внешне выглядит как некоторая небрежность письма. Начав в юности вести дневник, он заметил на первой же странице негармоничный оборот и прокомментировал это следующим образом: «Вот моя первая стилистическая ошибка; их будет много, потому что я беру за правило не стеснять себя и ничего не вычеркивать». Позже он отмечал, что именно такой стиль позволяет ему быть самим собой. Работу Шатобриана над совершенством стиля он считал лицемерием, свой же стиль подчинял задачам самопознания, стремясь к краткости и ясности не ради читателя, а для собственного уяснения сути описываемого. Сделав себя своим главным читателем, Стендаль создал новую ситуацию: в его произведениях огромную роль играет не только фигура автора, но и его отношение к самому себе, постоянно меняющееся, «самопознающее».

Отсюда характерная для писателя множественность точек зрения, ракурсов: повествование перестает быть высказыванием некоего автора-демиурга, объективного, всезнающего и всевидящего.

«Красное и черное». В наиболее полной мере реализм и психологизм писателя проявился в романе «Красное и черное». Замысел произведения возник под впечатлением газетных публикаций об осуждении и казни учителя Антуана Берте, стрелявшего в мать своих учеников. В частном случае Стендаль увидел драму целого поколения молодых французов, вошедших в жизнь после окончания героической эпохи революции и наполеоновских войн.

Стендаль разрабатывает форму центростремительного романа. Эта центростремительность определяет систему образов (центр — образ молодого человека Жюльена Сореля, вокруг которого располагаются все герои романа, описанные тем подробнее, чем они ближе к Жюльену), географию (роман построен как движение Жюльена из выдуманного провинциального городка Верьера через более крупный город Безансон в столицу — Париж), сюжет, выстроенный по музыкальному принципу крещендо (от мелких событий в начале романа до катастрофических событий — Жюльен стреляет в церкви в любимую им госпожу де Реналь и после суда погибает на гильотине — в конце романа).

Центростремительность романа входит в противоречие с пронизывающей его двойственностью, намеченной в названии. Существует множество трактовок этого названия: красное и черное — поля рулетки (В. В. Виноградов), революция и реакция (М. Е. Елизарова), кровь и смерть (Б. Г. Реизов) и т. д. Ясно лишь, что в названии содержится указание на двойственность, существование каких-то двух планов, которые сплетаются («и», а не «или»).

Возможно, что таких двойственностей несколько, но одна очевидна: противоречие между внешней и внутренней жизнью Жюльена Сореля. Поэтому в романе два рассказа, соответственно — две завязки и две развязки. Узел, имеющий отношение к внешней жизни героя, возникает тогда, когда мэр Верьера г-н Реналь решает назло местному богачу Вально взять в свой дом гувернера (завязка), и разрубается гильотиной, прерывающей жизнь Жюльена (развязка). Второй узел возникает после знакомства 14-летнего Жюльена с книгой отставного лекаря (начало создания внутренней системы — завязка) и завершается выстрелом в церкви (развязка).

Цель системы, которую создает Жюльен в своей душе, — слава и власть за истинные заслуги, как у Наполеона. Жюльен видит ключ к достижению этой цели в непобедимой воле и вырабатывает механизм приведения ее в действие во всех случаях без исключения. Заметив, что госпожа Реналь инстинктивно отдернула руку, которой он случайно коснулся, Жюльен добивается того, чтобы в

следующий раз она не отдергивала руку, и иначе поступить он не может: желание, раз возникнув, каким бы оно ни было, должно быть реализовано во что бы то ни стало, даже в ущерб себе, иначе рухнет вся система, механизм воли. Ханжество оказывается превосходным путем достижения цели, и Жюльен пользуется этим средством виртуозно. Он избирает путь священника, при этом демонстрирует выдающиеся способности в запоминании священных текстов и их церковном толковании. Но выбор ханжества как средства, кажущийся циничным, скрывает отказ Жюльена от другого предоставляющегося ему выбора (пути друга Жюльена, молодого лесоторговца Фуке — через обогащение). А именно этот второй путь стал основой жизни современного общества, утраченного героические идеалы: в нем все определяют не способности, не культура, а деньги, что воплощено в победе Вально над Реналем. Моральная проблематика, связывавшая два плана романного повествования, переходит в социальную. Жюльен совершает свой поступок (выстрел в госпожу де Реналь), следуя своей системе, в очередной раз запустив свой механизм воли (он, как и прежде, не в состоянии не следовать возникшему желанию, хотя оно идет вразрез с его конечной великой целью), но сам этот поступок отнюдь не героичен, а пошл, вполне в духе общества. Отсюда общий смысл произведения: это роман о победе нового, послереволюционного, негероического общества над незаурядной личностью, мечтавшей подняться над ним.

Текст романа предстает в окружении сразу нескольких мистификаций. Он подписан не подлинным именем автора — Анри Бейль — а одним из многочисленных его псевдонимов, название его загадочно, подзаголовок «Хроника XIX века» не вяжется с содержащимся в романе описанием пяти лет жизни отдельного человека, достигшего незаметного поста секретаря маркиза де ля Моля. Роман начинается с короткой заметки «К читателю», где упоминаются события Июльской революции 1830 г., которые «дали всем умам направление, мало благоприятное для игры фантазии», и утверждается, что «нижеследующие страницы были написаны в 1827 году», хотя казнь Берте, с которым современники легко ассоциировали Сореля, произошла только в 1828 г. Далее следует эпиграф первой части романа: «Правда, горькая правда. Дантон». Он противоречит только что высказанному определению текста как «игры фантазии». Более того, Дантон не произносил такой фразы. За этим эпиграфом идет эпиграф к первой главе, написанный по-английски: «Посадите вместе тысячи людей, получше этих, в клетке станет еще хуже. Гоббс». Но Гоббс не писал этих слов. Первая строка романа: «Городок Верьер, пожалуй, один из самых живописных во всем Франш-Конте». Но Верьера не существует, он придуман автором. Мистификация на мистификации! Стендаль хочет привлечь к ним особое внимание, заканчивая роман «При-

мечанием автора», последние слова которого: «Чтобы не задевать частной жизни, автор выдумал городок Верьер, а когда ему понадобились епископ, судья, присяжные и судебная процедура, он перенес все это в Безансон, где сам он никогда не бывал».

Но самая большая мистификация тщательно скрыта от читателей. Французский исследователь А. Мартино на основании только одной даты — 25 февраля 1830 г., премьеры «Эрнани» Гюго в Комеди Франсез (упоминание которой уже противоречит названному Стендалем году создания романа) — рассчитал все основные даты событий романа: они начинаются в сентябре 1826 г., а заканчиваются 25 июля 1831 г. (казнь Жюльена), т.е. через 8 месяцев после публикации романа (4 ноября в «Газетт литтерер» были опубликованы главы романа, а 14 ноября 1830 г. вышло в свет его двухтомное издание с ложной датой 1831).

Следовательно, роман изначально задуман как роман-пророчество, истинная хроника всего XIX в., его не только нынешних, но и будущих проблем, конфликтов. Судьбы героев романа, при всей их индивидуальности, изначально рассматривались автором как типичные, что соответствует реалистическому подходу к воссозданию образа человека в литературе.

Бальзак

Оноре Бальзак (1799—1850), подписывавшийся Оноре де Бальзак, — французский писатель, крупнейший представитель критического реализма первой половины XIX в. В официальной литературной критике вплоть до начала прошлого столетия Бальзак объявлялся второстепенным писателем. Но в XX в. известность писателя стала поистине всемирной.

Начало жизненного пути. Бальзак родился 20 мая 1799 г. в г. Туре в семье чиновника, предками которого были крестьяне по фамилии Бальсса (переделка фамилии на аристократическое «Бальзак» принадлежит отцу писателя). Первое свое произведение — трактат «О воле» — Бальзак написал в 13-летнем возрасте, учась в иезуитском Вандомском коллеже монахов-ораторианцев, славившемся крайне жестким режимом. Наставники, найдя рукопись, сожгли ее, юный автор был примерно наказан. Только тяжелая болезнь Оноре заставила его родителей забрать его из коллежа. Семья переехала в Париж. Бальзак, получив юридическое образование, некоторое время проходил практику в конторах адвоката и нотариуса, но мечтал стать писателем.

Ранние романы: от предромантизма к реализму. Бальзак приходит к реализму от предромантизма. Пережив неудачу с юношеской трагедией «Кромвель» (1819—1820), написанной в духе позднего классицизма, Бальзак под влиянием «готических» черт творчества Байрона и Мэтьюрина пробует писать роман «Фальтюрн»

(1820) о вампирической женщине, затем становится помощником бульварного писателя А. Виллергле (псевдоним Лепуэнта де л'Эгре-виля) в создании низкопробных романов. Бальзаковский псевдоним лорд Роён появляется рядом с именем А. Виллергле в романе «Наследница Бирага» (1822). Действие романа разворачивается в XVII в. В нем выведен ряд исторических персонажей, в частности, кардинал Ришелье, который помогает героям романа и выступает как положительный персонаж. В произведении широко используются модные предромантические штампы. Например, прием мистификации: рукопись якобы принадлежит дону Раго, бывшему настоятелю монастыря бенедиктинцев, Виллергле и лорд Роён — племянники автора, решившие обнародовать ее. В соавторстве с Виллергле написан и роман «Жан Луи, или Найденная дочь» (1822), показывающий, что даже в ранних произведениях, создававшихся на потребу вкусам невзыскательной публики, писатель развивает взгляды предромантиков на общество, которые восходят к демократизму Руссо. Герои романа — Жан Луи Гранвель, сын угольщика, участник борьбы американцев за независимость, генерал революционных войск во Франции, и Фаншетта, приемная дочь угольщика, — противостоят злобным аристократам.

В 1822 г. Бальзак выпускает первый самостоятельный роман «Клотильда де Лузиньян, или Красавец-еврей», где снова использует мистификацию (лорд Роён публикует рукопись, найденную в архивах Прованса), затем до 1825 г. следуют романы, выпускаемые Орасом де Сент-Обеном (новый псевдоним Бальзака): «Арденнский викарий», «Вековик, или Два Берингельда», «Аннета и преступник», «Последняя фея, или Ночная волшебная лампа», «Ванн-Клор». Уже из названий видна приверженность молодого Бальзака к монастырским тайнам, разбойничьим, пиратским приключениям, сверхчувственным явлениям и другим предромантическим стереотипам, получившим широкое распространение в «низовой» литературе 1820-х годов.

«**Вековик**». Яркий образец такого рода литературы — роман «Вековик, или Два Берингельда».

Действие начинается ночью, вдали от человеческого жилья, на фоне мрачных скал, силуэты которых вырисовываются в слабом лунном свете. Генерал Берингельд, оказавшийся здесь с адъютантом, не подозревает о том, что через несколько мгновений в его жизнь ворвется таинственное, необъяснимое, страшное событие. Он присутствует при гибели девушки, гибели странной, похожей на кошмарный сон, и узнает в задержанном убийце самого себя, точнее своего двойника. Убийца, закованный в цепи и помещенный в тюрьму, загадочным образом исчезает, оставив цепи. Генерал несколько раз видел своего двойника, который вел себя необъяснимо: на полях сражений он брал кровь у раненых, но таинственное злодейство сочеталось в нем со странной заботливостью по отношению к генералу.

В предромантическом романе наблюдаются две линии развития: собственно «готический» роман, берущий начало от «Замка Отранто» Х. Уолпола, и аффектированный «готический» роман, самым известным образцом которого были «Удольфские тайны» Э. Рэдклиф (во Франции же — романы Дюкре-Дюмениля). В отличие от иррациональных произведений Х. Уолпола, У. Бекфорда, М. Г. Льюиса, представители аффектированной литературы, не порывающей с сентиментализмом, с просветительством, в финале своих романов и мелодрам показывали, что все таинственные события были делом рук ловких негодяев, злодеев, т. е. не носили мистического характера.

Бальзак в своем романе развивает традиции собственно «готической» литературы.

Двойник генерала оказывается его отцом и одновременно далеким предком, родившимся еще в Средние века. Кровь жертв «вековика», графа Берингельд-Скульданс, продлевает его жизнь. Спасая от «вековика» свою невесту Марьянину Верино, генерал Берингельд разбивает аппараты, с помощью которых граф переливает себе кровь, и, лишенный свежей крови, Берингельд-Скульданс превращается в безобразного старика и умирает.

Бальзак очень много работал. По подсчетам ученых, он писал до 60 страниц текста ежедневно. Однако писатель не заблуждался относительно невысокого качества своих произведений этого периода. Так, после выхода «Бирагской наследницы» он с гордостью сообщал в письме к сестре о том, что роман впервые принес ему литературный заработок, но просил сестру, чтобы она ни в коем случае не читала это «настоящее литературное свинство».

«**Шуаны**». В 1829 г. был опубликован первый роман, который Бальзак подписал своим именем, — «Шуаны, или Бретань в 1799 году». В нем произошел поворот писателя от предромантизма к реализму. Предметом изображения стали недавние исторические события — контрреволюционное восстание шуанов (крестьян-роялистов, ведущих партизанскую войну за восстановление монархии) в Бретани в 1799 г. По сюжету романа Мари де Верней подослана республиканцами к роялистам с целью соблазнить и выдать их предводителя маркиза де Монторана, но между ними вспыхивает любовь, в финале приводящая обоих к смерти. Романтический сюжет представлен на реалистическом фоне, созданном с помощью многочисленных деталей. Изменился подход писателя к воплощению замысла: прежде чем писать роман, он посетил место действия, встретился с еще живыми свидетелями описываемых исторических событий, написал множество вариантов текста, тщательно отобрал эпизоды (ряд написанных в ходе работы над романом, но не включенных в него фрагментов Бальзак обработал и в 1830 г. издал в двух томах под названием «Сцены частной жизни»).

«Шагреновая кожа». В романе «Шагреновая кожа» (1830 — 1831) Бальзак строит сюжет на фантастическом событии: молодой человек Рафаэль де Валантен становится обладателем шагреновой кожи, исполняющей, подобно сказочной скатерти-самобранке, любые его желания, но при этом сокращающейся в размерах и тем самым сокращающей продолжительность мистическим образом связанной с ней жизни Рафаэля. Это допущение, подобное романтическому мифу, позволяет Бальзаку дать реалистическую картину современного общества и представить характер героя в развитии, в его обусловленности социальными обстоятельствами. Рафаэль постепенно превращается из романтического, страстного юноши в бездушного богача, эгоиста и циника, смерть которого не вызывает никакого сочувствия.

Роман принес Бальзаку всеевропейскую славу. Один из читательских откликов поступил в 1832 г. из Одессы с подписью Чужестранка. Завязавшаяся переписка привела Бальзака в следующем году к знакомству с автором писем — богатой польской помещицей, русской подданной Эвелиной Ганской. В 1850 г. Бальзак (до этого побывавший в России в 1843, 1847 — 1848 и 1849 — 1850 гг.) вступил в брак с Эвелиной (венчание состоялось в г. Бердичеве), но, вернувшись с женой в Париж, Бальзак скоропостижно скончался.

«Человеческая комедия». Уже в период завершения «Шагреновой кожи» Бальзак задумал грандиозный цикл, в который должны были войти лучшие из уже написанных и все новые произведения. Через 10 лет, в 1841 г., цикл обрел свою законченную структуру и название «Человеческая комедия» — как своего рода параллель и одновременно оппозиция «Божественной комедии» Данте с точки зрения современного (реалистического) понимания действительности. Пытаясь соединить в «Человеческой комедии» достижения современной науки с мистическими взглядами Сведенборга, исследовать все уровни жизни от быта до философии и религии, Бальзак демонстрирует удивительную масштабность художественного мышления.

Писатель задумал «Человеческую комедию» как единое произведение. На основе разработанных им принципов реалистической типизации он сознательно ставил перед собой задачу создать грандиозный аналог современной ему Франции. В «Предисловии к «Человеческой комедии»» (1842) Бальзак писал: «Мой труд имеет свою географию, так же как и свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты; также он имеет свой гербовник, свое дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и денди, свою армию — словом, весь мир».

Однако не случайно, разделив «Человеческую комедию» на три части, подобно «Божественной комедии» Данте, писатель тем не

менее не сделал их равными. Это своего рода пирамида, основанием которой служит непосредственное описание общества — «Этюды о нравах», над этим уровнем располагаются немногочисленные «Философские этюды», а вершину пирамиды составляют «Аналитические этюды». В «Аналитических этюдах» он написал только два из пяти задуманных произведений («Физиология брака», 1829; «Мелкие невзгоды супружеской жизни», 1845 — 1846). Этот раздел, требовавший сверхобобщения, остался неразработанным (очевидно, сама задача этого раздела не была близка индивидуальности Бальзака-писателя). В «Философских этюдах» написано 22 из 27 задуманных произведений, в том числе «Шагреновая кожа»; «Эликсир долголетия», 1830; «Красная гостиница», 1831; «Неведомый шедевр», 1831, новая редакция 1837; «Поиски абсолюта», 1834; «Серафита», 1835. Зато в «Этюдах нравов» написано 71 из 111 произведений. Это единственный раздел, который включает в себя подразделы («сцены», как их обозначил Бальзак, что указывает на связь его романного творчества с драматургией). Их шесть: «Сцены частной жизни» («Дом кошки, играющей в мяч», 1830; «Гобсек» 1830 — 1835; «Тридцатилетняя женщина», 1831 — 1834); «Полковник Шабер», 1832; «Отец Горио», 1834 — 1835; «Дело об опеке», 1836; и др.); «Сцены провинциальной жизни» («Евгения Гранде», 1833; «Музей древностей», 1837; «Утраченные иллюзии», ч. 1 и 3, 1837 — 1843; и др.); «Сцены парижской жизни» («История тринадцати», 1834; «Фачино Кане», 1836; «Величие и падение Цезаря Бирото», 1837; «Банкирский дом Нусингена», 1838; «Утраченные иллюзии», ч. 2; «Блеск и нищета куртизанок», 1838 — 1847; «Тайны княгини де Кадиньян», 1839; «Кузина Бетта», 1846; «Кузен Понс», 1846 — 1847; и др.); «Сцены военной жизни» («Шуаны», 1829; «Страсть в пустыне», 1830); «Сцены политической жизни» («Эпизод эпохи террора», 1831; «Темное дело», 1841; и др.); «Сцены деревенской жизни» («Сельский врач», 1833; «Сельский священник», 1841; «Крестьяне», 1844, опубл. в 1855 г.). Таким образом, Бальзак стремится создать портрет современного общества.

Художественный мир. «Величайшим историком современной Франции, которая вся целиком живет в его грандиозном творчестве», называл Бальзака Анатоль Франс. В то же время некоторые ведущие французские критики рубежа веков искали изъяны в бальзаковской картине действительности. Так, Э. Фагетовал на отсутствие в «Человеческой комедии» образов детей, а Ле Бретон, анализируя художественный мир Бальзака, писал: «Все, что есть поэтического в жизни, все идеальное, встречающееся в реальном мире, не находит отражения в его творчестве». Ф. Брюнетьер одним из первых использовал количественный подход, благодаря которому сделал вывод, что у Бальзака «изображение жизни явно неполно»: лишь три произведения посвящены сельской жизни, что не соответствует месту крестьянства и структуре фран-

цузского общества; мы почти не видим рабочих крупной промышленности («число которых, по правде говоря, в эпоху Бальзака было невелико», — делает оговорку Брюнетьер); недостаточно показана роль адвокатов и профессоров; зато слишком много места занимают нотариусы, стряпчие, банкиры, ростовщики, а также девицы легкого поведения и отъявленные уголовники, которые «слишком уж многочисленны в бальзаковском мире». Позже исследователи Серфберр и Кристоф составили список, согласно которому в «Человеческой комедии» Бальзака: аристократов — около 425 человек, буржуазии — 1225 (из них 788 относятся к крупной и средней, 437 — к мелкой буржуазии), домашних слуг — 72, крестьян — 13, мелких ремесленников — 75 человек. Однако попытки на основе этих подсчетов усомниться в верности отражения действительности в художественном мире «Человеческой комедии» беспочвенны и довольно наивны.

Литературоведы продолжают углубленное изучение бальзаковского мира как цельного аналога современного писателю общества. Все сильнее обозначается тенденция выйти за рамки чистой фактографичности, понять мир «Человеческой комедии» более обобщенно, философски. Одним из ярких выразителей такой позиции стал датский бальзаковед П. Нюкрог. «Бальзаковский мир, который считается очень конкретным и определенным, задуман как нечто весьма абстрактное», — считает ученый. В создании этого мира на базе ясно осознанных принципов реалистической типизации заключается основное новаторство писателя. В качестве подтверждения этого приведем слова о Бальзаке одного из наиболее авторитетных ученых Франции Филиппа Ван Тигема: «Собрание его романов составляет одно целое в том смысле, что они описывают различные стороны одного и того же общества (французского общества с 1810 примерно по 1835 г. и, в частности, общества периода Реставрации), и что одни и те же лица зачастую действуют в разных романах. В этом как раз и заключалось оказавшееся плодотворным новаторство, которое сообщает читателю чувство, будто он, как это часто бывает в действительности, сталкивается со своей, хорошо знакомой ему, средой».

Художественное пространство. Интересны сведения, показывающие, в какой большой мере Бальзаку свойственна предполагаемая реализмом правдивость деталей, в частности при создании художественного пространства. Особенно ценны в этом отношении «Бальзаковские ежегодники», которые издаются с 1960 г. Обществом по изучению Бальзака, организованном при Сорбонне. Например, в статье Мириам Лебрэн «Жизнь студента в Латинском квартале», опубликованной в выпуске за 1978 г., установлено, что гостиницы, магазины, рестораны и другие дома Латинского квартала, упоминаемые Бальзаком, действительно существовали по указанным писателем адресам, что им точно обо-

значаются цены за комнаты, стоимость определенных продуктов в лавках этого района Парижа и другие детали. «...Бальзак хорошо знал Париж и поместил в свои произведения массу предметов, зданий, людей и т.д., существовавших в реальной жизни XIX в.», — делает вывод исследовательница.

Бальзак часто избирает местом действия своих романов топорсы, т.е. конкретные местоположения, характерные для предромантической и романтической литературы. У него можно найти подробные описания монастырей, хранящих тайны многих поколений (так, в «Герцогине де Ланже» изображен монастырь кармелиток, основанный еще святой Тересой — известной деятельницей христианства, жившей в XVI в.), тюрем, на камнях которых запечатлена летопись страданий и попыток бегства (например, «Фачино Кане»).

Однако уже в произведениях, относящихся к концу 1820-х годов, Бальзак использует предромантические приемы описания замка в полемических целях. Так, сопоставление в повести «Дом кошки, играющей в мяч» (1830) торговой лавки и «готического» замка (который не упоминается, но образ которого должен был всплывать в памяти современников из-за сходства в способах описания) имеет определенную эстетическую цель: Бальзак хочет подчеркнуть, что торговая лавка, дом ростовщика, внутренние помещения банкирского дома, гостиница, улицы и переулки, дома ремесленников, черные лестницы не менее интересны, не менее загадочны, не менее ужасают подчас своими человеческими драмами, чем любой «готический» замок с тайными переходами, оживающими портретами, люками, замурованными скелетами и привидениями. Принципиальное различие между предромантиками и реалистами в изображении места действия заключается в том, что если для первых старинное здание воплощает рок, развернутый во времени, атмосферу истории, загадочной тем более, чем она древнее, т.е. атмосферу тайны, то для вторых оно выступает как «обломок уклада», через который можно раскрыть тайну, выявить историческую закономерность.

Переходящие персонажи. В «Человеческой комедии» единство художественного мира осуществляется в первую очередь за счет персонажей, переходящих из произведения в произведение. Еще в 1927 г. французская исследовательница Э. Престон проанализировала способы, примененные писателем для повторного введения своих персонажей в повествование: «Упоминания мимоходом, перенесение персонажей из Парижа в провинцию и наоборот, салоны, перечни персонажей, принадлежащих к одной и той же социальной категории, использование одного характера для того, чтобы написать с него другой, прямая ссылка на другие романы». Даже из этого далеко не полного перечня ясно, что Бальзак в «Человеческой комедии» разработал сложную систему возвращающихся персонажей.

Бальзак не был изобретателем возвращающихся персонажей. Среди его непосредственных предшественников можно назвать руссоиста Ретифа де ля Бретонна, Бомарше с его трилогией о Фигаро. Бальзак, хорошо знавший творчество Шекспира, мог найти примеры возвращения персонажей в его исторических хрониках: Генрих VI, Ричард III, Генрих IV, Генрих V, Фальстаф и т.д. В бальзаковской эпопее возвращение персонажей позволяет реалистически многосторонне раскрыть характеры и судьбы людей XIX столетия.

Р а с т и н ь я к. Представление о таком подходе к характеру может дать биография Растиньяка, первый пример составления которой сделан Бальзаком в 1839 г.:

«Растиньяк (Эжен Луи де) — старший сын барона и баронессы де Растиньяк — родился в замке Растиньяк, в департаменте Шаранта, в 1799 году; приехав в Париж в 1819 году изучать право, поселился в доме Воке, познакомился там с Жаком Колленом, скрывавшимся под именем Вотрена, и подружился со знаменитым медиком Орасом Бьяншоном. Растиньяк полюбил г-жу Дельфину де Нусинген как раз в ту пору, когда ее покинул де Марсе; Дельфина — дочь некоего г-на Горио, бывшего вермишельщика, которого Растиньяк похоронил за свой счет. Растиньяк — один из львов высшего света — сближается со многими молодыми людьми своего времени [следует перечень имен ряда персонажей «Человеческой комедии»]. История его обогащения рассказана в «Банкирском доме Нусинген»; он появляется почти во всех «Сценах», в частности в «Музее древностей», в «Деле об опеке». Он выдает замуж обеих своих сестер: одну — за Марсиаля де ла Рош-Югона, денди времен Империи, одного из действующих лиц «Супружеского счастья», другую — за министра. Его младший брат Габриэль де Растиньяк, секретарь епископа Лиможского в романе «Сельский священник», действие которого относится к 1828 году, назначается епископом в 1832 году (смотри «Дочь Евы»). Отпрыск старинного дворянского рода, Растиньяк все же принимает после 1830 года пост помощника статс-секретаря в министерстве де Марсе (смотри «Сцены политической жизни») и т.д.» Ученые достраивают эту биографию: Растиньяк делает быструю карьеру, в 1832 г. он занимает видный государственный пост («Тайны княгини де Кадиньян»); в 1836 г. после банкротства банкирского дома Нусинген («Банкирский дом Нусинген»), которое обогатило Растиньяка, он имеет уже 40000 франков годового дохода; в 1838 году он женится на Августе Нусинген, дочери своей бывшей возлюбленной Дельфины, которую он бессовестно обобрал; в 1839 г. Растиньяк становится министром финансов, получает титул графа; в 1845 г. он — пэр Франции, его ежегодный доход — 300 000 франков («Кузина Бетта», «Депутат от Арси»).

Г о б с е к. В двухтомных «Сценах частной жизни» (1830) была опубликована повесть «Опасности беспутства», первую часть которой составил очерк «Ростовщик», вторую — «Поверенный» и третью — «Смерть мужа». Вторая и третья части вносили в произведение новеллистический элемент: в центре повести оказывался

любовный треугольник граф де Ресто — Анастаси — граф Максим де Трай. История аристократической семьи оттесняет на второй план образ ростовщика Гобсека, наделенного в повести рядом положительных черт, в финале отказывающегося от ростовщичества и становящегося депутатом.

Через пять лет, в 1835 г., Бальзак переделывает повесть и дает ей название «Папаша Гобсек». На первый план выходит образ Гобсека (говорящее имя: «живоглот») — своего рода «скупого рыцаря» современности. Поэтому повести придан другой финал: Гобсек умирает среди скопленных за счет людских драм сокровищ, утрачивающих всякую ценность перед лицом смерти. Образ ростовщика Гобсека достигает такой масштабности, что становится нарицательным для обозначения скупца, превосходя в этом отношении Гарпагона из комедии Мольера «Скупой». Позже повесть была включена писателем в «Этюды о нравах» (вошла в «Сцены частной жизни») и приобрела окончательное название «Гобсек».

«Евгения Гранде». Первым произведением, в котором Бальзак последовательно воплотил черты критического реализма как целостной эстетической системы, стал роман «Евгения Гранде» (1833). В каждом из немногочисленных характеров романа реализован принцип становления личности под влиянием социальных обстоятельств.

Папаша Гранде разбогател во время революции, он очень богат, но стал невероятно скупым, устраивает скандал жене, дочери, служанке по поводу самых мизерных трат. Встреча Евгении Гранде с несчастным двоюродным братом Шарлем Гранде, чей отец, разорившись, покончил с собой, оставив его без средств к существованию, обещает читателю романтическую историю любви и бескорыстия. Евгения, узнав, что отец отказал юноше в поддержке, отдает ему золотые монеты, которые раз в год дарил ей скупой папаша Гранде, что приводит к скандалу, преждевременной смерти матери Евгении, но только усиливает решимость девушки и ее надежду на счастье с любимым человеком. Но ожидания читателя обмануты: желание разбогатеть превращает Шарля в циничного дельца, а Евгения, ставшая после смерти папаши Гранде обладательницей миллионов, все более походит на своего скупого отца.

Роман камерный, лаконичный, деталей немного, и каждая предельно насыщена. Все в романе подчинено анализу изменения характера под давлением обстоятельств жизни. Бальзак выступает в этом произведении как выдающийся психолог, обогащая психологический анализ принципами и приемами реалистического искусства.

«Отец Горио». В 1834 г., когда замысел «Человеческой комедии» достаточно созрел, Бальзак пишет роман «Отец Горио», который стал ключевым в цикле: именно в нем около 30 персонажей предыдущих и последующих произведений должны были сойтись вместе. Отсюда совершенно новая структура романа: много-

центровая, полифоничная. Один из центров выстраивается вокруг образа отца Горио, чья история напоминает судьбу короля Лира: Горио все свое состояние отдает дочерям, выдав Анастаси за знатного графа де Ресто, а Дельфину — за богатейшего банкира барона Нусингена, а те стесняются своего отца, отворачиваются от него, не приезжают даже на его похороны, прислав лишь пустые кареты с гербами. Но это лишь одна, нисходящая линия сюжета. Другая, восходящая линия связана с образом Растиньяка, молодого человека из знатной, но бедной провинциальной семьи, приехавшего в Париж, чтобы сделать карьеру. Для раскрытия образа Растиньяка важны еще три линии романа, каждая из которых обозначает возможный для него путь жизни. Вотрен, загадочная, одновременно притягательная и отталкивающая личность, предлагает путь преступления как самый быстрый способ обогащения и продвижения: Растиньяк должен влюбиться в себя совершенно незаметную девушку Викторину и жениться на ней, в то время как другой, не знакомый ему человек убьет ее брата, и тогда она станет единственной наследницей своего отца миллионера Тайфера; расплата лишь одна — нужно будет поделиться с Вотреном миллионами Тайфера. Вотрен — своего рода философ. Он убеждает Растиньяка: «Если нельзя ворваться в высшее общество как бомба, надо проникнуть в него как зараза». Растиньяк колеблется, но не решается принять предложение: этот путь слишком опасен. Вотрена отслеживает и арестовывает полиция, он оказался беглым каторжником Жаком Колленом.

Другой путь, возможный для Растиньяка, представлен в образе Бьяншона, выдающегося врача. Это путь честной трудовой жизни, но он слишком медленно ведет к успеху.

Третий путь указывает ему виконтесса де Боссеан: надо отбросить романтические представления о чести, достоинстве, благородстве, любви, надо вооружиться подлостью и цинизмом, действовать через светских женщин, ни одной из них не увлекаясь по-настоящему. Виконтесса говорит об этом с болью и сарказмом, сама она не может так жить, поэтому вынуждена покинуть свет. Но Растиньяк именно этот путь выбирает для себя.

Замечателен финал романа. Похоронив несчастного отца Горио, Растиньяк с высот холма, на котором находится кладбище Пер Лашез, бросает вызов расстилающемуся перед ним Парижу: «А теперь — кто победит: я или ты!» И, бросив обществу свой вызов, он для начала отправился обедать к Дельфине Нусинген». В этом финале все основные сюжетные линии соединены: именно смерть отца Горио приводит Растиньяка к окончательному выбору своего пути, поэтому-то роман (своего рода роман выбора) совершенно закономерно называется «Отец Горио».

Но Бальзак нашел композиционное средство соединить героев не только в финале, но на протяжении всего романа, сохраняя

его «полицентричность» (термин Леона Доде). Не выделив одного главного героя, он сделал центральным образом романа, как бы в противовес образу собора из «Собора Парижской Богоматери» Гюго, современный парижский дом — пансион мадам Воке. Это модель современной Бальзаку Франции. Здесь на разных этажах живут персонажи романа в соответствии с занимаемым ими положением в обществе (прежде всего финансовым положением): на втором этаже (самом престижном) обитают сама хозяйка, мадам Воке, и Викторина Тайфер; на третьем этаже — Вотрен и некто Пуаре (впоследствии донесший на Вотрена полиции); на четвертом — самые бедные, отец Горио, отдавший все деньги дочерям, и Растиньяк. Еще десять человек приходили в пансион мадам Воке только обедать, среди них — молодой врач Бьяншон.

Огромное внимание уделяет Бальзак миру вещей. Так, описание юбки мадам Воке занимает несколько страниц. Бальзак считает, что в вещах сохраняется отпечаток судеб людей, которые ими владели, по вещам, подобно тому как Кювье восстанавливал «по когтю — льва», можно реконструировать весь жизненный уклад их обладателей.

Драматургия. Нет сомнений, что Бальзак обладал способностями, знанием жизненного материала для того, чтобы создать зрелую, значительную реалистическую драматургию.

Темы, идеи, проблематика, конфликт в пьесах Бальзака зачастую очень близко подходят к программе его «Человеческой комедии». «Центральная картина» «Человеческой комедии» присутствует в его пьесах «Вотрен» (1846), «Делец» (1845), «Мачеха» (1848) и др. Вообще следует отметить, что, не считая ранних драматических произведений, Бальзак из множества замыслов завершил почти исключительно те, в которых воссоздается эта «центральная картина» — оттеснение дворянства буржуазией и распад семьи как следствие власти денежных отношений.

Особенности французского театра первой половины XIX в. ограничивали возможности Бальзака в создании реалистической драматургии. Но они были дополнительным стимулом обращения писателя к роману, давая ему новые средства реалистического анализа действительности. Именно в прозе он достиг такой степени правдивого изображения человека, что его многие персонажи кажутся читателю людьми, живущими в реальном мире. Так к ним относился и сам автор. Умирая в своем парижском доме 18 августа 1850 г., Бальзак произнес: «Будь здесь Бьяншон, он бы меня спас».

Мериме

Проспер Мериме (1803—1870) сыграл выдающуюся роль в утверждении критического реализма во французской литературе, заложил основы для развития реалистической драматургии и но-

веллистики, одним из первых познакомил европейских читателей с русской литературой.

Начало жизненного пути. Мериме родился 28 сентября 1803 г. в Париже, в семье художника. От природы чувствительный и мечтательный, Мериме скоро освободился от этих качеств. Молодой англоман, безжалостно ироничный, в юности воспринявший уроки руссоизма, начал с насмешкой говорить о великом женевце. «Во времена нашей молодости нас шокировала фальшивая чувствительность Руссо и его подражателей, — вспоминал в конце жизни писатель. — С нашей стороны это был протест против устарелого направления и, как всегда в таких случаях, преувеличенный. Мы хотели быть сильными и презирали сентименты». Борьба с сентиментальностью Руссо — это борьба с субъективизмом, поиски объективных начал искусства. В этом отношении идеалом для Мериме становится Шекспир. Дружба со Стендалем (с лета 1822 г.), знакомство с его трактатом «Расин и Шекспир» (1823—1825), посещение литературного кружка Делеклюза, где царил культ Шекспира, усилили преклонение Мериме перед великим драматургом.

Драматургия Мериме. Успех приходит к Мериме с публикацией его первой книги — «Театр Клары Гасуль» (1825). Прибегнув к мистификации, писатель выдал сборник написанных им пьес за произведения испанской актрисы. Он удваивает мистификацию, введя образ переводчика Жозефа Л'Эстранжа, комментирующего пьесы Клары Гасуль. Мистификация не преследовала цели скрыть имя автора. Мериме вступил в «жанровую игру», разрушая неизбежность традиционной структуры классицистических произведений.

Очень смелыми были пьесы и по содержанию. Мериме прямо заявил о своих атеистических, антиклерикальных взглядах, хотя в 1825 г. во Франции был принят закон о святотатстве, грозивший противникам церкви смертной казнью. Нет почтения к церковникам ни у Л'Эстранжа, рассказывающего биографию Клары Гасуль, ни у нее самой, смелой, независимой женщины.

В комедии «Женщина — дьявол, или Испытание святого Антония» инквизиторы обвиняют девушку Марикиту в связи с нечистой силой. Но, охваченный страстью к Мариките, один из инквизиторов, Антонио, убивает своего собрата и соперника в любви Рафаэля.

Земное торжествует над небесным. Впрочем, любовь изображается не в романтически-возвышенных тонах, а гротескно, как «африканская страсть», приводящая к убийствам, после которых слуга может произнести: «Господин! Ужин подан, и представление окончено» («Африканская любовь»). Автор на стороне народов, борющихся против французского владычества («Испанцы в Дании»). Вопрос о правах народов займет видное место в произведениях Мериме.

«**Жакерия**» (1828). В этой «драме для чтения» дается масштабное, не скованное условностями французской сцены изображение восстания французских крестьян в XIV в., получившего название Жакерия. Мериме преодолевает романтическое понимание «шекспиризации», одним из первых разрабатывает реалистические основы драматургии. Жанр «драмы для чтения» позволил Мериме в «Жакерии» намного опередить драматургов, писавших для театра, в освобождении от условностей, в раскрытии подлинных механизмов, управляющих историческим процессом и действиями отдельных личностей. Мериме никого не идеализирует, ни знатных феодалов, как это было принято в классицистических трагедиях, ни бедняков-изгоев, как это делали романтики.

«**Гюзла**». «Гюзла», вторая книга Мериме, была опубликована в 1827 г. без указания имени автора. Имитация южнославянской поэзии, собранной и переведенной прозой на французский язык анонимным фольклористом, была выполнена столь тщательно, что мистификацию раскрыли очень немногие. В книгу вошли около трех десятков песен, фрагментов, заметок, из них несколько приписаны народному певцу Иакинфу Маглановичу, чей колоритный, запоминающийся образ воссоздан в предпосланной книге заметке о нем. Это своего рода новый, сербский, Оссиан, как его и восприняли читатели.

«**Хроника царствования Карла IX**» (1829). Это один из лучших французских исторических романов, в нем Мериме проникает в психологию, нравы своих соотечественников, живших в XVI в. Мериме не принял той формы исторического романа, которую разработали романтики, он борется с «романностью». Например, в известной главе 8 «Разговор между читателем и автором» повествование прерывается ради эстетического спора. Таковы и финальные фразы: «Утешится ли Бернар? Появится ли новый возлюбленный у Дианы? Это я предоставляю решить читателям, — таким образом, каждый из них получит возможность закончить роман, как ему больше понравится». На протяжении всей «Хроники» идет скрытая полемика как с историческим романом Вальтера Скотта, так и с «этической» ветвью исторического романа, представленной Гюго и Виньи. Проспера Мериме не захватывает исторический процесс сам по себе, как не волнуют его и отвлеченные моральные идеи. Его интересует «изображение человека». Взгляд Мериме на человека историчен: «...К поступкам людей, живших в XVI веке, нельзя подходить с меркой XIX». Через судьбу Бернара де Мержи просматриваются события эпохи, а противостояние католиков и гугенотов, приведшее к Варфоломеевской ночи и религиозным войнам, отражается в истории любви этого протестанта к католичке Диане де Мержи (любовь для Мериме, в отличие от других исторических романистов, не носит внеисторического характера, а приобретает черты, свойственные изобра-

жаемой эпохе). То же противостояние становится источником семейной трагедии де Мержи: братья Бернар и Жорж оказываются в разных лагерях, и пуля, пущенная Бернаром, обрывает жизнь Жоржа.

Исторические персонажи, в том числе и король Карл IX, изображены писателем как частные лица. Не мысли или желания отдельных личностей, а общее состояние национального сознания, нравов народа определяет ход исторических событий — таков вывод Мериме, свидетельствующий о развитии писателем романтического историзма в направлении, близко подходящем к реализму.

Новеллы 1829 — 1830 гг. В жанре новеллы Мериме решает весьма сложную задачу: через единичное событие раскрыть характер иных народов, иных эпох. Событие, отмеченное исключительностью, придает произведениям романтическое звучание; выявление характера, типичного для данной нации и данного времени, т.е. характера, конкретно-исторически обусловленного, указывает на переход от «местного колорита» к реалистическому историзму. В письме к И. С. Тургеневу Мериме так разъяснил свой метод: «Для меня нет задачи интереснее, чем обстоятельнейший анализ исторического персонажа. Мне кажется, можно добиться воссоздания человека минувших эпох способом, аналогичным тому, каким воспользовался Кювье для восстановления мегатерия и многих вымерших животных. Законы аналогии так же непререкаемы для внутреннего облика, как и для внешнего». Следовательно, Мериме особое внимание обращает на типизацию психологии. Именно в развитии реалистического принципа типизации его заслуги особенно велики. Герои Мериме нередко живут двойной жизнью, и писатель глубоко проникает в тайну внутренней жизни человека, раскрывает двойственность натуры своих современников.

Углубление психологизма сказалось на художественных приемах, в частности на изменении роли рассказчика. Если в ранних произведениях за счет жанровой игры и объективного свободного повествования писатель стремился как бы изнутри раскрыть мир чужого сознания, чужой психологии, то теперь появляется фигура рассказчика-француза, который хочет проникнуть в чуждую ему психологию извне, стараясь понять ее природу и не отвергая того, что противоречит традициям французов.

«Матео Фальконе». Так построена новелла «Матео Фальконе» (1829). Она начинается с описания Корсики, ее диковатой природы и таких же диковатых, но исполненных своеобразно понятого достоинства нравов местных жителей, которых в цивилизованном обществе приняли бы за разбойников. Рассказчик повествует о Матео Фальконе как о человеке, ему знакомом. Избран сюжет вполне руссоистский: в жизнь «естественного человека» проникает разлагающее влияние нравов цивилизованного общества. Деся-

тилетний Фортунато, сын Матео Фальконе, за обещанные часы выдает жандармам местопребывание преследуемого ими человека, которого он до этого спрятал, повинувшись неписаным законам корсиканцев. В основе произведения лежит антирусоистская тенденция: не «естественное чувство», а сложившиеся нравы определяют поведение Фортунато, когда он спасает человека. Точно так же Матео расстреливает собственного сына за то, что он этого человека выдал жандармам, руководствуясь моральными требованиями, сложившимися исторически, а не исконно присущими людям. Не случайно поэтому новелла завершается репликой Матео, что сын умер христианином. Для него важно заказать заупокойную мессу, чтобы все было в соответствии с установленной традицией. Чувства отца никак не обнаруживаются, читатель может их домыслить только из своего духовного опыта (особенность психологизма Мериме). При сохранении внешних черт романтического «местного колорита» в новелле торжествует реалистическая установка: социально-исторические обстоятельства формируют образ жизни, психологию, характеры типичных представителей своих народов.

«Этрусская ваза» (1830). «Этрусская ваза» — новелла, в которой исследуется образ жизни, психология французского общества. Развивая социальный анализ, Мериме показывает, как в светском обществе чистое чувство Сен-Клера и Матильды де Курси становится поводом для сплетен, а ложные представления о чести, оторванные от подлинной морали, приводят к гибели лучших и позволяют процветать низким душам. Психологический анализ приводит писателя к раскрытию двойной жизни светского человека: чтобы скрыть свою любовь, Сен-Клер играет роль разочарованного, холодного денди. Образ этрусской вазы в новелле — символ двойной жизни и хрупкости всего прекрасного.

Произведения 1833 — 1846 гг. В реалистических новеллах этого периода Мериме нередко обращается к мотивам ранних произведений. Так, в «Двойной ошибке» (1833) развивается мысль «Этрусской вазы» о двойственности жизни светского общества, о гибельности пусть даже слабого естественного чувства для человека, не защищенного от мнений света. Корсиканские нравы, обрисованные в «Матео Фальконе», становятся предметом исследования в новелле «Коломба». Но новеллы 1833 — 1846 гг. приобретают масштабность, усиливается критицизм, особой глубины достигает разработка характеров, логика развития которых начинает управлять движением сюжета.

Каждый персонаж Мериме — личность. Такова Жюли де Шаверни, героиня новеллы «Двойная ошибка», искавшая в любви к скептику и прожигателю жизни Дарси альтернативу пошлой светской жизни. Образ Жюли де Шаверни предвосхищает образ флореровской Эммы Бовари. Таковы корсиканка Коломба, натура

цельная и непреклонная, осуществившая кровавую месть за убийство отца; ее брат Орсо делла Реббиа, мужественный и благородный человек, испытывающий противоречивые чувства по отношению к неписаному корсиканскому закону вендетты (кровной мести); его возлюбленная Лидия Невиль, которая, приходя в ужас от вендетты, тем не менее высоко ценит мужество Орсо, его непохожесть на потерявшую нравственные ориентиры светскую молодежь («Коломба»). Таковы, несомненно, Кармен и Хосе («Кармен»).

«Арсена Гийо». Ярко выписанные характеры мы находим в новелле «Арсена Гийо» (1844). Мериме ироничен по отношению к ханже и лицемерке госпоже де Пьен. Совсем в ином ключе рисуется образ Арсены Гийо, в прошлом статистки Оперы, жившей на содержании, заболевшей чахоткой и ведущей нищенское существование. Мериме показывает, что именно нищета заставила ее искать себе любовников: «Я тоже была бы честной, будь у меня такая возможность», — говорит она «нравственной» де Пьен, которая незаметно уводит от нее, умирающей, возлюбленного Макса де Салины.

Мериме усиливает аналитичность сюжета: экстраординарное событие (попытка Арсены покончить с собой) дано здесь не в конце, а в начале новеллы, основное внимание уделено раскрытию характеров. Высокого мастерства писатель достигает в использовании реалистической художественной детали. Емкой деталью заканчивается новелла: «Бедная Арсена! Она молится за нас», — приписано карандашом на могильном камне Арсены Гийо. Читатель догадывается по этой надписи о дальнейшей судьбе героев, о том, что де Пьен соединилась с Максом вопреки своим проповедям не иметь любовников, обращенным к Арсене.

Жанровая характеристика произведений 1833 — 1846 гг. Мериме ищет некий универсальный жанр, который пришел бы на смену жанровой игре, свободному повествованию, мозаичности. Он разрабатывает синтетический жанр, являющийся переходной формой от новеллы к повести и роману. Это своеобразная удвоенная новелла, или эллипс. Под эллипсом подразумевается такая структура художественного произведения, в которой все содержание организуется вокруг двух скрытых или явных центров, равноправных и взаимодействующих друг с другом. Принцип эллипсности использовался давно (например, в творчестве Шекспира). В XIX в. он становится жанрообразующим принципом той переходной формы, к которой обратился Мериме. В структуре новеллы должен быть один центр, в романе — множество. Эллипсная новелла разрывает рамки единичности, но сохраняет лаконизм. Контрастность и равноправие двух центров позволяют в самой структуре жанра заложить возможность для диалектического раскрытия жизни в объективном изображении ее противоречий.

Обычно два центра у Мериме возникают из соединения двух историй, одна из которых кажется фоном другой. В «Двойной ошибке» история короткой любви Жюли и Дарси развивается на фоне ее увлечения Шатофорсом. В «Душах чистилища» история семьи дона Хуана, его увлечений и раскаяния соединяется с историей семьи Охеда, которую дон Хуан погубил. В «Венере Илльской» история ожившей статуи наслаивается на повествование рассказчика об Испании и ее людях. Так же построены новеллы «Коломба», «Арсена Гийо», «Кармен».

«Кармен» (1845). В этой новелле писателю удалось создать один из «вечных образов», подобных Гамлету, Дон Кихоту, Дон Жуану, — образ Кармен, для которой свобода дороже жизни. Под влиянием оперы Жоржа Бизе (1875) Кармен давно уже воспринимается как романтический персонаж, а большие этнографические описания, включенные в новеллу, истолковываются как стилистический прием для контраста «ученого» повествования с описанием страстей Кармен и Хосе. Между тем «Кармен» — лучший образец эллипсной новеллы, и «этнографическое» обрамление есть не что иное, как второй скрытый центр структуры произведения, определяющий его реалистическую ориентацию: автора интересует Кармен не как исключительная личность, а как носительница типичных черт цыганского народа. Кармен призвана подчеркнуть его главные культурные и психологические особенности, «физиономию», разгадать его загадку. Трагическое столкновение Кармен и Хосе — следствие не только их индивидуальных качеств: в их лице сталкиваются два взгляда на мир, присущие разным народам.

Измена, убийство лишь кажутся результатом своеволия, исключительных страстей, здесь не мелодрама, а трагедия, и нельзя встать на чью-либо сторону, потому что это значило бы осудить не личность, а уклад жизни целого народа, между тем ни один народ нельзя поставить над другим, все народы достойны равного уважения.

Поздние произведения Мериме. Во второй половине XIX в. Мериме отходит от художественного творчества, занимается исследовательской работой и переводами с русского языка.

«Локис (рукопись профессора Виттенбаха)». Эта последняя новелла Мериме, написанная в 1869 г., синтезировала основные тенденции его творчества. Писатель возвращается к эллипсности, сталкивая два национальных сознания: рационалистическое немецко-прусское (в лице профессора Виттенбаха из Кенигсберга) и иррациональное литовское, связанное с легендами, преданиями, суевериями (в лице графа Шемета и его окружения). В конце новеллы читатель остается в неведении: связана ли гибель панны Юльки с тем, что граф превратился в медведя (что вполне возможно в жанре романтической, фантастической новеллы), или есть иные, более естественные причины катастрофы. Страшный

финал лишь внешне представляется неразъясненным, «открытым». Мериме убрал скрытое завершение в глубь новеллы, где дается однозначное, при этом антиромантическое, истолкование событий. Преступление действительно совершается графом и совершается закономерно, ибо романтическое сознание, воплощенное в действии, выходит за рамки человеческих норм. Убийство можно было предотвратить, но окружение Шемета, зараженное романтическими фантазиями, ждет от графа действий, ждет из года в год, со дня его рождения — и романтический бред материализуется, обретая форму преступления.

Мериме — пропагандист русской литературы. Мериме переводит на французский язык повести А. С. Пушкина «Пиковая дама» (1849), «Выстрел» (1856), комедию Н. В. Гоголя «Ревизор» (1853), пишет восторженную статью о Пушкине (1868), статью «Литература в России: Николай Гоголь» (1851), предисловие к переводу романа И. С. Тургенева «Отцы и дети» (1863), редактирует перевод романа «Дым» (1867), переводит повести «Призраки» (1866), «Странная история» (1870), выпускает вместе с Тургеневым сборник переводов его произведений «Московские новеллы» (1869), пишет о нем развернутые статьи «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854), «Иван Тургенев» (1868), оставляет статьи и заметки о многих русских поэтах и писателях. Мериме не все верно воспринял в русской литературе. Так, он совершенно не оценил первые произведения Льва Толстого, а в Гоголе увидел только сатирика, много позаимствовавшего у Стерна, Скотта, Шамиссо и Гофмана. Тем не менее он, по существу, не имел в Европе равных по глубине понимания русской литературы и исторической роли русского и других славянских народов. Мериме был автором исторических работ об эпохе Бориса Годунова, о Богдане Хмельницком, о Разине, об истории казаков, о Петре I, в 1853 г. он написал историческую драму «Первые шаги авантюриста», где изложил свою гипотезу появления на Руси фигуры Лжедмитрия. Мериме в огромной степени способствовал началу мирового признания русской литературы.

РЕАЛИЗМ В АНГЛИИ

Диккенс

Чарлз Диккенс (1812—1870) — один из самых значительных представителей реализма в мировой литературе. Он с необычайной глубиной отобразил жизнь всех слоев английского общества, менталитет британца, раскрыл социальные конфликты, создал запоминающиеся художественные образы, своеобразный диккенсовский мир.

Начало жизненного пути. Диккенс родился в предместье Портсмута Лендпорт (остров Портси) в семье мелкого чиновника, впоследствии переехавшего в Лондон. В детстве познал нужду, работал на фабрике по производству ваксы, в то время как отец был заключен в тюрьму за неуплату долгов (с ним в тюрьме проживали остальные члены семьи). Потом до 15-летнего возраста учился в «Классической и коммерческой академии», зарабатывал на жизнь, работая посыльным, писцом, стенографистом, судебным и парламентским репортером.

«Очерки Боза». Урбанизм. Диккенс начал публиковать свои рассказы с 1833 г., подписывая их псевдонимом Боз. Позже эти рассказы составили сборник «Очерки Боза» (1836—1837) — один из ранних образцов раскрытия в литературе урбанистической темы (т. е. темы большого города, мегаполиса).

Урбанизм (подобно романтическому ориентализму) может рассматриваться не только как термин для характеристики тематики, но и как принцип литературного творчества. Он предполагает наличие особой точки зрения при освещении описываемого материала: город дается не в восприятии постороннего, а изнутри, глазами горожанина, легко ориентирующегося в бесчисленных улицах и переулках богатых и бедных кварталов, передвигающегося всеми видами транспорта и пешком, безошибочно находящего дорогу в темноте и тумане, легко вступающего в контакты с обитателями мегаполиса, привыкшими к условиям городской жизни. Отсутствие деревьев, травы, птиц его лишь слегка печалит. Урбаниста не пугают гигантские здания, заводской дым, сотни куда-то спешащих людей, опасности злых мест, грязь и вонь улиц и дворов. Его страшит одиночество, а не толпа. У него трезвый, ироничный и вполне независимый взгляд на знакомых и незнакомых. Происходящие перед его глазами события, возникающие ситуации он склонен воспринимать с юмором. Стойкость его к невзгодам поразительна. Оптимизм неистребим. Таков Диккенс. «Совершенные оптимисты, одним из которых был Диккенс, не принимают мир, не восторгаются миром — они в него влюблены» (Г. К. Честертон).

«Посмертные записки Пиквикского клуба». Издатели Чэпмен и Холл предложили Диккенсу сделать сопроводительный текст к серии рисунков художника Роберта Сеймура о приключениях нескольких чудаковатых и безалаберных охотников и рыболовов. Рисунки должны были выходить отдельными брошюрами (4 рисунка и 24 страницы текста в каждой). После смерти Сеймура, успевшего завершить лишь первый выпуск, его заменил художник Хэблот Браун, а инициатива в развитии сюжета и характеров перешла к Диккенсу. Так, в 1837 г. появился первый роман Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба» — самая замечательная комическая эпопея XIX в. Одним из основных источников комизма здесь служит несоответствие между реальностью и

идиллическими представлениями о ней. Пиквик — первый из знаменитых диккенсовских чудачков, смешной маленький джентльмен с подозрительной трубкой и неизменной записной книжкой — слишком чист и наивен, чтобы понять все уловки миссис Бардль, желающей выйти за него замуж, авантюриста и ловкача Джингля, судей-взяточников Додсона и Фогга. Честность и простота Пиквика доводят его до тюрьмы. Однако он не утрачивает оптимизма, стойко встречает удары судьбы. Диккенс выводит Пиквика в сопровождении остроумного и находчивого слуги Сэма Уэллера. «Пиквик и Сэм во многом напоминают Дон Кихота и Санчо Пансу, хотя вместо идадьо, облаченного в рыцарские доспехи, перед нами коротенький джентльмен во фраке и гетрах. Но Пиквика и Дон Кихота роднит главное — стремление к добру и справедливости, искреннее удивление неустроенностью жизни и желание изменить ее к лучшему»¹.

Произведения 1830 — 1840-х годов. После «Посмертных записок Пиквикского клуба», принесших Диккенсу широкую известность, один за другим появляются его романы «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Лавка древностей» (1841), «Барнеби Радж» (1841), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844), «Домби и сын» (1848), а также «Рождественские рассказы» (1843—1845), публицистические и очерковые сборники «Американские заметки» (1842), «Картины Италии» (1846).

В этих произведениях формируется диккенсовская тематика и проблематика: несчастное детство (Оливер Твист, Нелли из «Лавки древностей»), школа и воспитание, история злоключений и формирования характера молодого человека (Николас Никльби, Мартин Чезлвит). Эта тема приводит писателя к подробному реалистическому описанию общества. Она отражается и в еще одной тематической группе, связанной с образами чудачков — своего рода взрослых детей, сохранивших изначально присущие человеку качества: доброту, справедливость, стремление помочь другому, стоическое и даже юмористическое восприятие жизненных невзгод. Если характеры взрослых персонажей сформированы жестокостью социальных обстоятельств, то дети и чудачки не подвластны этому основному закону реалистического отображения действительности. И параллельно с миром, где царят искаженные капиталистическим укладом отношения, они сами создают иной мир — мир добра, красоты, истинной человечности.

«Домби и сын». В 1848 г. вышел один из лучших романов Диккенса — «Домби и сын», в котором синтезированы основные достижения произведений предыдущего периода. Его полное назва-

¹ Михальская Н. П. Диккенс // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. / Под ред. Н. П. Михальской. — М., 1997. — Т. I. — С. 279.

ние — «Торговый дом Домби и Сын, торговля оптом, в розницу и на экспорт» — дает представление о доминанте в системе образов (вместо персонажей — капиталистическая фирма, чье функционирование определяет судьбы основных героев). Но не случайно читатели полтора века называют его кратко — «Домби и сын»: Диккенса интересует как влияние торгового бизнеса на взаимоотношения в семье, так и исконная природа этих отношений. В первых же строках романа эти два аспекта уже обозначены: «Домби сидел в углу затемненной комнаты в большом кресле у кровати, а Сын лежал тепло укутанный в плетеной колыбельке, заботливо поставленной на низкую кушетку перед самым камином и вплотную к нему, словно по природе своей он был сходен со сдобной булочкой и надлежало хорошенько его подрумянить, покуда он только что испечен». Далее используется прием сопоставления-противопоставления: тому и другому — по 48, но Домби — лет, а сыну — минут, у того и другого морщины, но по разным причинам, и у отца их будет все больше, а у сына они будут разглаживаться, Домби, радуясь рождению сына, позвякивал зажатой в руке массивной золотой цепочкой от часов, а сын «сжал кулачки, как будто грозил по мере своих слабых сил жизни за то, что она настигла его столь неожиданно». Кроватка у жаркого камина символична: ребенку нужно тепло, не только физическое, но и душевное, и холодный Домби это понимает, о чем свидетельствует и поставленная у огня кроватка, и непривычно теплое его обращение к жене: «Миссис Домби, моя ... моя милая». Но причина внезапной теплоты весьма прозаическая: «...Фирма снова будет не только по названию, но и фактически Домби и Сын. Дом-би и Сын!» Ниже раскрывается смысл особой интонации Домби: «В этих трех словах заключался смысл всей жизни мистера Домби. Земля была создана для Домби и Сына, дабы они могли вести на ней торговые дела, а солнце и луна были созданы, чтобы озарять их своим светом... Реки и моря были сотворены для плавания их судов; радуга сулила им хорошую погоду; ветер благоприятствовал или противился их предприятиям; звезды и планеты двигались по своим орбитам, дабы сохранить нерушимой систему, в центре которой были они».

Дальнейшее повествование в романе выстраивается в трех основных направлениях. Первое — описание короткого детства Поля, предназначенного для того, чтобы в будущем стать главой фирмы, и получающего соответствующее воспитание. Тень фирмы все мертвит вокруг Поля, и его ранняя смерть — символический итог жизни в «мертвом доме». Второе — судьба его отца, холодного и высокомерного дельца, познавшего горечь утраты сына, распад брака-сделки с Эдит Грейнджер, крах фирмы, после чего он познал радость общения с дочерью, которой прежде не замечал. Третье — судьба дочери Домби Флоренс, отвергнутой отцом, так как она не может быть продолжательницей его бизнеса, но на-

шедшей понимание в душах простых людей — столь любимых Диккенсом «чужаков», незаметных романтиков: капитана Катля, мистера и миссис Тутс, мастера корабельных инструментов Соломона Джилса, его племянника Уолтера Гея, женившегося на Флоренс. В финале романа старый Домби находит счастье в любви к внукам — маленьким Полю и Флоренс.

Читатели первого издания романа сначала знакомились с предисловием автора, столь маленьким, что его нельзя было не прочитать, поэтому оно должно рассматриваться как часть романного текста, его истинное начало. «Я не могу упустить удобного случая и попрошаюсь со своими читателями на этом месте, предназначенном для разного рода приветствий...» — так парадоксально начинается Диккенс свое предисловие. Из дальнейшего текста вытекает, что путешествие читателей с героями уже завершено, что история вымышленна, но чувства реальные и, более того, испытаны самим автором. Прощание автора с читателем перед началом романа ассоциируется с указанием на объективность повествования. Но объективно представлены не люди и события, а чувства (они не выдуманы, а реально пережиты). Здесь ключ к реализму Диккенса, в произведениях которого всегда можно найти черты классицизма, романтизма, традиций английского романа XVIII в., параллели с Сервантесом и т.д. Его новаторство самому писателю видится в точности, реалистической передаче человеческих чувств.

В написанном позже предисловии ко второму изданию романа Диккенс писал: «Я беру на себя смелость полагать, что способность (или привычка) пристально и тщательно наблюдать человеческие характеры — редкая способность. Опыт убедил меня даже в том, что способность (или привычка) наблюдать хотя бы человеческие лица отнюдь не является всеобщей. Две обычные ошибки в суждениях, вытекающих, по моему мнению, из указанного недостатка, это смешение двух понятий — нелюдимости и высокомерия, а также непонимание того, что натура упрямо ведет вечную борьбу сама с собой».

Здесь содержится важная информация о специфике реализма. Искусство прежних эпох исходило из представления о характере как устойчивом психологическом единстве, проявляющемся во внешних формах поведения личности. У классициста Мольера Тартюф «спрашивает стакан воды, лицемеря» (А. С. Пушкин). У романтика Гофмана «музыканты» ведут себя не так, как «просто хорошие люди». У романтика Гюго в человеке сосуществуют «ангел» и «зверь», что воплощается в противоречивости поступков персонажей. Итак романтики и классицисты идут от сердцевины характера к ее последовательному проявлению вовне.

Реалист Диккенс предъявляет к писателю (а также к читателю, шире — к человеку в повседневной жизни) требование наблюдательности. Внимательное наблюдение за лицом человека позволя-

ет проникнуть на один слой глубже — познать его характер. Наблюдение за характером человека — сложным, определяемым как внешними обстоятельствами, так и внутренней сущностью — позволяет проникнуть в его «натуру», нередко тоже сложную («натура упрямо ведет вечную борьбу сама с собой»).

Итак, создание образа у писателя-реалиста выстраивается не от заданной сердцевины вовне, а извне к сердцевине, постижению подлинной сущности через наблюдение внешних пластов. Диккенс на примере Домби показывает, какой важный результат дает этот новый путь: «В мистере Домби не происходит никакой резкой перемены ни в этой книге, ни в жизни. Чувство собственной несправедливости живет в нем все время. Чем больше он его подавляет, тем более несправедливым неизбежно становится. Затаенный стыд и внешние обстоятельства могут в течение недели или дня привести к тому, что борьба обнаружится; но эта борьба длилась годы, и победа одержана нелегко».

Диккенс здесь выступает как выдающийся писатель-психолог. Он показывает, что конфликт в душе Домби постоянен и вместе с тем неосознан: это «чувство», а не «понимание» собственной несправедливости, не «стыд», а «затаенный стыд». Внутренний мир предстает как многосложный, многоуровневый (то, что Фрейд через полвека определит термином «топика»): в центре — «натура», вокруг нее — более внешний слой — «характер» и самый внешний, доступный наблюдению слой — «лицо». При этом «натура» отделена от «характера» некой прослойкой, панцирем, защитой (Фрейд определит эту прослойку словом «цензура»), не позволяющей человеку осознать суть своей натуры.

Что же представляет собой «натура»? Диккенс не идет проторенными путями, отвечая на этот вопрос. От Гоббса с его формулой «Человек человеку волк» (т.е. натура человека изначально зла, эгоистична) и от Руссо с его представлением об изначально доброй натуре человека, которую извращает цивилизация, начинаются две противоположные линии, сходные в том, что натура у всех людей одинакова (по Гоббсу — злая, по Руссо — добрая). Диккенс, утверждая, что при невнимательном наблюдении в Домби обнаруживается нелюдность, мизантропичность, человеконенавистничество, а при внимательном — высокомерие (т.е., в наших определениях, слой защиты, цензуры, а не сама натура, вполне добрая), тем самым дает понять, что натура может быть как злой, так и доброй, причем ее характеристика должна быть значительно более многообразной и конкретной, чем только эти два слишком абстрактных понятия.

Очень существенно замечание Диккенса о том, что «в мистере Домби не происходит никакой резкой перемены ни в этой книге, ни в жизни», внешние перемены, столь заметные со стороны, связаны скорее с ненаблюдательностью: все новое в Домби —

лишь проявление того, что было в нем самом и раскрылось под влиянием обстоятельств, но не было создано ими. Так Диккенс корректирует излишне прямолинейно понимаемый закон взаимодействия типичных характеров и типичных обстоятельств, открытых реалистами.

Романы 1850—1860-х годов. В последующих романах Диккенса были развиты проблематика, система образов, сюжеты, композиционные приемы, особенности языка, столь ярко представленные в «Домби и сыне». Всемирное признание получили романы «Жизнь Дэвида Копперфилда, рассказанная им самим» (отд. изд. 1850, русский перевод вышел в 1849 г.), «Холодный дом» (1853), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (отд. изд. 1857), «Большие ожидания» (1861), «Наш общий друг» (отд. изд. 1865).

В этих романах тенденции, слитые воедино в «Домби и сыне», раскрываются более развернуто, полно, самостоятельно. В «Дэвиде Копперфилде» и «Больших ожиданиях» развиваются традиции «романа воспитания», причем очень велика автобиографическая, лирическая составляющая. Но если в первом романе повествование достаточно оптимистично, то для второго характерно пессимистическое звучание (тема несбывшихся «больших ожиданий»). В «Холодном доме» усиливается сатирический, критический пафос Диккенса, разоблачается система английского судопроизводства. В «Тяжелых временах» и «Крошке Доррит» урбанизм писателя меняет оттенок. В первом романе описана тяжелая жизнь простых людей в ужасающем шахтерском городе-спруте Коктауне, придуманном Диккенсом. Во втором действие разворачивается в лондонской тюрьме Маршалси, где когда-то сидел отец писателя вместе с семьей. Романтика большого города сменяется мрачными мис описаниями его язв.

«Тайна Эдвина Друда». Роман «Наш общий друг», в центре которого — мнимое убийство главного героя, предвещает обращение Диккенса к детективному жанру в его последнем романе — «Тайна Эдвина Друда» (1870), оставшемся незаконченным. Диккенс, которого часто упрекали в неумении выстроить сюжет, решил доказать обратное и выстроил сюжет столь талантливо, что на протяжении многих десятилетий выдающиеся писатели и критики спорили о том, как же должен был развиваться роман и был ли действительно убит Эдвин Друд. Только Д. Каминг Уолтерс, известный английский литературовед, на основании тщательнейшего анализа текста и иллюстрации к обложке первого издания создал убедительную версию дальнейшего развития сюжета, разгадав и тайну убийства Эдвина Друда, и смысл ряда загадочных образов, введенных Диккенсом в повествование.

При этом роман лишь по сюжету детективен. Реалистический анализ характеров, состояния общества в нем столь глубок, что, например, великий американский поэт Г. Лонгфелло имел доста-

точные основания заявить о «Тайне Эдвина Друда»: «Без сомнения, одна из лучших его книг, если не самая лучшая».

Диккенс ушел из жизни в расцвете своей славы и таланта.

Теккерей

Уильям Мейкпис Теккерей (1811—1863) — крупнейший английский реалист-сатирик XIX в., еще при жизни снискавший славу за «ту беспощадную наблюдательность, ту юмористическую силу, ту беспредельную смелость манеры, по которым в настоящую эпоху Теккерей не имеет себе соперников», как писал о нем русский литературный критик А. В. Дружинин.

Начало творческого пути. Теккерей родился в Индии, в Калькутте, в семье крупного чиновника колониальной администрации. После смерти отца он учится в Англии сначала в школе, потом в Кембриджском университете. Теккерей увлекается живописью (особенно карикатурой) и философией, сотрудничает в студенческом журнале «Сноб». Не закончив университет, он путешествует по Европе в качестве свободного художника (одно из знаменательных событий — его встреча с престарелым Гёте в Веймаре).

Первое заметное достижение Теккерей-писателя — роман «Карьера Барри Линдона» (1844), действие которого разворачивается в XVIII в. Большое место в романе занимает сатира на вырождающуюся аристократию. Но известность приходит к писателю лишь после опубликования в журнале «Панч» «Книги снобов» (печаталась с февраля 1846 по февраль 1847 г.). Теккерей утвердил в мировой культуре понятие «сноб» — тщеславный человек, старающийся следовать вкусам, манерам, модам высшего света, преклоняющийся перед вышестоящими и презирующий тех, кто стоит ниже его в социальной иерархии, надевающий в обществе некую личину, чуждую его подлинной природе. Теккерей и себя относил к снобам.

«Ярмарка тщеславия». В 1847—1848 гг. вышел самый значительный сатирический роман Теккерей «Ярмарка тщеславия» с подзаголовком «Роман без героя» и с иллюстрациями автора. Его название (более правильный перевод — «Ярмарка Суетности», «Ярмарка Житейской Суеты») взято из читавшейся англичанами почти столь же часто, как Библия, сатирической аллегории Джона Беньяна «Путь паломника» (1678), где значительное место уделено аллегорическому образу Ярмарки Житейской Суеты, о которой сказано: «Название это произошло от того, что все там продающееся и находящееся в обороте — житейская суета, ярмарка эта продолжалась круглый год, и все на ней продавалось: дома, почести, привилегии, титулы, даже королевства, различные удовольствия — публичные женщины, развратники, жены, мужья, господа, слуги, жизнь, кровь, тело, душа, золото, серебро...»

Сходно с этим описанием начало романа Теккерея, открывающегося заменяющим предисловие текстом «Перед занавесом», где вводится образ Кукольника — автора-демиурга, управляющего персонажами романа как куклами: «Чувство глубокой грусти охватывает Кукольника, когда он сидит на подмостках и смотрит на Ярмарку, гомонящую вокруг. Здесь едят и пьют без всякой меры, влюбляются и изменяют, кто плачет, а кто радуется: здесь курят, плутуют, дерутся и пляшут под пиликанье скрипки: здесь шатаются буяны и забияки, повесы подмигивают проходящим женщинам, жулье шныряет по карманам, полицейские глядят в оба, шарлатаны (не мы, а другие, чума их задави) бойко зазывают публику; деревенские олухи таращатся на мишурные наряды танцовщиц и на жалких, густо нарумяненных старикашек-клоунов, между тем как ловкие воришки, подкрадываясь сзади, очищают карманы зевак. Да, вот она, *Ярмарка Тщеславия*; место нельзя сказать чтобы назидательное, да и не слишком веселое, несмотря на царящий вокруг шум и гам».

Кукольник — маска автора, который «может все», вместе с читателями обсуждает сам процесс создания романа. «Ярмарка тщеславия» — один из ранних образцов метапрозы, получившей распространение в XX в. Это проза, рефлектирующая над процессом литературного творчества, описывающая этот процесс в ходе повествования. Но лишь кажется, что автор всесилен. Он свободен только в оценках и в форме изложения жизненного материала, которым он не может управлять, отсюда — пародийность в использовании традиционных элементов литературного повествования (пародия на «роман воспитания», пародия на романтического героя — в этом смысле «Ярмарка тщеславия» оказывается «романом без героя», замена исторического костюма — действие романа начинается в 1813 г. — на современный и т. д.).

Сюжет романа строится на сплетении судеб многочисленных персонажей, руководствующихся различными суетными желаниями.

В центре — две противоположные и одновременно сходные судьбы выпускниц пансиона мисс Пинкертон: миловидной и добродетельной Эмили Сэлли, дочери богатого эсквайра, и остроумной и решительной Ребекки Шарп, дочери художника и танцовщицы. Эмилия, первоначально не знающая ни в чем нужды, беззаветно любит Джорджа Осборна, и когда отец Джорджа играет роковую роль в разорении ее отца и дружба семейств переходит во вражду, она выходит за Джорджа замуж, несмотря на то, что этот шаг лишает молодую чету надежд на наследство. Джордж гибнет в битве при Ватерлоо, и Эмилия остается одна с сыном, без особого смущения принимая помощь от влюбленного в нее майора Доббина, за которую «она может заплатить лишь благодарностью».

Ребекка (Бекки) с самого начала решила добиться благополучия любой ценой. Она очаровывает всех подряд и, став гувернанткой в доме баро-

нетта Питта Кроули, заключает тайный брак с младшим сыном баронетта Родоном Кроули. Это было ошибкой: Питт Кроули, «неимоверно вульгарный и неимоверно грязный», но зато богатый и знатный старик, после смерти жены делает Ребекке предложение, а узнав о ее браке с сыном, «теряет разум от ненависти и несбывшихся желаний». Бекки еще не раз попадает в сложные ситуации, но, используя любые, порой неприглядные средства, добивается успеха. У нее тоже рождается сын, и для того, чтобы убедить общество в своей респектабельности, она изображает любовь к нему, вовсе не испытывая ее.

Финал романа соединяет все сюжетные линии. Ребекка показывает Эмилии письмо, в котором Джордж незадолго до своей гибели предлагал Ребекке бежать с ним. Эмилия, убедившись в неверности мужа, которому она была предана и после его гибели, выходит замуж за Доббина. Ребекка, оставленная мужем, увлекает в свои сети брата Эмилии Джозефа Седли, а когда и он, и муж умирают, вольготно живет на средства, выделяемые ей сыном, который при этом не хочет видеть мать.

Роман заканчивается размышлением о «суете сует»: «Кто из нас счастлив в этом мире? Кто из нас получает то, чего жаждет его сердце, а получив, не жаждет большего?.. Давайте, дети, сложим кукол и закроем ящик, ибо наше представление окончено».

Это последнее упоминание о людях-куклах значимо для понимания романа. Люди, по Теккерю, одержимы тем, «чего жаждет сердце», но не в их власти выстроить свою судьбу согласно собственным планам. Но и Кукольник не разыгрывает представление по своему произволу. Подлинной движущей силой развития характеров оказывается история, создаваемые ею социальные обстоятельства. Вполне справедливо поэтому рассматривать произведение Теккеря как реалистический исторический роман: «Странность “Ярмарки тщеславия” в том, что это исторический роман о людях, лишивших себя исторического бытия, не желающих его осознать или проявить поступком, выходящим за пределы их бытовой жизни и частного интереса»¹. Рассказчик (Кукольник) в этом отношении мало чем отличается от героев: «Если о неисторичности бытия в полной мере свидетельствует пример персонажей, то их деяния находят достойного летописца в лице рассказчика»². Таким образом, рассказчик не совпадает с автором в самом главном — понимании исторической закономерности происходящего.

Произведения Теккеря 1850 — 1860-х годов. В 1850 г. была закончена публикация романа Теккеря «История Пенденниса», написанного в соревновании с диккенсовским «Дэвидом Копперфил-

¹ Шайтанов И.О. Послесловие // Теккерей У.М. Ярмарка тщеславия: В 2 т. — М., 1986. — Т. 2. — С. 580.

² Там же.

дом», который печатался в те же годы. За ним последовали романы «История Генри Эсмонда» (1852), «Ньюкомы» (1853—1855), «Виргинцы» (1858—1859) и незаконченный из-за смерти автора роман «Дени Дюваль» (1863), названный Диккенсом «лучшим произведением» Теккерея. Романы — лишь часть обширного наследия писателя, который писал также комические повести, сказки, бурлескные поэмы, скетчи, эссе, лекции, рецензии и т.д., везде демонстрируя глубину мысли и своеобразие стиля.

ТЕНДЕНЦИИ В РАЗВИТИИ ЛИТЕРАТУРЫ СЕРЕДИНЫ И ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Революции 1848—1849 гг., прокатившиеся по многим странам (Февральская революция во Франции, революции в Германии, Венгрии, пик чартистского движения в Англии и т.д.), завершились поражением, которое оказало огромное влияние на новое мироощущение. Социально-утопические иллюзии, характерные для 1840-х годов, оказались разбитыми. Романтическое мироощущение не оправдало себя. Ему на смену приходит трезвый взгляд на вещи, консерватизм, торжество «здорового смысла».

В философии на первый план выходит позитивизм, основные положения которого за несколько десятилетий до этого сформулировал французский философ Огюст Конт и впоследствии развили англичане Спенсер, Милль и другие философы новой волны. Конт утверждал, что основной вопрос философии, вызывавший в течение двух с половиной тысячелетий споры мыслителей и разбивший их на два лагеря — идеалистов и материалистов, вопрос о том, что первично, сознание или материя, на самом деле ложен, его формулировка в принципе неправомерна, так как любой ответ не может быть научно доказан. Поэтому философия должна отказаться от абстрактных рассуждений, а рассматривать только те вопросы, ответы на которые могут быть подтверждены научными исследованиями. В основе позитивизма лежат две основные идеи: верификация и конвенциональность. Верификация предполагает строгую доказательность выдвигаемых положений с помощью наблюдения и эксперимента с последующей проверкой полученных данных, ибо именно повторяемость результатов есть свидетельство их научности. Конвенциональность означает условность всех терминов, о которых нужно договариваться (как бы «заключать конвенцию»).

Утверждение позитивистской философии в середине XIX в. совпадает по времени с невиданным расцветом науки, прежде всего естествознания, где после выхода труда Ч. Дарвина «Происхождение видов путем естественного отбора» (1859) победил эволюционизм.

В литературе переход к новой фазе сопровождался сменой писательских поколений. В 1820—1840-е годы ушли из жизни многие крупные романтики (Байрон, Шелли, Скотт, Колридж, Вордсворт, Китс, Гофман, Шатобриан, Петефи, По и др.), некоторые из них перешли на позиции реализма (Гейне) или отошли от романтизма в ином направлении (Готье). В середине века заканчивается творческая деятельность Ламартина, Мюссе, Мицкевича, Фенимора Купера и только Гюго, Жорж Санд и еще несколько «последних из могикан» остаются на романтических позициях. Своего рода исключение — приходящийся на 1850-е годы расцвет позднего американского романтизма, представленного творчеством Мелвилла, Лонгфелло, Готорна. В 1854 г. был опубликован один из самых известных утопических романов — «Уолден, или Жизнь в лесу» американского философа и писателя Генри Дейвида **Торо** (1817—1862), но сам опыт «личной утопии», «путешествия внутрь», осуществленный Торо, относится к 1845—1847 гг.

Нечто подобное происходит и в лагере реалистов. Уходят из жизни Стендаль, Бальзак, сестры Бронте (чье творчество может быть отнесено и к романтизму), отходит от художественной литературы Мериме, только величайшие английские реалисты первой половины века Диккенс и Теккерея продолжают сохранять свои ведущие позиции и во второй половине столетия.

Зато в литературу приходит новое поколение писателей, творчество которых сыграло огромную роль в истории литературы: Флобер, Бодлер, Гонкуры, Мередит, Джордж Элиот, Уитмен и др.

К основным изменениям в литературе второй половины века (до 1870 г.) относятся: открытое противопоставление романтизма и реализма (в отличие от их тесного взаимодействия в первой половине века); утверждение реализма в романе, в то время как в поэзии сохраняется приоритет романтических тенденций; упадок драматургии (на первый план выходит ориентированная на коммерческий успех «хорошо сделанная пьеса»); возникновение ранних форм натурализма, символизма, импрессионизма, «новой драмы» и других явлений, которые окончательно оформятся в следующий период (в этом смысле можно говорить о том, что в литературе этого двадцатилетия в зародышевой форме возникают основные направления и течения, культурные тенденции рубежа XIX—XX вв.).

«Искренний реализм». В 1840-х годах в кругах парижской богемы начинает складываться новая разновидность реализма — «искренний реализм», или «демократический реализм». В 1851 г. вышло в свет одно из самых характерных произведений этого течения — «Сцены из жизни богемы» А. Мюрге, широкая известность которого связана с оперой итальянского композитора Джакомо Пуччини «Богема», использовавшего сюжет этой повести. Теоретика-

ми течения стали французские писатели Шанфлери и Дюранти, а также великий французский художник Гюстав Курбе.

Шанфлери и Дюранти известны не столько своими романами, сколько тем, что ввели в употребление термин «реализм». В 1857 г. Шанфлери выпустил сборник своих статей под названием «Реализм». Здесь была изложена программа «искреннего реализма». Авторы призывали отвергать все другие методы и подходы, кроме реалистического, все жанры, кроме романа, высказывая уверенность в том, что в будущем победит форма «романа современных нравов». Основным эстетическим принципом современного искусства должна стать «искренность»: писателю надо отказаться от абстрактных разговоров об идеалах, его задача — воплощать свои впечатления от жизни, создавая ее точную копию. При этом утверждается полная свобода художника: он никому не должен угрожать, иначе перестанет быть правдивым и искренним. Предложенный Шанфлери и Дюранти путь вел реализм к измельчанию тем и образов, предвещал эстетику натурализма. Вместе с тем «искренние реалисты» подготовили читателя к восприятию творчества Гюстава Флобера, крупнейшего реалиста второй половины XIX в.

Джордж Элиот. Сходные идеи высказывала английская писательница Мэри Энн Эванс, взявшая себе мужской псевдоним Джордж Элиот (1819—1880). Уже ее первая книга — «Сцены из клерикальной жизни» (1859), роман, включавший несколько самостоятельных зарисовок очеркового характера, по эстетике и поэтике сближается с «искренним реализмом». Герои книг Джордж Элиот — простые люди, живущие обыденной жизнью, но в острые моменты способные проявить широту души. В романе «Адам Бид» (1859) деревенский плотник Адам Вид, защищая честь работницы с фермы Хетти Сорел, вступает в драку с ее соблазнителем — помещиком Артуром Донниторном. В лучшем произведении Джордж Элиот «Мельница на Флоссе» (1860) показаны судьбы брата и сестры из семьи владельцев мельницы на реке Флосс. Предваряя тезис натуралистов о решающем влиянии наследственности, писательница подчеркивает, что непрактичность и страстность Мэгги Талливер унаследованы ею по линии отца, в то время как жесткость, расчетливость ее брата Тома определяются линией матери. Том изгоняет Мэгги из дома за то, что она скомпрометировала себя, прогулявшись с молодым человеком. Но Мэгги проявляет подлинно благородные качества, забыв об обиде и спасая брата во время наводнения, при этом она сама погибает. Еще более усиливаются натуралистические акценты на зависимости характера от наследственности в позднем романе Джордж Элиот «Миддлмарч» (1871—1872), где дается обширная и тщательно выписанная панорама обыденной жизни английского провинциального городка Миддлмарч.

Творчество Джордж Элиот демонстрирует близость реализма второй половины XIX в. (реализма «новой волны», подобного «искреннему реализму») нарождающемуся натурализму.

Теория «искусства для искусства». В середине века складывается особая литературно-эстетическая форма неприятия действительности с ее несправедливостью, пошлостью, торжеством обывательских вкусов и властью денег. Она воплотилась в лозунге «искусство для искусства». Искусство, с этой точки зрения, самоценно и самоцельно. Оно создает особый мир, не имеющий ничего общего с грубой реальностью. В нем важны лишь законы красоты. Оно говорит не о сиюминутном, а о вечном, об идеале. Эта эстетика, соединяя традиции романтизма и классицизма, но без их стремления преобразовать действительность, противостоит эстетике «искренного реализма».

Готье. Одним из создателей теории «искусства для искусства» стал французский писатель Теофиль Готье (1811—1872). Он вошел в литературу как романтик, был одним из самых страстных и экстравагантных защитников романтического новаторства на премьере «Эрнани» Гюго (поразив консервативную публику театра Комеди Франсез своим красным жилетом). Его первые поэтические сборники («Стихи», 1830; «Альбертус», 1833) пронизаны романтическим духом, но уже содержат нехарактерную для романтизма детализацию изображения и гармонизацию пространства: образы весенней природы, чистого воздуха, ясного неба, радость при виде капли воды, травинки, пчелы и т. д.

В предисловии к роману «Мадемуазель де Мопен» (1836), принесшему известность Готье, он впервые подробно изложил теорию «искусства для искусства». Но в динамичной обстановке первой половины века она не привлекла большого внимания, и сам автор в своем творчестве еще не нашел достаточно средств для ее реализации. Это произошло позже, когда в 1852 г. Готье завершил и выпустил свой самый знаменитый поэтический сборник «Эмали и камеи». В предисловии к нему он провозгласил: «Поменьше медитаций, празднословия, синтетических суждений; нужна только вещь, вещь и еще раз вещь». Здесь заметен отход Готье от романтизма с его идеей изменчивости форм и близость к позитивизму с его отказом от абстрактных суждений и тягой к предметности, поддающейся анализу. Поэту свойственно представление о статичности прекрасного, его поэтика основана на пластичности образов. В стихотворении «Искусство» (1867) он утверждает приоритет искусства над жизнью:

Проходит все. Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

(Перевод В. Брюсова)

«Парнас». В 1860-е годы во Франции вокруг журналов «Ревю фантазист» и «Ревю де Прогрэ» (в 1865—1866 гг. объединившихся в еженедельник «Искусство») формируется поэтическая группа, первоначально называвшаяся «языческая школа», «школа чистого искусства». После выхода в 1866 г. альманаха «Современный Парнас» — коллективного сборника этих поэтов, группа получила название «Парнас», а ее представители стали именоваться парнасцами. В альманахе были напечатаны произведения Т. Готье — «духовного отца» парнасцев, а также Шарля Леконта де Лиля, Теодора де Банвиля, Шарля Бодлера, Жозе Марии Эредиа, Франсуа Коппе, Катюля Мендеса, Леона Дьеркса, Сюлли-Прюдома, Поля Верлена, Стефана Малларме. Новые выпуски «Современного Парнаса» в 1869 и 1876 гг. продемонстрировали рост группы и вместе с тем постепенное разложение эстетики и поэтики парнасцев.

Леконт де Лиль. Вождем группы «Парнас» был признан Шарль Леконт де Лиль (1818—1894). Сын фельдшера наполеоновской армии и креолки, он родился на о. Бурбон в Индийском океане. Во Франции получил юридическое образование. В 1840-е годы Леконт де Лиль увлекся социально-утопическим учением Фурье, участвовал в Февральской революции 1848 г., отстаивал отмену рабства во французских колониях, за что был осужден семьей. Разочарование в социальном утопизме приводит его в ряды сторонников «чистого искусства».

Парнасцы считали манифестом своей группы предисловие Леконта де Лиля к его поэтическому сборнику «Античные стихотворения» (1852), где он романтической субъективности и динамизму противопоставил безличность творчества и культ статичной красоты. «Реализовать Красоту» — вот предназначение искусства. Искусство только Красоту имеет в качестве своего предмета и не зависит от Истины, Пользы и Морали. Красота заключается в совершенной, изысканной, гармоничной форме, подобной мраморным античным статуям. Такая форма делает художественное произведение содержательным. При этом в духе позитивизма Леконт де Лиль призывает описывать, а не обобщать, опираться не на фантазию и произвольные абстрактные схемы, а на интеллект и точность, которую демонстрирует современная наука. Поэтическое мастерство становится главной целью поэта.

В сборнике «Античные стихотворения», реализовавшем эту программу, используются античные мифы, описываются античные статуи. Общая идея такова: в античности, а не в пошлой современности, можно увидеть прообраз будущего.

Столь очевидный возврат к классицизму смягчается в сборнике «Варварские стихотворения» (1862), где Леконт де Лиль возрождает романтические традиции поэзии Гюго, Виньи, Сент-Бёва. К скульптурности, пластичности, материальной осязаемости форм здесь добавляется живописность и некоторая динамичность.

В стихотворении «Слоны» поэт описывает огромных животных, медленно бредущих «среди песков к своей стране родной». Красный песок, синий водоем, золотая чешуя змеи своей живописностью окаймляют мерное движение слонов. Но слоны проходят — «и вновь недвижно все кругом», воцаряется столь дорогая парнасцам статичность.

Леконт де Лиль был провозглашен «королем поэтов». После его смерти этот титул унаследовал Поль Верлен, начинавший как парнасец.

Отголоски парнасской теории «искусства для искусства», культа статической красоты, примата вещей над идеями обнаруживаются в ряде произведений крупнейшего поэта второй половины XIX в. Шарля Бодлера.

Литература США середины и второй половины XIX в. В отличие от европейской литературы, в которой вторая половина века характеризуется резким противостоянием романтизма и реализма, американской литературе этого периода в большей степени свойственно взаимодействие, взаимопроникновение романтизма и реализма. Среди значительных литературных явлений могут быть названы: роман «Хижина дяди Тома» (1852) Гарриет **Бичер-Стоу** (1811 — 1896) — ярчайший памятник аболиционизма¹; творчество Натаниела **Готорна** (1804 — 1864), в частности роман «Алая буква» (1851) — одна из вершин морально-психологического течения в американской литературе; книга Генри Дейвида **Торо** (1817 — 1862) «Уолден, или Жизнь в лесу» (опубл. 1854) — образец утопической литературы; роман Германа **Мелвилла** (1819 — 1891) «Моби Дик, или Белый Кит» (1851), в котором с помощью романтической символики воплощен конфликт свободолюбивой личности и прагматического общества; поэзия Генри Уолта **Уитмена** (1819 — 1892), в сборнике «Листья травы» (первый вар. опубл. 1855) в новаторской форме свободного стиха с невиданной силой воплотившего гуманистический идеал братства людей.

Лонгфелло. Поэма «Песнь о Гайавате» (1855) Генри Уодсуорта Лонгфелло (1807 — 1882) — яркое доказательство взаимодействия романтизма и реализма. Индейская мифологическая образность, источником которой был глубоко изученный поэтом индейский фольклор, соединяется в поэме с точностью, достоверностью описания предметного мира, быта индейских племен. И. А. Бунин, переведший «Песнь о Гайавате» на русский язык, писал о Лонгфелло: «Он призывал людей к миру, любви и братству. <...> Ему всегда были дороги чистые сердцем и искренние люди, его увлекала девственная природа и манили к себе древние народные предания с их величавой простотой и благородством, потому что сам

¹ *Аболиционизм* — борьба за освобождение негров от рабства.

он до глубокой старости сохранил в себе возвышенную, чуткую и нежную душу».

Реалистические тенденции в литературах мира. Реализм в XIX в. стал международным, более того межконтинентальным явлением, он развился не только во Франции и Англии, но и в Германии (Вильгельм Раабе, Теодор Шторм, Теодор Фонтане), Венгрии (Шандор Петефи в отдельных произведениях), Швейцарии (Готфрид Келлер), Японии (Фтафатей Симей, Симадзаки Тосон, Токутоми Рока, Нацумэ Сосэки), Индии (Раммохан Рай), Австралии (Маркес Андру Кларк) и др. Величайшие образцы реализма дала миру русская литература.

Бодлер

Шарль Бодлер (1821 — 1867) — французский поэт, прославившийся сборником стихов «Цветы Зла» (1857), в котором воплотилась новая эстетика, называемая то эстетикой безобразного, то эстетикой реальной жизни, и поэтика, предвещающая декаданс, символизм.

Начало творческой деятельности. Бодлер родился в Париже в семье руководителя бюро Палаты пэров, бывшего священника, который умер, когда ребенку не было и 6 лет. Мать вторично вышла замуж за офицера, никогда не понимавшего своего пасынка. В 12 лет успехи Бодлера в переводе с древних языков и сочинении стихов на латинском языке были отмечены премиями Королевского коллежа в Лионе, где он учился. Вскоре по возвращении в Париж, в 1837 г. Бодлер начал писать стихи, впоследствии вошедшие в «Цветы Зла». Он записывается в Школу права, но занимается мало, знакомится с Жераром де Нервалем и другими писателями, ведет довольно рассеянный образ жизни, сближается с парижской богемой.

В 1845 г. Бодлер публикует свою первую книгу — сборник искусствоведческих работ «Салон 1845 года». В следующем году появляется «Салон 1846 года», в который вошли статьи «Что такое романтизм», «Эжен Делакруа», «О портрете», «О пейзаже», «Почему скульптура скучна», «О героизме в современной жизни» и др.

Бодлер принял участие в Февральской революции 1848 г., вступил в Центральное республиканское общество, основанное Огюстом Бланки. Поражение революции возвращает его к прежнему богемному образу жизни. Бросая вызов буржуазной добропорядочности, он готовит к изданию поэтический сборник, названный им «Лесбиянки», но в объявлении о его скором выходе (ноябрь 1848 г.) сборник назван более корректно — «Лимбы». Это будущие «Цветы Зла» (опубл. 1857).

«Закон Великой аналогии». Бодлер не совпал со своим временем в его основных проявлениях. Он ярко воплотил черты пере-

ходного периода — рубежа XIX—XX вв., живя в ту стабильную эпоху, когда переходность существовала как тенденция в свернутом, неявном виде. В личной жизни это выразилось в маргинальности, тяге к нарушению привычных норм существования, так поражавшей мать, отчима и других близких Бодлеру людей. Если же характеризовать его поэзию в контексте литературного процесса, ее можно определить как переход к переходности.

В самом деле, переходность при всей своей зыбкости, неуловимости имеет определенную форму. Для Бодлера поиск новых форм поэзии не слишком характерен (хотя Л. Н. Толстой утверждал обратное). Напротив, он очень любит традиционные жанры (особенно сонет), размеры, ему не сравниться с Верленом или Рембо в звукописи или многоцветье красок. Главная сфера эксперимента для него не поэтическая форма, а поэтическая мысль. Именно здесь осуществляется тот переход от анализа к синтезу, который приобретает всеобъемлющий характер у поэтов рубежа XIX—XX вв.

В чем же состоит его новая идея? Для этого важно вспомнить, в чем заключалась господствующая поэтическая идея его времени. Она была романтической, т. е. выражала представление о двоемрии, противопоставленности идеала и действительности и реализовывалась в антитезе как главной особенности поэтического мышления. Бодлер в свою картину мира вносит закон аналогии, и его главным художественным средством становится не антитеза, а уподобление.

Мы уже говорили, что закон Великой аналогии был записан в «Изумрудной скрижали» Гермеса Трисмегиста: «То, что находится внизу, аналогично тому, что находитсяверху. И то, чтоверху, аналогично тому, что находитсявнизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи». Не случайно Гермес Трисмегист упоминается во «Вступлении» к «Цветам Зла», при этом Бодлер использует далекую аналогию к имени легендарного бога-мудреца, создавая синтетический образ «Сатаны Трисмегиста».

На самом глубоком, философском уровне Бодлер абсолютно непротиворечив. Шекспировские ведьмы в «Макбете» заклинали: «Зло есть добро, добро есть зло». Это вполне бодлеровская мысль. Для него зло есть добро и наоборот, жизнь есть смерть и наоборот, красота есть безобразие и наоборот, любовь есть ненависть и наоборот, страдание есть радость и наоборот, чистота есть разврат и наоборот — поистине «то, что находитсявнизу, аналогично тому, что находитсяверху».

«Цветы Зла». Поначалу свой сборник Бодлер называет «Лесбиянки» — здесь только маргинальность и ничего больше. «Цветы Зла» — это название, отражающее закон Великой аналогии. Точно так же — «Сплин и идеал» (название первого и самого большого раздела сборника), «Ликующий мертвец». И его «поэмы в прозе», которые он печатал параллельно стихам, вошед-

шим в «Цветы Зла», реализуют принцип соответствия верха и низа, поэзии и прозы. Есть и более сложные переходы: рай — земля, земля — натура, натуральное — искусственное, — так возникает название «Искусственный рай».

«Падаль». Глубинному единству, лежащему в основе поэтического мышления Бодлера, соответствует художественный прием сравнения (уподобления): это подобно тому. Наиболее ярко этот прием использован в стихотворении «Падаль», входящем в «Цветы Зла», которое поэтому и воспринимается как программное: полуистлевшая лошадь подобна «девке площадной» (полной жизни, бесстыдно притягивающей к себе взоры); куски скелета подобны большим цветам; мертвое тело вздымается, как будто что-то живое дышит; красавица тоже будет таким трупом, но образ этого трупа в сознании поэта сольется с образом красоты и бессмертия.

«Соответствия». Если в «Падали» закон Великой аналогии находит наиболее яркую образную форму, то в стихотворении «Соответствия», также входящем в «Цветы Зла», поэтическая мысль выражена наиболее прямо и последовательно, почти не облакаясь в одеяния образов:

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слянье.

(Перевод В. Левики)

Флобер

Гюстав Флобер (1821 — 1880) — французский писатель, крупнейший представитель критического реализма во второй половине XIX в.

Начало творческого пути. Флобер родился в Руане в семье хирурга. Он учился на юридическом факультете Сорбонны, но по болезни оставил университет и с 1844 г. до конца дней почти безвыездно жил в своем имении Круассе близ Руана. Флобер начал писать очень рано, поначалу это были «страшные рассказы» в духе «неистового романтизма» с условно-историческими и фантастическими фигурами. «Если бы не было у меня в голове и на кончике пера французской королевы XV века, я бы почувствовал полное отвращение к жизни, и пуля давно освободила бы меня от глупой шутки, которую называют жизнью», — писал Флобер о своей юности.

Философские и эстетические взгляды. Мировоззрение Флобера сформировалось под воздействием философии Спинозы. От этого голландского мыслителя XVII в. Флобер усвоил пантеизм — уче-

ние о безличности Бога и его тождественности природе; доходящий до фатализма детерминизм — учение о всеобщей, закономерной связи, причинной обусловленности всех явлений, понятие «свободного человека», руководствующегося только разумом. Из книги «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) итальянского мыслителя Джамбаттисты Вико Флобер почерпнул идею круговорота, постоянного повторения истории. Эта концепция отрицает исторический прогресс, поэтому Флобер критически относился к достижениям буржуазной цивилизации, а также к любым революциям, ему был свойствен глубокий пессимизм.

Искусство оказывается для писателя настоящей отдушиной в чуждом ему мире наживы и пошлости. В эстетике Флобера доминирующим становится образ «башни из слоновой кости» (*tour d'ivoire*). Он восходит к католической молитве, где так называется Дева Мария. Впервые этот образ для обозначения отчужденности поэта от жизни употребил в 1837 г. Ш. О. Сент-Бёв, говоря о французском поэте-романтике Альфреде де Виньи: «...Более таинственный Виньи еще до наступления полудня возвращался в свою башню из слоновой кости». Флобер разворачивает этот образ: «Пусть себе утверждается Империя, закроем свою дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю площадку, как можно ближе к небу. Правда, там иногда бывает холодновато. Но не все ли равно? Там ты видишь сверкающие звезды и не слышишь индюков».

В искусстве Флобер ощущает себя подобием бога-демиурга, создающего мир. Он писал Жорж Санд: «...В моем представлении об Искусстве художник должен скрывать свои чувства и обнаруживать свое присутствие в произведении в той же мере, в какой Бог проявляется в природе». На смену прямому изложению авторских идей, дидактизму должно прийти воспроизведение картины мира: «Надо писать картины, показывать природу такой, какова она в действительности, но картины исчерпывающие, в них надо показать и лицо, и изнанку».

Типизация и психологизм. В отличие от реалистов первой половины XIX в. Стендаля и Бальзака, рисовавших выявленные ими человеческие типы в укрупненных формах, в виде ярких фигур (Жюльен Сорель — выдающийся талант, герой, родившийся в негероическую эпоху, Гобсек — ростовщик из ростовщиков, Вотрен — гений преступности и т.д.), Флобер понимает типическое как среднестатистическое, широко распространенное. Его герои обыденны, их трудно разглядеть в привычном течении жизни. И писатель их не героизирует, не приукрашивает средствами искусства. В эстетике Флобера появляется образ автора как человека с фонарем в руке, который находится на заднем плане, поэтому фигуры персонажей, находящиеся на переднем плане, проступают как

силуэты, без субъективного авторского освещения. Задача автора — раствориться в своих персонажах, зажить их жизнью, уяснить логику их чувств и поступков, избегая навязывания субъективной авторской позиции. В этом — особенности психологизма Флобера-реалиста.

Писательская техника. Стиль Флобера основан на единстве идеи и формы, «стиль — это способ мыслить». Еще в начале своего творческого пути, в 1846 г. он писал: «...Идея существует только в силу формы». Исходным для Флобера было тщательное наблюдение за явлениями действительности. Позже Г. де Мопассан вспоминал об уроках Флобера: наблюдать какое-либо явление, предмет, человека до тех пор, пока не проявится его особенность. Важная часть работы писателя — доскональное изучение фактов по различным источникам. Так, в ходе создания романа «Бувар и Пекюше» Флобер прочел более 1500 книг. Для того чтобы уточнить какую-либо историческую деталь для романа «Саламбо», он мог потратить две недели.

Завершала создание произведения изнурительная работа над стилем. Флобер, уверенный в том, что существует только один способ правильно расставить подходящие слова для выражения авторской мысли, невероятно тщательно отделывал каждую фразу, что принесло ему славу одного из лучших стилистов во французской литературе.

Произведения Флобера. Ранние произведения, в том числе первый роман «Воспитание чувств» (1845), писатель не публиковал. Только создав произведение, которое его удовлетворяло во всех отношениях, — роман «Госпожа Бовари» (1851—1856), он его опубликовал в 1857 г. Работал Флобер медленно и до конца жизни написал не так уж много произведений. В романе «Саламбо» (1862) описывается реальный эпизод из жизни Карфагена — восстание воинов-наемников против карфагенских правителей (III в. до н. э.). Роман «Воспитание чувств» (от первого, неопубликованного романа взято лишь название), вышедший в свет в 1869 г., изображает жизнь французов периода Февральской революции 1848 г. и государственного переворота 1851 г. На фоне героических событий выведен антигерой — Фредерик Моро, натура пассивная, не способная к действию, настоящий неудачник. Однако в этом персонаже сохранились чистые нравственные чувства, он не желает окунуться в болото жизни процветающих буржуа, которая ему претит. В 1874 г. по совету И. С. Тургенева, друга писателя, была опубликована третья редакция философской драмы Флобера «Искушение святого Антония» (1-я ред. — 1848, 2-я ред. — 1856, 3-я ред. — 1874), в которой философский скептицизм облечен в форму художественной условности (среди персонажей — фантастические фигуры, абстрактные сущности и т. д.). В 1877 г. был напечатан цикл «Три повести», куда были включены «Легенда о святом Юлиане Милости-

вом», обработанная Флобером средневековая христианская легенда, «Иродиада», основанный на Новом Завете рассказ о казни Иоанна Крестителя, «Простая душа» — повествование о жизни простой служанки Фелисите, которую от окружающих ее представителей буржуазного мира отличает способность беззаветно любить. В последние годы жизни писатель работал над романом «Бувар и Пекюше» об опасности дилетантизма в науке, но он остался незаконченным. Также не закончил Флобер и начатый около 1850 г. «Лексикон прописных истин» — оригинальное сатирическое произведение в виде словаря для буржуа-обывателя.

«Лексикон прописных истин». Столь ненавидимый Флобером филистер обрел в этом произведении вид некоего буржуа, записавшего для себя в алфавитном порядке около 700 изречений, которыми можно руководствоваться в жизни («Лексикон прописных истин», 1850—1872, опубл. 1910). Вот некоторые из них: «Библиотека. — Необходимо иметь у себя дома, особенно когда живешь в деревне»; «Вагнер. — Издеваться, когда слышишь его имя, и отпускать остроты по поводу музыки будущего»; «Гений. — Не следует им восторгаться, это — невроз»; «Дворянство. — Презирать его и завидовать ему»; «Дети. — При гостях проявлять к ним лирическую нежность»; «Должность. — Должности надо всегда просить»; «Думать. — Мучительно; обычно приходится думать о покинутом»; «Жалость. — Воздерживаться»; «Знаменитость. — Интересоваться малейшими подробностями частной жизни знаменитых людей, чтобы потом иметь возможность их поносить»; «Идеал. — Совершенно бесполезен»; «Кружок. — Надо всегда состоять членом кружка»; «Литература. — Занятие праздных»; «Лоб. — Широкий и лысый — признак гениальности»; «Макиавелли. — Не читать, считать его злодеем»; «Оригинальное. — Смеяться над всем оригинальным, ненавидеть, ругать и, если можно, истреблять»; «Поэзия. — Совершенно не нужна, вышла из моды»; «Поэт. — Благородный синоним бездельника, мечтателя»; «Ученые. — Издеваться над ними»; «Эпоха (современная). — Ругать. — Жаловаться на отсутствие в ней поэзии. — Называть ее переходной, эпохой декаданса». Флобер, создавая своего рода энциклопедию филистерства, отразил существенную сторону культурной жизни Европы.

«Госпожа Бовари». В романе «Госпожа Бовари» (1851—1856, опубл. 1857) Флобер задумал создать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе, — книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидимым», книгу, в которой будет «описана обыденная жизнь как история или эпопея».

Публикация романа сопровождалась триумфом и одновременно скандалом, обвинением автора в «оскорблении общественной

морали, религии и добрых нравов». Благодаря удачной защите в суде Флобер был оправдан и избежал большого штрафа и других карательных санкций. Скандал вполне закономерен.

Сюжет из будничной провинциальной жизни, который «почти невидим», может быть сведен к рассказу о замужней женщине, сохранившей нелепые романтические иллюзии. Под влиянием этих иллюзий она заводит сначала одного, потом другого любовника, безудержно тратит деньги мужа, а когда приходит время выплачивать долги, бросается за помощью к любовникам и, не найдя у них поддержки, отравляется мышьяком, оставив сиротой маленькую дочь.

Но гибель героини потрясает читателя, в сопоставлении с ней мелкими и неприглядными предстают «провинциальные нравы» (таков подзаголовок романа).

В отличие от центристемительных романов Стендаля («Красное и черное») и Бальзака («Отец Горио», «Утраченные иллюзии»), где центром притяжения для героев-провинциалов был Париж, Флобер не приводит героиню в столицу, которая, с его точки зрения, ничем ныне не отличается от провинции: везде царят обывательские «провинциальные нравы», формирующие характер Эммы Бовари и других персонажей. То, что нравы — определяющая сила, отражено и в композиции произведения: оно начинается с повествования о молодости Шарля Бовари до того, как он познакомился с Эммой и стал ее мужем (Эмма появляется только во второй главе), а заканчивается тремя главами, рисующими события после отравления героини, — лицемерный церковный обряд, искренние страдания Шарля. Самые последние страницы книги посвящены рассказу об аптекаре Оме, одном из самых отталкивающих персонажей, воплощающем всеислие обывательской среды.

Характеризуя особенности композиции романа, исследовательница Г. Н. Храповицкая отмечает, что Флобер «ставил перед собой труднейшую задачу “передать пошлость точно и в то же время просто”. А для этого изменял тип композиции, сложившейся в романе до него. Особенно большое место он отводил экспозиции — 260 страниц, на основное действие отводил всего лишь 120—160 страниц, а на заключительную часть — на описание смерти Эммы, ее похорон и печали мужа — 60 страниц. Таким образом, «описательная» часть занимала примерно 320 страниц — в два раза больше, чем изображение событий. Это было вызвано задачей создать теснейшую связь причин и следствий в поступках персонажей»¹.

Флобер испытывал настоящие мучения, погружаясь в пошлость обывательской среды, но такой подход вытекал из его метода ра-

¹ Храповицкая Г. Н. Флобер // Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 т. / Под ред. Н. П. Михальской. — М., 1997. — Т. 2. — С. 351.

боты. Проследивая все нюансы психологии Эммы Бовари, он так вжился в этот образ, что писал: «Эмма Бовари — это я!». Написав сцену самоубийства Эммы, он надолго слег со всеми признаками отравления мышьяком. Но нет оснований понимать Флобера буквально: не себя под маской Эммы он описывал и анализировал. Это писатель-реалист, исследующий человека, стоящего вне его и воплощающего определенный общественный тип эпохи. «Наверное, моя бедная Бовари в это самое мгновение страдает и плачет в двадцати французских селениях одновременно», — писал Флобер.

Флобер борется за утверждение романа нового типа. С его точки зрения, литература — один из важных факторов, влияющих на жизнь человека. Исследуя причинно-следственные связи, писатель особо подчеркивает, что едва ли не главной причиной ложной мечтательности и экзальтации Эммы, ошибочного понимания ею своих поступков стали книги, где «только и были что любовь, любовники, любовницы, преследуемые дамы, падающие без чувств в уединенных беседках, почтальоны, которых убивают на всех станциях, лошади, которых загоняют на каждой странице...»

Романом «Госпожа Бовари» Флобер совершил подлинный переворот во французском и европейском искусстве.

ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Рубеж XIX—XX вв. — начало Новейшего времени, которое стало эпохой перехода от региональных культур к общемировой культуре, эпохой расцвета цивилизации, но также временем мировых войн и революций.

Периодизация. Новейшее время включает в себя три периода: рубеж XIX—XX вв. — переходный период в истории культуры; собственно XX в. — период стабилизации социокультурного и литературного процесса; рубеж XX—XXI вв. — переходный период в развитии культурного и литературного процесса сегодняшнего дня.

Социокультурные факторы эпохи. Можно выделить следующие наиболее значимые социокультурные факторы Новейшего времени: начало перехода от индустриальной к информационной цивилизации; выход на историческую арену прежде бесправных и необразованных слоев общества, наций, стоявших у обочины истории; успехи образования, приведшие к качественному скачку в формировании читательской аудитории; глобализация и тотальная переоценка ценностей; качественное усиление значения коммерции и моды в культуре; исключительно важная роль средств массовой информации, компьютеризации в развитии цивилизационных процессов.

К этому периоду относится формирование мирового литературного процесса как единого целого; контраст интеллектуализации и иррационализации, психологизации и дегуманизации, эстетизации и дисгармонизации, экспериментаторства и обращения к традициям многовекового культурного наследия в парадигме художественной литературы «культурного запроса» («концептуально-авторской», если ее рассматривать с точки зрения автора, литературы как творчества); противостояние этой парадигме ее антипода — литературы «массового спроса» (литературы как ремесла, литературной индустрии) с ее ориентацией на коммерческий принцип, развлекательность, использование готовых схем и клише, однозначность, сенсационность, потребительскую психологию читателя (эти парадигмы развиваются параллельно и, несмотря на свое противостояние, постоянно взаимодействуют).

Отличительные черты литературы рубежа XIX—XX вв. Рубеж XIX—XX вв. — переходный период в мировом литературном развитии. В 1827 г. Гёте в разговоре со своим секретарем Эккерманом

впервые отметил, что начинает складываться всемирная литература. На рубеже веков эта отмеченная Гёте тенденция становится ведущей. Второй промышленный переворот и интернационализация духовной жизни — факторы глобального характера. Формирование мировой литературы выражается в усилении взаимодействий крупнейших литературных регионов — Европы, США, Востока, России, вхождении в их число Латинской Америки. Все это приводит к необходимости по-новому описывать историю литературы: не по региональному, национальному признаку, а в соответствии с получившимися международное развитие и признание направлениями (течениями, школами).

Среди отличительных черт периода в первую очередь нужно выделить мозаичность картины литературной жизни, которая проявляется во множественности направлений, течений, школ, отсутствии магистрального направления, открытости границ различных художественных систем, множественности влияний и традиций; а также расширение литературной «географии» (включение в европейский литературный процесс литератур Скандинавии, славянских народов, «возвращение» итальянской и испанской литератур и др.).

Новые «континенты» в «географии» всемирной литературы. Преодоление региональности отражается на освоении Востоком и другими регионами, раньше закрытыми для европейского влияния, крупнейших достижений европейской литературы. В то же время и европоцентристское сознание начинает расширяться, осваивать творчество писателей разных эпох и литератур, в том числе неевропейских. В качестве примера можно назвать вхождение индийской литературы, прежде всего творчества Р. Тагора, в мировой литературный процесс.

Тагор. Рабиндранат Тагор (1861 — 1941) — крупнейший представитель новой индийской литературы, писавший на бенгальском языке. Он родился в Калькутте в семье крупного землевладельца, учился в Калькутте и Лондоне. Творчество Тагора 1875 — 1882 гг. носит подражательный характер. Первые произведения, в которых он заявил о себе как о самобытном писателе, — сборники «Вечерные песни» (1882), «Утренние песни» (1883).

С 1891 г. начинается новый этап творчества Тагора. В его рассказах 1890-х гг. об индийской деревне закладываются основы критического реализма. Вершина поэтического творчества Тагора этого периода — сборник «Чойтали»¹, который включает стихотворения 1895 — 1896 гг. Тагор выступает как философ, занимается общественной деятельностью (особенно во время подъема освободительного движения против владевших Индией англичан 1905 — 1908 гг.).

¹ *Чойтали* — песни, написанные в месяце чойт (в индийском календаре чойт — первый месяц, время уборки урожая, соответствует марту — апрелю).

Вершина литературной деятельности этого периода — философский и социально-психологический роман «Гóра», публиковавшийся в 1907 — 1910 гг. В романе изображена борьба неоиндуистов и сторонников усвоения европейской цивилизации в 1870-х годах.

В поэтических произведениях Тагор продолжает развивать традиции древнеиндийской поэзии и философии, сочетающиеся с романтическими настроениями, с философским взглядом на мир. Наиболее значительный свой сборник — «Гитанджали»¹ (1910) Тагор перевел на английский язык. В книге поэт обращается к неназываемому многоликому божеству-творцу, образ которого сливается с образом природы. Философская лирика Тагора излагает его концепцию «джибон-дебота» («божество жизни»), созданную им в конце XIX в. на основе учения упанишад (древних индийских религиозно-философских трактатов) о единстве Брахмана (Вселенной как объективного начала) и Атмана (человека как субъекта). В 1913 г. за «Гитанджали» Тагор получает Нобелевскую премию. После Первой мировой войны начинается новый этап деятельности писателя. Вклад Тагора в индийскую культуру, во всемирную литературу рубежа веков был очень значителен.

Декаданс. Глубочайшая трансформация мирового литературного процесса (прежде всего в Европе) внешне выражается как кризис литературы и литературных традиций. Кризис охватил многие сферы жизни. Для характеристики кризисного мироощущения эпохи выработано понятие «декаданс» (в переводе с французского — «упадок») и производные от него — «декаденство» как общее обозначение представителей декадентской культуры. Первым декадентом объявил себя еще Ш. Бодлер.

Один из ранних источников декаденства — знаменитый труд философа-анархиста Макса **Штирнера** (1806 — 1856) «Единственный и его собственность» (1844). Штирнер утверждал: всё (Бог, нация, государство) утверждает свое дело на ничем, на самом себе, в то время как история человечества — это история его закабаления. Первая задача, стоящая перед человеком, — отыскать себя: «Ищите не свободы, которая вас отчуждает от самих себя, приводя к «самоотречению», ищите себя самих, станьте эгоистами, и пусть каждый из вас обратится во всеильное Я. Или, говоря яснее, познайте самих себя; познайте, что вы такое в действительности, и откажитесь от ваших лицемерных стремлений, от вашей безумной страсти быть не самим собой». Идеи Штирнера были развиты немецким философом Фридрихом **Ницше** (1844 — 1900). В своих произведениях «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла» Ницше исходил из социал-дарвинистской концепции, в которой идея «борьбы видов», «естественного отбора» переносилась на общество. Для Ницше борьба каждого против всех за выживание и

¹ *Гитанджали* — по-бенгальски жертвенные песнопения.

возвышение стала не правом эгоистической личности, а священной обязанностью: чтобы выжило человечество, в нем должны остаться лишь сильные личности, руководствующиеся идеалом «сверх-человека». Ницше изменил сам стиль философствования, сблизив его со стилем мифов, священных книг, художественной литературы. Его философские идеи нередко высказаны в форме афоризмов, насыщенных парадоксами. Среди них особенно популярными стали такие афоризмы, как «Бог умер», «Живи опасно». Ницше призывал к тотальной переоценке традиционных ценностей.

Влияние декаданса на литературу рубежа XIX—XX вв. огромно. Воплощением декадентских настроений стал роман французского писателя Шарля Мари Жоржа **Гюисманса** «Наоборот» (1884) — своеобразная «библия декаданса».

Декаданс особенно ярко проявился в символизме, эстетизме и в таком популярном, но применительно к литературе пока малоисследованном явлении эпохи, как модерн. Для декадентского мироощущения характерны мотивы болезни, смерти, разрушения, бегства от действительности в мир искусственной красоты, вытеснение этики эстетикой. Декадентское мироощущение нашло отражение в поисках стиля. Декадентская литература пронизана музыкально-поэтическим началом особого рода: на первый план выходят вялые, убаюкивающие ритмы, неясные, зыбкие образы, символы, указывающие на иной, эфемерный и хрупкий мир, во всем противоположный действительности, недосказанность, мечта о том, чего не бывает. Искусство декаданса воплотило изысканный пессимизм и в то же время ницшеанское разочарование в ценностях, вырабатывавшихся культурой в течение тысячелетий, это «пир во время чумы».

РЕАЛИЗМ РУБЕЖА XIX—XX ВЕКОВ

Перед писателями-реалистами на рубеже веков встала задача найти адекватные средства для глубокого анализа новой действительности. Постепенное перерастание капитализма в империализм и связанное с этим обострение классовых противоречий — наиболее характерная тема, нашедшая освещение в реалистической литературе.

Философская мысль в этот период колеблется от позитивизма к иррационализму. Меняется и литературный фон. Реализм отстаивает свои принципы не в борьбе с классицизмом или романтизмом, а полемизируя с натуралистами, символистами, разного рода декадентскими школами.

В критическом реализме выделяются четыре ведущие линии: социально-психологическая (Г. де Мопассан, Т. Гарди, Д. Голсуорси, Г. Джэймс, Т. Драйзер, К. Гамсун, А. Стриндберг, ранний

Т. Манн, Р. Тагор и др.); социально-философская (А. Франс, Б. Шоу, Г. Уэллс, К. Чапек, Акутагава Рюноске и др.); сатирико-юмористическая (ранний Г. Манн, Д. Мередит, М. Твен, А. Доде и др.); героическая (Р. Роллан, Д. Лондон).

В целом критический реализм на рубеже веков отличается открытостью границ, испытывает влияние и вбирает в себя черты всех основных художественных методов эпохи, сохраняя главное качество — характер типизации. Глубокая внутренняя перестройка реализма была связана с экспериментом, смелым опробованием новых средств. Качественно углубляются основные достижения критического реализма предыдущих периодов — психологизм, социальный анализ, расширяется сфера реалистического отображения, на новую художественную высоту поднимаются жанры новеллы, романа, эпопеи.

Этот этап развития критического реализма выступает как переходное явление, в котором закладываются основные отличия реалистической литературы XX в. от критического реализма XIX в.

Социально-психологическая линия реализма: Мопассан, Мередит, Гарди, Джеймс, Драйзер

Мопассан. Ги де Мопассан (1850—1893) — французский писатель, глава реалистического направления в литературе конца XIX в. Он родился в обедневшей дворянской семье. Детство и юность Мопассана прошли в Нормандии, образ этого края впоследствии воспроизводился во многих произведениях писателя. Обучение в университете было прервано франко-прусской войной. В 1872—1878 гг. Мопассан служил чиновником сначала в Морском министерстве, затем в Министерстве народного просвещения.

Первый литературный успех Мопассана — новелла «Пышка», опубликованная в знаменитом сборнике кружка Золя «Вечера в Медане» (1880). Мопассан создал большое количество новелл, вошедших в сборники «Заведение Телье» (1881), «Мадемуазель Фифи» (1882), «Дядюшка Милон» (1883), «Лунный свет» (1884), «Иветта» (1885), «Орля» (1887) и др. Они не составляют циклов в традиционном смысле слова, объединены, как правило, неким настроением, в чем сказывается влияние импрессионизма. Своими учителями Г. де Мопассан считал Г. Флобера, И. С. Тургенева, Э. Золя. Под их воздействием формировалась «мопассановская» новелла. Благодаря Мопассану в 1880-е годы новелла стала ведущим реалистическим жанром. Лежащий в основе новеллы единичный эпизод приобретает особое, обобщенное значение. В эпизоде раскрываются ранее не известные, незаметные черты характера, дремавшие чувства («Заведение Телье»). Эпизод выступает экономным средством изображения жизненной драмы («Ожерелье») или

поворотным моментом в судьбе персонажа («Папа Симона»). Мопассан разрабатывает новые средства психологизма. «Непрямой» анализ (напоминающий чеховский подтекст) позволяет угадать тончайшие движения души. Структура новеллы принципиально меняется за счет углубленного, фиксированного, «точечного» наблюдения, результатом которого оказывается предельная концентрация отраженной действительности в единичных деталях. Новелла Мопассана, как и чеховский рассказ, зачастую становится «маленьким романом». Мопассан и Чехов внесли выдающийся вклад в развитие «малого жанра», они глубоко изменили его характер, структуру и даже цели.

Значительны достижения Ги де Мопассана и в создании реалистических романов. Среди романов писателя («Жизнь», 1883; «Милый друг», 1885; «Монт-Ориоль», 1887; «Пьер и Жан», 1887—1888; «Сильна как смерть», 1889; «Наше сердце», 1890) особое место занимают «Жизнь» и «Милый друг». «Жизнь» — одна из вершин психологизма во французской литературе XIX в. Напротив, в «Милом друге» психологизм отступает на второй план, что связано с фигурой героя (точнее «антигероя») Жоржа Дюруа, чей духовный мир убог, внутренние побуждения ограничены, на первый же план выдвигается социальный анализ действительности.

Большое значение для характеристики особенностей реализма имеют теоретические суждения Мопассана, изложенные в предисловии к роману «Пьер и Жан» («О романе»).

Реалистическое творчество Мопассана сложно и многогранно. Он испытал влияние натурализма. Стиль ряда его произведений носит импрессионистский характер. На его позднее творчество повлияли идеи декаданса.

Мерedit. Джордж Мерedit (1828—1909) — английский писатель-реалист, воспринявший традиции Диккенса и Теккерея, один из основоположников социально-психологической линии в реализме рубежа веков. В 13 своих романах, среди которых — «Приключения Гарри Ричмонда» (1871), «Эгоист» (1879), «Один из наших завоевателей» (1891), он тяготел к драматургическому построению, свойственному трагедии и комедии, чем предвосхитил «роман-трагедию» Т. Гарди. Своеобразным манифестом Мерeditа стало его «Эссе о комедии и использовании духа комического» (1877), где он определял перспективы романного жанра, видя их, в том числе, в его драматизации, в сближении эпического и драматического начал. Роман «Эгоист» имеет подзаголовок «Повествовательная комедия». В центре романа — образ баронета Уилоби Паттерна, эгоиста, девиз которого: «Я вовсе не требую, чтобы мне угождали, — единственное, на чем я настаиваю, чтобы меня любили». Невеста баронета Клара Мидлтон оставляет его — таков итог столкновения эгоизма героя и душевной щедрости девушки. Частному случаю Мерedit придает социально зна-

чимый характер. Тяготея к принципу реалистического психологизма, он одним из первых последовательно развивает психологическую сатиру. Парадоксальное соединение психологизма и сатиры — признак переходности в развитии литературного процесса на рубеже веков.

Гарди. Томас Гарди (1840—1928) — один из крупнейших английских реалистов рубежа веков. Он родился в семье мелкого подрядчика, детство провел в сельской местности, среди простых людей. Гарди проявил поразительную настойчивость в получении образования, изучил несколько языков, несколько лет занимался готической архитектурой. С 1871 по 1897 г. он написал 14 романов, объединенных в 3 цикла: «Романы изобретательные и экспериментальные», «Романтические истории и фантазии», «Романы характеров и среды». К последнему циклу относятся самые известные романы Гарди: «Мэр Кэстербриджа» (1886), «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» (1891), «Джуд Незаметный» (1896). В них писатель разрабатывает особую жанровую модификацию — «роман-трагедию», что связано с его концепцией мира и человека. Гарди считал, что осознание человеком естественного хода вещей делает его участником «великой драмы», порождая ощущение «трагической вины», страдание от неосуществимости желаний, отчуждение от природы. Гарди глубоко раскрывает психологию героев, при этом сохраняя и даже подчеркивая сюжетность своих произведений. Психологизм начиная с «Фьяметты» Боккаччо развивался по пути уменьшения сюжетности, обеднения событийного ряда, и обращение к событийности в романе у Гарди (как у Мопассана в новелле) для раскрытия внутреннего мира человека — достаточно новое, даже парадоксальное средство психологизма.

Джеймс. Генри Джеймс (1843—1916) в равной мере принадлежит английской и американской литературе. Родившись в США, он уже в детстве побывал в Европе, а в 1875 г. принял британское гражданство и поселился в Англии. Героями его произведений (романы «Американец», 1877; «Бостонцы», 1886; и др.) нередко становятся американцы. Так, в романе «Женский портрет» (1881) героиня — американка Изабелла Арчер, приезжающая в Европу в поисках новых впечатлений и ощущений. Желая сохранить независимость, она отвергает и английского лорда Уорбертона, и американского бизнесмена Каспара Гурвурда, выйдя замуж за Гилберта Осмонда, жадного, эгоистичного, тщеславного человека, брак с которым не может принести Изабелле счастья. Писатель избегает подробного рассказа о событийной стороне ее жизни, основное внимание уделено тончайшим нюансам чувств, анализу внутренних побуждений героини. Джеймс — выдающийся мастер психологического романа. Огромное влияние на него оказал психологизм русских писателей, прежде всего И. С. Тургенева.

Драйзер. Теодор Драйзер (1871 — 1945) — один из крупнейших американских писателей-реалистов. Пройдя тяжелую жизненную школу, он стал журналистом, а затем (во многом под влиянием чтения произведений Бальзака) — и писателем. Выступив против «мягкого», «розового» реализма, Драйзер в романе «Сестра Керри» (1900) выбирает характерный для американской литературы того времени сюжет (простая девушка из провинции попадает в высшее общество и обретает там счастье и благополучие), но совершенно переосмысливает его.

Керри, мечтающая о богатой и счастливой жизни, приезжает в Чикаго, где сталкивается с соблазнами большого города, нечестными дельцами, отсутствием подлинно человеческих взаимоотношений. Ее мечта терпит крах. С трудом найденная работа на обувной фабрике разрушает ее здоровье. Связь сначала с дельцом Друэ, а затем с его другом директором бара Герствудом, ради нее решившимся на разрыв с семьей, кражу и в конце концов разорившимся, не дарит ей чувства любви. Став опереточной актрисой, познав успех у публики, Керри все более утрачивает изначальную чистоту, ощущает моральное опустошение.

Среди выдающихся произведений Драйзера — романы «Джени Герхардт» (1911), трилогия «Финансист» (1912); «Титан» (1914); «Стоик» (опубл. посмертно, в 1946), «Гений» (1915), «Американская трагедия» (1925). Сам писатель особенно высоко ценил роман «Гений». В нем Драйзер касается проблем искусства, выводя в качестве центрального персонажа художника Юджина Витлу. Витла — человек, которому дано понимание красоты. Но возврат его к художественному творчеству стал для него возможен только после краха карьеры, неудачи в любви. Коммерциализация искусства, утрата им морального стержня как результат бездуховности общества, показанные Драйзером в «Сестре Керри» еще достаточно фрагментарно, в «Гении» раскрыты с большой глубиной.

Социально-философская линия реализма: Франс, Ибсен, Шоу

Франс. Анатоль Франс (1844 — 1924) — великий французский писатель, один из наиболее значительных представителей критического реализма рубежа веков. Франс (настоящее имя — Анатоль Франсуа Тибо) родился в семье букиниста. В 1860-е годы, занимаясь журналистской деятельностью, примкнул к парнасцам.

Под влиянием парнасцев Франс писал стихи (сб. «Золотые поэмы», 1873), затем увлекся учением И. Тэна, натурализмом (повесть «Тоший кот», 1879, и др.).

Имя Франса становится известным в 1880-х годах (роман «Преступление Сильвестра Боннара», 1881). В эпоху переоценки духов-

ных ценностей писатель апеллирует к разуму, к гуманности, призывает сохранить великое культурное наследие прошлого.

Франс обращается к вольтеровской традиции, возрождая жанр философского романа («Харчевня королевы Гусиные лапы», 1893; «Суждения господина Жерома Куаньяра», 1893). Борьба идей, а не характеров, скептический и философский тон повествования, вспомогательное значение сюжета определяют своеобразие жанра, избранного им.

1896 г. — год признания Франса. Он избран членом Французской Академии. И именно в эти годы писатель проявляет особую политическую активность. Он включается в дело Дрейфуса. 7 февраля 1898 г. Франс выступает свидетелем защиты на заседании суда по обвинению Золя в оскорблении военного суда. А 29 июля, когда Золя был лишен ордена Почетного легиона, Франс отказывается от своего ордена в знак протеста.

В эти годы писатель создает тетralогию «Современная история» («Под придорожным вязом», 1897; «Ивовый манекен», 1897; «Аметистовый перстень», 1899; «Господин Бержере в Париже», 1901). Сила критического изображения французской жизни конца века, гуманизм, носителем которого является в тетralогии ученый-латинист Бержере, народность делают тетralогию вершиной критического реализма во французской литературе 1890-х годов. Франс становится ярким воплощением латинского гения в его собственном понимании (сб. «Латинский гений», 1913).

В 1901 г. был опубликован рассказ «Кренкебиль» — один из лучших французских реалистических рассказов. Для него характерны глубина социального анализа, критическое звучание, отчетливость авторской позиции.

В романе «На белом камне» (1904) Франс утверждает мысль о том, что социализм — это будущее человечества. Франс неоднократно выступал в поддержку первой русской революции, основал Общество друзей русского народа и присоединенных к России народов и после ее поражения испытал кризис мировоззрения. В гротескно-пародийном философском романе «Остров пингвинов» (1908) изложена концепция круговорота истории. Главная мысль произведения — отсутствие подлинного прогресса. Однако в книге еще более усиливается критическое изображение современной действительности, приобретающей гротескные черты. Это же касается романа о Великой французской революции «Боги жаждут» (1912) и сатирического романа «Восстание ангелов» (1914).

В начале Первой мировой войны 70-летний писатель обращается к правительству с просьбой призвать его в действующую армию, пишет националистические статьи (сб. «На славном пути», 1915; «Что говорят наши убитые», 1916). Но вскоре он осознает ошибочность своей позиции.

В 1921 г. А. Франсу присуждается Нобелевская премия.

Франс придал критическому реализму рубежа веков особую философскую насыщенность.

Ибсен. Хенрик Ибсен (1828—1906) — норвежский писатель, один из крупнейших драматургов эпохи, создатель «новой драмы» («интеллектуальной драмы», или «драмы идей»). Его первые произведения носили романтический характер. Переходными к реалистической драме идей стали драматические философские поэмы «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867). В образах Бранда как воплощения абсолютной воли (его идея: «Быть самим собой») и Пера Гюнта как воплощения безволия, готовности жить по принципу появляющихся в поэме фантастических троллей: «Быть самим собой довольным» явлены две противоположные точки зрения на предназначение человека. Обе позиции терпят крах: Бранд, осознав ущербность ригоризма, погибает в снежной лавине, а Пер Гюнт, придя к пониманию губительности самодовольства и половинчатости, начинает меняться, и ему дается шанс сохранить свою личность — его гибель (символическая переплавка в оловянной ложке Пуговичника) отложена до следующего прихода Пуговичника. Изменчивость характера и открытый финал — важнейшие драматургические нововведения, которые делает Ибсен в «Пере Гюнте». Зритель должен быть сотворцом пьесы, размышляя о ее идеях, героях и событиях после окончания спектакля, — такова мысль Ибсена.

Крупнейшее достижение Ибсена — драма «Кукольный дом» (1879). Здесь он использовал целую систему художественных средств, разрабатывавшихся им в противовес развлекательной драматургии (ретроспективная композиция, основанная на тайне в прошлом героев, открытый финал, превращение пьесы в цепь дискуссий, которые продолжают зрители после окончания спектакля, символика, мотив всеобщей игры и т.д.).

Героиня драмы Нора, к которой ее муж Хельмер относится как к очаровательной кукле (символика: кукла, кукольный дом; мотив игры в куклы как жизни «понарошку»), когда-то совершила проступок — подделала подпись на векселе, спасая жизнь тяжело больного мужа (тайна в прошлом героев) и проявив тем самым свою самостоятельность, «некукольность». Выяснение этой тайны составляет стержень драмы. В ней сталкиваются официальные воззрения и естественные чувства. Сам конфликт возник за восемь лет до начала действия, но осознается только здесь, на сцене. Однако, в противовес традиции, финал не дает разрешения конфликта: Нора уходит из дома мужа, не придя к какому-либо решению, а Хельмер полон надежды на «чудо из чудес» — возвращение Норы. Исследовательница творчества Ибсена Г. Н. Храповицкая пишет: «Ретроспективная драма по отношению к драме с обычной композицией представляет собой кульмина-

цию, которая возникла после предшествовавших ей событий и за которыми последуют новые события. ... Стремление все современные мнения подвергнуть пересмотру с точки зрения человечности превращало драмы Ибсена в ряд дискуссий. Современники Ибсена говорили, что новая драма началась со слов Норы, сказанных Хельмеру: «Нам с тобой есть о чем поговорить»¹.

В последующих драмах («Привидения», 1882; «Враг народа», 1882; «Дикая утка», 1884; «Росмерсхольм», 1886; «Женщина с моря», 1888) Ибсен развивает различные аспекты драмы идей. В поздних драмах («Гедда Габлер», 1890; «Строитель Сольнес», 1892; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899; и др.) он обращается к теме искусства и судьбе художника в современном обществе. Усиление внимания к символам сближает позднее творчество Ибсена с символизмом.

Благодаря деятельности Ибсена, а также норвежских писателей Бьёрнстjerne **Бьёрнсона** (1832—1910, драмы «Банкротство», 1874; «Редактор», 1874; «Король», 1877; «Свыше сил», ч. 1 — 1883, ч. 2 — 1895; и др.), Кнута **Гамсуна** (1859—1952, романы «Голод», 1890; «Мистерии», 1892; «Пан», 1894; «Виктория», 1898; «Дети века», 1913; «Соки земли», 1917; и др., драматическая трилогия об Иваре Карено: «У врат царства», 1895; «Игра жизни», 1896; «Вечерняя заря», 1898; и др.), шведского писателя Августа **Стриндберга** (1849—1912, романы «Красная комната», 1879; «Одинокий», 1903; и др., драмы «Отец», 1887; «Фрекен Юлия», 1888; «Эрик XIV», 1899; «Соната призраков», 1907; и др.) литература скандинавских стран заняла одно из ведущих мест в мировом литературном процессе.

Шоу. Джордж Бернард Шоу (1856—1950) — великий английский драматург, реформатор английского театра. Он родился в семье знатного ирландца, вынужденного работать чиновником. Школа мало дала Шоу, свои познания он приобрел в основном самостоятельно. С 1871 г. он работал клерком в Дублине, затем переехал в Лондон, где сотрудничал в журналах. В социалистической печати Шоу опубликовал свои романы («Неразумный брак», 1880; «Неуживчивый социалист», 1883; и др.), не принесшие ему успеха, но научившие его систематическому литературному труду, внимательному наблюдению жизни. Писатель увлекался социалистическими идеями и в 1884 г. стал одним из основателей социал-реформистского Фабианского общества.

Увлечение Ибсеном, о художественном мире которого Шоу написал книгу «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), относится к следующему этапу его творчества, связанному с реформой английского театра. Сцену Шоу представляет как место для дискус-

¹ Храповицкая Г. Н. Ибсен // Зарубежные писатели: Биобиблиграфический словарь: В 2 т. / Под ред. Н. П. Михальской. — М., 1997. — Т. 1. — С. 328—329.

сии, как площадку для столкновения идей, постановки проблем. Он отстаивает принципиально новую структуру драмы — «проблемную пьесу-симпозиум», тем самым ближе подходя к созданию «политической» и «философской» драм, которые займут большое место в его позднем творчестве. Шоу пользуется особым способом изложения проблем в «остраненном» виде — парадоксом. В отличие от Уайльда он делает парадокс идеологическим оружием. Парадокс срывает романтические покровы с капиталистической действительности, свидетельствует о трезвом взгляде героев-«реалистов» и автора на жизнь.

Три цикла составляют первый этап творчества Шоу-драматурга: «Пьесы неприятные» (1898) — «Домá вдовца» (1892), «Сердце» (1893), «Профессия миссис Уоррен» (1894); «Пьесы приятные» (1898) — «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895), «Поживем — увидим!» (1895); «Три пьесы для пуритан» (1901) — «Ученик дьявола» (1896—1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Обращение капитана Брасбаунда» (1899). Большим достижением драматургии Шоу первого периода явились пьесы «Человек и сверхчеловек» (1901—1903), «Другой остров Джона Булля» (1904), «Майор Барбара» (1905).

В 1913 г. Шоу создает наиболее популярную свою пьесу — «Пигмалион». Тогда же он начинает работать над драмой «Дом, где разбиваются сердца» (1913—1919), которую справедливо считал своим лучшим произведением. Шоу продолжил плодотворную драматургическую деятельность и в последующие десятилетия вплоть до середины XX в.

Драматургия Шоу дала мощный толчок развитию английского театра, находившегося в состоянии глубокого упадка целое столетие (после Шеридана). Он один из вождей «новой драмы», писатель, во многом определивший магистральные пути развития мировой драматургии в XX в.

Сатирико-юмористическая линия реализма:

Г. Манн, Марк Твен, О. Генри

Г. Манн. Генрих Манн (1871—1950) — немецкий писатель, крупнейший сатирик эпохи. Родился в г. Любеке в семье сенатора, владельца крупной хлеботорговой фирмы и был старшим из пятерых детей. Его младшим братом был великий писатель Томас Манн. Первое признание пришло к писателю после выхода в свет сатирической повести «Учитель Унрат, или Конец одного тирана» (1905). Мрачная фигура провинциального гимназического учителя Унрата (русский эквивалент имени — Гнус), напоминающего чеховских «человека в футляре» Беликова и унтера Пришибе-ева, нарисована самыми резкими сатирическими красками, вы-

зывает отвращение и злой смех. Имя Унрата стало нарицательным.

Мировую известность Генриху Манну принес роман «Верноподданный» (1914), вошедший в трилогию «Империя» (два других романа — «Бедные», 1917; «Голова», 1925). Верноподданный Дидерих Гесслинг показан как производное от государственной системы верноподданничества во главе с кайзером Вильгельмом II. Г. Манн использует приемы окарикатуривания, сатирической аллегоричности, символические эпизоды. Например, финальная сцена: во время верноподданнической речи Гесслинга по случаю открытия памятника Вильгельму II разражается буря.

Позже Г. Манн отошел от сатирической манеры (дилогия «Юность короля Генриха IV», 1935; «Зрелость короля Генриха IV», 1938).

Марк Твен. Юмористический стиль Марка Твена (настоящее имя — Сэмюэль Ленгхорн Клеменс, 1835—1910) отразил особенности американского менталитета, активного, оптимистичного, несмотря ни на какие трудности. Его лучшие произведения — трилогия романов «Приключения Тома Сойера» (1875), «Жизнь на Миссисипи» (1883), «Приключения Гекльберри Финна» (1884), романы «Принц и нищий» (1881), «Янки при дворе короля Артура» (1889). Образы Тома Сойера и Гекльберри Финна, неунывающих, находчивых, удачливых подростков, обрели всемирную славу.

О. Генри. Уильям Сидней Портер (1862—1910), писавший под псевдонимом О. Генри, прославился своими многочисленными юмористическими новеллами и единственным романом «Короли и капуста» (1904). Он разрабатывал тип новеллы, отличающийся предельным лаконизмом, парадоксальностью сюжетов, юмористичностью, доходящей до анекдотичности (новеллы «Вождь краснокожих» из сб. «Коловращение», 1910; «Родственные души» из сб. «Всего понемножку», 1911, и др.).

Героическая линия реализма: Роллан, Джек Лондон

Роллан. Ромен Роллан (1866—1944) — французский писатель, в чьем творчестве дано осмысление человека и мира в героических тонах. Он родился в г. Кламси в Бургундии, образ которой запечатлен в повести «Кола Брюньон» и других его произведениях, в семье нотариуса. Будущий писатель учился в Высшей нормальной школе в Париже. Он занимался историей музыки и живописи, для чего Школа направила Роллана в Италию. Большое значение для творчества Р. Роллана имело знакомство с произведениями Гоголя, Гончарова, Тургенева и особенно Л. Толстого.

Литературный путь Роллан начал как драматург-неоромантик. Драматические произведения «Людвик Святой» (1897), «Аэрт» (1898), «Настанет время» (1903) составили цикл «Трагедии веры». Однако уже в 1898 г.

Роллан начинает работать над новым циклом «Театр Революции», в котором он переходит на позиции реализма. В цикл вошло 8 драм, написанных в 1898—1939 гг. Первая из них — «Волки» (1898) — на материале французской революции конца XVIII в. описывает ситуацию, близкую обстоятельствам дела Дрейфуса. Пьеса была запрещена сразу же после премьеры.

К 1900 г. Роллан окончательно порывает с неоромантиками и разрабатывает программу создания подлинно народного театра (сб. «Народный театр», 1903). Призыв к демократизации театра — важный вклад писателя в театральное движение эпохи. Наиболее значительное достижение Роллана в реализации программы народного театра — драма «14 июля» (1902), где персонажи растворяются в образе коллективного героя — восставшего народа.

Черты романтизма в значительной мере сохраняются в реалистических произведениях Роллана, ибо он одержим поисками утраченного в империалистическую эпоху героического начала. Эти поиски приводят его к анализу жизни великих людей («Жизнь Бетховена», 1903; «Жизнь Микеланджело», 1907; «Жизнь Толстого», 1911)¹. Результаты этого анализа отразились в создании образа главного героя в романе-эпопее «Жан Кристоф» (1904—1912), замысел которого возник у Роллана еще в конце XIX в. Гениальный немецкий музыкант, бунтарь в юности и мудрец в конце жизненного пути, Жан Кристоф напоминает героев романтических произведений. Но в романе-эпопее на первый план выдвигается реалистический образ Европы рубежа веков, равного которому по масштабу литература того времени не знала. Действие произведения начинается в Германии, затем переносится во Францию, Швейцарию, Италию. Почти накануне империалистической войны прозвучал голос Роллана, посвятившего свою эпопею «свободным душам всех наций, которые страдают, борются и побеждают».

В 1914 г. Роллан закончил повесть «Кола Брюньон» (опубликована в 1918 г.) — шедевр французской литературы, связанный с народной традицией и исполненный оптимизма. Действие повести происходит в 1616 г. в г. Кламси. Герой произведения, от имени которого ведется повествование-дневник, резчик по дереву Кола Брюньон, — подлинно народный персонаж, «галльский тип», по словам автора повести. На него обрушиваются всевозможные беды: война, чума, смерть жены, потеря всего имущества, но ничто не в силах сломить Кола, его веры в свое призвание, его оптимизма. Особое значение Роллан придавал 13-й главе повести, в которой Кола Брюньон размышляет о роли книг в жизни человека.

В годы Первой мировой войны писатель с позиций пацифизма и гуманизма осудил политику враждующих государств (сб. «Над

¹ См. об этом в разделе «Биографическая жанровая генерализация».

схваткой», 1915). Победа революции в России, которую Роллан приветствовал, и окончание войны знаменуют начало нового этапа в творчестве писателя — сближение с социалистическими реалистами (роман «Очарованная душа», 1922—1933; и др.).

Роллан оказал мощное влияние на развитие литературы. В романе «Жан Кристоф» он подвел итог развития двух крупнейших направлений XIX в. — критического реализма и романтизма, синтезировав их лучшие, наиболее сильные черты, раскрыв новые возможности реализма, продемонстрировав ряд его новых качеств, характерных для XX в. (форма романа-потока и др.).

Джек Лондон. Джон Гриффит Лондон (1876—1916), взявший псевдоним Джек Лондон, один из всемирно признанных писателей США. Он внес в литературу тему повседневного героизма, воспел мужество простых людей как высокую духовную ценность. Джек Лондон родился в Сан-Франциско в семье обедневшего фермера. Начало его жизни было необычайно бурным: он сменил множество профессий, в какой-то период сидел в тюрьме за бродяжничество, жажда знаний привела его в университет, но после двух курсов он уехал на Аляску искать золото. Так и не скопив состояния, но обогащенный жизненными впечатлениями, Лондон в 1900 г. выпустил сборник новелл «Северные рассказы», который принес ему широкую известность. В нем сочетается описание сильных телом и духом людей с картинами суровой природы, требующей от человека большого мужества. К «Северным рассказам» примыкают сборники «Бог его отцов» (1901), «Любовь к жизни» (1907) и др.

В рассказе «Бог его отцов», давшем заглавие одному из сборников, повествуется о человеке, смело разорвавшем с цивилизованным обществом, в котором он испытывал унижения, и примкнувшем к индейскому племени. Мужество в экстремальной ситуации воспевается и в знаменитом рассказе «Любовь к жизни».

Среди романов Джека Лондона наиболее значителен «Мартин Иден» (1909). Герой романа, матрос, порвавший со своим окружением и поставивший перед собой задачу прорваться в высшее общество, бесспорно, сильная и духовно богатая личность. Этому решению способствует его любовь к Руфи Морз, девушке из буржуазной семьи. Огромное впечатление на читателя производит то упорство, с которым Мартин Иден овладевает культурными достижениями.

Иден становится писателем. Но, пройдя путь от простого парня до человека выдающейся образованности, герой понимает, что культурность того общества, в которое он стремился войти, — лишь иллюзия. Миром правят не идеи и красота, а деньги. Пока он был беден, ему помогали только бедные люди — разбогатец, Мартин удостоился всеобщего внимания и преклонения, к нему приходит Руфь, прежде от

него отвернувшаяся. Открыв истинное лицо буржуазного мира, герой не может справиться с охватившим его разочарованием и кончает жизнь самоубийством.

Джек Лондон стал не просто признанным писателем, а своего рода учителем жизни, утверждавшим стоическое сопротивление превратностям судьбы.

НАТУРАЛИЗМ

Натурализм — одно из важнейших направлений в литературе конца XIX в. Генезис натурализма связан с поражением европейских революций 1848 г., подорвавшим веру в утопические идеи, в идеологию вообще.

Принципы натурализма. Философской основой натурализма стал позитивизм. Литературными предпосылками натурализма послужило творчество Г. Флобера, его теория «объективного», «безличного» искусства, а также деятельность «искренних реалистов» (Шанфлери, Дюранти, Курбе).

Натуралисты ставили перед собой благородную задачу: от фантастических вымыслов романтиков, которые в середине века все более отходят от действительности в область грез, повернуть искусство лицом к правде, к реальному факту. Творчество Бальзака становится для натуралистов образцом. Представители этого направления обращаются к жизни низов общества, им присущ подлинный демократизм. Они расширяют область изображаемого в литературе, для них нет запрещенных тем. Если безобразное изображено достоверно, оно приобретает для натуралистов значение подлинной эстетической ценности.

Натурализму свойственно позитивистское понимание достоверности. Писатель должен быть объективным наблюдателем и экспериментатором. Он может писать только о том, что изучил. Отсюда — изображение лишь «куска действительности», воспроизведенного с фотографической точностью, вместо типичного образа (как единства индивидуального и общего); отказ от изображения героической личности как «нетипичной» в натуралистическом смысле; замена сюжета («выдумки») описанием и анализом; эстетически нейтральная позиция автора по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого; анализ общества на основе строгого детерминизма, отрицающего свободу воли; показ мира в статике, как нагромождение деталей; писатель не стремится предсказать будущее.

Натурализм испытывал влияние других методов, тесно сближался с импрессионизмом и реализмом. Значение натурализма для реалистического искусства связано со стремлением к правде, широким введением документов, фактов, художественным осво-

ением новых пластов действительности, развитием ряда жанров (аналитический роман, очерк и т. д.).

Тэн. Основоположителем эстетики натурализма был французский искусствовед Ипполит Тэн (1828 — 1893). Он учился в Высшей нормальной школе (Париж). С 1864 г. Тэн — профессор эстетики в Школе изящных искусств, с 1878 г. — член Французской Академии. В первом значительном труде «Французские философы XIX века» Тэн объявил величайшими философами позитивистов Конта, Милля и Спенсера. В очерке «Бальзак» (1858) закладываются основы натуралистической эстетики. Для ее формирования важнейшим событием было появление труда Тэна «История английской литературы» (1863 — 1865). Во «Введении» к этому изданию Тэн изложил теорию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем натурализма. В его трудах сформулирован основной принцип натурализма: уподобление искусства науке.

Гонкуры. Братья Эдмон (1822 — 1896) и Жюль (1830 — 1870) де Гонкур — выдающиеся французские писатели, стоящие у истоков натурализма и импрессионизма во французской литературе. Они родились в семье провинциальных дворян. Вершина их творчества — роман «Жермини Ласерте» (1865). Жизнь служанки, ее трагедия стали предметом исследования писателей. Предисловие к роману — один из первых манифестов зарождающегося натурализма. Гонкуры разработали методику «клинического анализа» — новую разновидность психологизма: это своего рода «научное наблюдение» за скрытыми, часто постыдными сторонами внутренней жизни, которое проливает свет на, казалось бы, алогичные поступки героев.

Гонкуры создали импрессионистический стиль, фиксирующий мгновенные ощущения. Одним из решающих средств при этом стал импрессионистический пейзаж.

Школа Золя. В 1870-е годы во главе натуралистов встает Эмиль Золя. В теоретических работах он обосновал основные принципы натурализма. В его художественном творчестве переплетаются черты натурализма и критического реализма, и этот синтез производит на читателей сильное впечатление, благодаря которому натурализм, вначале отвергаемый читающей публикой, получает признание. Золя достигает триумфа, опубликовав в 1877 г. роман «Западня». Он сумел сплотить вокруг себя молодых писателей, составивших ядро натуралистской школы (А. Сеп, Л. Энник, О. Мирбо, Ш. М. Ж. Гюисманс, П. Алексис и др.). Важнейшим этапом в ее деятельности стало создание книги рассказов «Вечера в Медане» (1880).

В 1880-е годы натуралисты пытались обновить театр (Э. Золя, П. Алексис, О. Метенъ и др.). Золя не был крупным драматургом, но его теоретические работы, инсценировки его романов, ставившиеся на сцене передового Свободного театра и на многих

сценах мира, образовали в рамках движения европейских драматургов за «новую драму» особое направление.

В эти же годы сказались слабые стороны натурализма: отсутствие глубоких обобщений, физиологизм, нагромождение деталей. Обнаружилось расхождение между натуралистами.

В 1887 г. после выхода романа Золя «Земля» натуралистская школа раскололась.

Натурализм в Германии. В немецкой литературе 1880-х годов натурализм занял видное место. Теоретики натурализма А. Хольц и Й. Шлаф разработали концепцию «секундного стиля», утверждая, что изображение мира должно быть подобным воспроизведению того, как падает лист, оторвавшийся от ветки. Законом искусства должно быть воспроизведение мелочей быта. Так же детально надо описывать поведение людей, вскрывая физиологические импульсы или болезненные отклонения психики, которые им управляют.

Гауптман. Герхарт Гауптман (1862—1946) в своей первой пьесе «Перед восходом солнца» (1889) дал один из лучших образцов немецкого натурализма. Премьера пьесы сопровождалась скандалом: никогда еще на немецкой сцене обыденная жизнь не изображалась с такой степенью откровенности, выступая в самом неприглядном свете.

Семья Краузе, оторвавшаяся от крестьянских корней благодаря свалившемуся на нее богатству (на их участке был обнаружен уголь), живет самыми примитивными, низменными инстинктами. Богатство приводит к безделью и абсолютной пустоте существования — скучающая от безделья мать начинает пристраивать своего любовника к собственной падчерице. Развившееся на той же почве пьянство поражает не только старшее поколение (отца, в пьяном угаре путающего свою дочь с проституткой), но и младшее (старшую дочь, расплывающуюся за алкоголизм смертью своих детей). От младшей дочери, Елены, отказывается любящий ее репортер-социалист Лот, как только узнает, что эта неиспорченная, образованная девушка родилась в семье алкоголиков, и Елена кончает с собой.

Название пьесы символично, оно дает надежду на преодоление того мрака, которым окутана повседневная жизнь немецких обывателей.

В последующих драмах Гауптмана («Одинокие», 1891; «Ткачи», 1892; «Бобровая шуба», 1893) черты натурализма, прежде всего натуралистическое изображение деталей, соединяются с реалистическим воспроизведением действительности, с драмой идей. Однако в те же годы он пишет пьесы в совсем другой манере, близкой символизму («Вознесение Ганнеле», 1893; «Потонувший колокол», 1896). Это еще раз подтверждает, что в переходную эпоху границы различных художественных систем размываются, на смену единству приходит множественность, художественный плюрализм.

Наиболее значительной реалистической драмой Гауптмана стала пьеса «Перед заходом солнца», задуманная в 1910 г., а завершенная в 1932 г.

Влияние натурализма вышло далеко за пределы Европы.

Золя

Эмиль Золя (1840—1902) — великий французский писатель, глава натурализма. Он родился в семье итальянского инженера. Учился в Эксе (город в Провансе, впоследствии изображенный Золя под названием Плассан), затем в Париже. Первый успех писателю принес сборник «Сказки Нинон» (1864), созданный под влиянием эстетики романтизма. Вскоре Золя знакомится с романом Гонкуров «Жермини Ласерте», с трудами И. Тэна. В отличие от Тэна Золя признавал право художника на субъективизм, защищал импрессионистов. Однако написанный им в этот период роман «Тереза Ракен» (1867) носит преимущественно натуралистический характер.

Теория экспериментального романа. В статье «Экспериментальный роман» (1880), вошедшей в одноименный сборник, Золя обосновал уподобление художественного метода методу научному: «...Романист является и наблюдателем, и экспериментатором. В качестве наблюдателя он изображает факты такими, какими он наблюдал их, устанавливает отправную точку, находит твердую почву, на которой будут действовать его персонажи и разворачиваться события. Затем он становится экспериментатором и производит эксперимент — то есть приводит в движение действующие лица в рамках того или иного произведения, показывая, что последовательность событий в нем будет именно такая, какую требует логика изучаемых явлений. <...> Конечная цель — познание человека, научное познание его как отдельного индивидуума и как члена общества. <...>»

«Ругон-Маккары». В 1868 г. Золя задумывает цикл романов. Об основной цели его он пишет в аннотации: «Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды... Изучить всю Вторую империю от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество подлецов и героев». Такими первыми набросками замысла главного труда Золя — 20-томной эпопеи «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871—1893). Работу задержали события франко-прусской войны и Парижской коммуны. Золя не принял Коммуны, но в дни ее разгрома резко осудил террор.

В 1870-е годы появились первые 8 романов цикла «Ругон-Маккары». Все они немедленно были переведены на русский язык и были очень популярны в России. Во Франции их встретили враж-

дебно, и только роман «Западня» (1877) принес Золя признание. Писатель стал главой натуралистской школы.

Расцвет творчества Золя приходится на 1880—1887 гг., когда выходят романы «Нана» (1880), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887) и др. В критических работах («Экспериментальный роман», 1880; «Романисты-натуралисты», «Наши драматурги», «Натурализм в театре», 1881) писатель излагает свои теоретические взгляды, концепцию натуралистического романа и драмы. Споры вокруг романа «Земля» явились поводом для раскола французского натурализма. Но Золя не оставляет начатого и в 1893 г. заканчивает цикл «Ругон-Маккары» (последние романы — «Деньги», 1891; «Разгром», 1892; «Доктор Паскаль», 1893).

«Жерминаль». Этот роман, одно из лучших произведений Золя, повествует о судьбе одного из представителей линии Маккаров — Этьена Лантье, устроившегося работать на шахту. Его история предстает на фоне жизни шахтеров, которых беспросветная нужда вынудила восстать против хозяев, что привело к самым печальным последствиям. В ряде писем Золя раскрыл свой замысел и выбранную романную форму. Так, в письме Жоржу Монторгею он писал: «Наши народолюбцы — просто мечтатели, они не ушли ни на шаг дальше гуманистических бредней сорок восьмого года. Если народ так хорош, так совершенен, к чему хлопотать об улучшении его участи? Нет, он внизу, на самом дне, он прозябает в невежестве и в грязи, и наш долг — сделать все возможное, чтобы извлечь его оттуда».

В письме к Эдуарду Роду Золя уточнил основную идею романа: «По-видимому, я недостаточно ясно выразил свою мысль; мне представлялось необходимым поставить над извечной несправедливостью классов извечную муку страстей». В письме к одному из издателей он еще раз подчеркнул: «“Жерминаль” — произведение, которое зовет к состраданию, а не к революции. <...> Да, призыв к состраданию, призыв к справедливости — вот единственная цель, которую я ставил перед собой».

Другие романские циклы. Отрицание религии и прославление труда и науки содержится в следующем цикле романов — «Три города» («Лурд», 1894; «Рим», 1896; «Париж», 1898). Незаконченной осталась притчевая тетралогия «Четыре Евангелия» («Плодовитость», 1899; «Труд», 1901; «Истина», опубликован в 1903 г. посмертно; «Справедливость», не завершен).

Подлинный человеческий подвиг Золя — участие в деле Дрейфуса. А. П. Чехов писал о Золя: «В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных сальных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали».

Золя оказал влияние на развитие натурализма во всем мире. Однако не меньшее значение имело его творчество для реализма.

Писатель необычайно расширил предмет реалистического изображения, открыл новые приемы художественного исследования действительности. Он разработал новое жанровое образование — цикл романов, представляющий общество целой эпохи в «вертикальном» (историческом) срезе. В рамках этого историко-семейного цикла Золя создал особый тип романа, в центре которого оказалось предприятие, «экономический организм» (шахта в «Жерминале», рынок в «Чреве Парижа»).

Поиски правды в искусстве сочетались у Золя с личной честностью, позволившей А. Франсу назвать его «этапом в сознании человечества».

СИМВОЛИЗМ

Символизм — направление в литературе рубежа XIX—XX вв. В основе его эстетики лежит идеалистическая концепция двоемрия, согласно которой весь окружающий мир — только тень, «символ» мира идей, и постижение этого высшего мира возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума. Распространение этой концепции, опирающейся на труды А. Шопенгауэра и его последователей, связано с разочарованием в философии позитивизма.

Символизм явился реакцией на натурализм. Истоки символизма — в деятельности романтиков и парнасцев. Ш. Бодлер справедливо считается непосредственным предшественником символистов или даже основоположником символизма как направления.

Основы художественного метода символизма закладываются в 1860-х годах в «Песнях Мальдорора» (1868—1869, полн. опубл. в 1890 г.) Лотреамона (настоящее имя — Изидор Дюкас, 1846—1870), ранних сборниках П. Верлена. Стихи символистов этого периода (Верлена, Рембо) носят бунтарский характер. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мешанства, новаторские поиски в области многозначности слова, создание двупланового образа, суть которого заключалась в том, что за изображаемым просматривается нечто неизображаемое, феномен превращается в символ чего-то иного». Здесь нет места характерному для более позднего этапа развития символизма отказу от социальных задач искусства, формализму, иррациональности, зашифрованности формы.

В 1870—1880-е годы символизм сближается с декадансом, с его устремлением «от ценностей расцвета жизни — здоровья, силы, светлого разума, победоносной воли, мощной страсти... — к ценностям, вернее, минус-ценностям жизненного упадка, т. е. красоте угасания, красоте, черпающей обаяние в баюкающей силе вялых ритмов, бледных образов, получувств, в очаровании, каким

обладают для усталой души настроения покорности и забвения и все, что их навевает» (А. В. Луначарский). В этот период Рембо выступает со своей теорией «ясновидения», Малларме обращается к экспериментам в области формы, в результате которых разрушается логика мысли и образа, Верлен занят изучением музыкальных свойств различных звуковых сочетаний. Тяготение к декадансу способствует тому, что укрепляется репутация символистов как непризнанных, «проклятых» поэтов.

Вокруг Малларме и Верлена начинает складываться школа. С символистскими произведениями выступают Жюль Лафорг (1860—1887), Гюстав Кан (1859—1936), Жильбер Самэн (1858—1900), Лоран Тайяд (1854—1919), Франсис Вьеле-Гриффен (1864—1937), Стюарт Мерриль (1863—1915) и другие «малые символисты». Некоторые поэты разрабатывают прозаические жанры (Анри де Ренне, 1864—1936; Пьер Луис, 1870—1925; Марсель Швоб, 1867—1905). Возникает символистская драма (Поль Клодель, 1868—1955; Эдуар Дюжарден, 1861—1950; Поль Фор, 1872—1960, и др.). Наиболее ярким явлением в этой области становится творчество бельгийца М. Метерлинка.

Символизм оказал влияние на позднее творчество Ги де Мопассана, Э. Золя и других больших художников разных направлений. В свою очередь он испытывал воздействие многих эстетических систем рубежа веков. Декадентская доктрина символизма — явление кризисное. Но символистам свойственны и несомненные достижения в их стремлении увидеть мир целостным, передать сложность духовного мира человека. Значителен вклад символистов в поэтическое творчество, в реформу стиха (музыкальная композиция, многозначность слова и образа, вызывающая поток ассоциаций, утверждение верлибра — свободного стиха и т. д.).

Верлен

Начало творческого пути. Поль Верлен (1844—1896) — крупнейший французский поэт-символист — родился в Меце в семье офицера. Первое из известных стихотворений «Смерть» Верлен сочинил еще в лицее в 1858 г. и отослал В. Гюго. Окончив лицей, он работал чиновником в парижской ратуше. В начале литературной деятельности Верлен примыкал к парнасцам. В его ранних поэтических сборниках («Сатурнические поэмы», 1866; «Галантные празднества», 1869) совершается постепенный переход от свойственной парнасцам любви к статичной красоте, материальной осязаемости вещественного мира к нереальности мира декораций, растворению всего материального в зыбкости воспоминаний и воображения. В передаче настроений, мгновенных ощущений заметно влияние эстетики импрессионизма.

«Добрая песня». В еще большей степени стремление заменить «живопись» стиха, его парнасскую пластичность на «музыку» выражено в сборнике «Добрая песня» (1870). Так, например, стихотворение «И месяц белый...», состоящее из предельно коротких строк и простых слов, поражает не поэтической образностью, а музыкальностью звуков:

И месяц белый
В лесу горит,
И зов несмелый
С ветвей летит,
Нас достигая...
О, дорогая!

(Перевод В. Брюсова)

Но в том же сборнике можно встретить стихи, в которых доминирует не музыкальность, а живописность «Гул полных кабаков...»

Знакомство с Рембо. В дни Парижской коммуны Верлен работал в бюро коммунарской прессы. В трагические дни разгрома Коммуны он знакомится с юным поэтом Рембо. Опасаясь преследований, поэты уезжают сначала в Бельгию, потом в Англию.

«Романсы без слов». С 1872 по 1881 г. Верлену удалось опубликовать только один сборник — «Романсы без слов» (1874). В нем тенденция дематериализации мира, придания слову «второго», идеального плана путем выявления его музыкальности достигает вершины и делает сборник одним из самых совершенных созданий символистской поэзии. При этом стихи сборника исполнены меланхолии, в содержании их явно проступают черты декаданса.

В сборник вошло одно из самых знаменитых стихотворений Верлена, начинающееся словами «И в сердце растрava...». Нередко оно называется «Хандра». Пейзаж окружающего мира («дождик с утра») превращается в «пейзаж души»:

О дождик желанный,
Твой шорох — предлог
Душе бесталанной
Всплакнуть под шумок.

(Перевод Б. Пастернака)

Поэт погрузился в тоску. Богемная жизнь, алкоголь привели к трагическому событию: 10 июля 1873 г. в Брюсселе Верлен дважды выстрелил в своего ближайшего друга Рембо. Рана была неопасной, но брюссельский суд приговорил его к двум годам тюрьмы.

Поэтическое искусство. Только в 1880-е годы к Верлену приходит слава. Широкую известность приобретают стихи сборника «Далекое и близкое» (1884). В сборнике два идейных центра — насыщенная социальными мотивами поэма «Побежденные» (1867,

1872), к которой примыкают стихотворения «Волки» (1867), «Девственница» (1869), и символистское стихотворение-манифест «Поэтическое искусство» (1874), к которому близки «Томление» (1883), «Преступление любви» (1884). Однако внимание современников привлекла только последняя группа стихов. Особенно показательно стихотворение «Поэтическое искусство» (в переводе Б. Пастернака — «Искусство поэзии»), написанное в связи с 200-летием трактата Н. Буало «Поэтическое искусство». Верлен противопоставляет этой поэме-трактату Буало маленькое стихотворение с единственным требованием: поэзия должна быть подобна музыке. Как музыка — почти бесплотна, как музыка — построена на нюансах («не полный тон, а лишь полтона»), как музыка — неопределенна («точность точно под хмельком»), нериторична («хребет риторике сверни»), иррациональна (выбалтывает «сдур»), устремлена к иному, идеальному миру («другое небо и любовь»). Поэзии Верлен противопоставляет презируемую им «литературу».

Поздние произведения. Верлен сыграл большую роль в пробуждении читательского интереса к поэтам-символистам, опубликовав книгу «Проклятые поэты» (1884). В нее он включил очерки о шести поэтах, в том числе о Рембо, Малларме и о себе (под именем «Бедный Лелиан» очерк появился во втором издании).

Верлен продолжает жить в нишете. Выход он ищет то в католической вере, то в богемной жизни. В сборнике «Параллельно» (1889) эти поиски сочетаются с иронией над символистскими штампами («В манере Поля Верлена»). В 1891 г. после смерти Леконта де Лиля Верлен был провозглашен «королем поэтов». Но это для него ничего не изменило. Нишета, алкоголь разрушают здоровье Верлена, и вскоре он умирает.

Значение деятельности Верлена заключается прежде всего в раскрытии новых выразительных возможностей языка, в развитии средств тончайшего психологизма, до него недостижимых в поэзии.

М. Горький в статье «Поль Верлен и декаденты» писал: «Верлен был яснее и проще своих учеников, в его всегда меланхолических и звучащих глубокой тоской стихах был ясно слышен вопль отчаяния, боль чуткой и нежной души, которая жаждет света, жаждет чистоты, ищет Бога и не находит, хочет любить людей и не может».

Рембо

Начало творческого пути. Артюр Рембо (1854—1891) — поэт-символист, считающийся во Франции родоначальником французской поэзии XX в. — родился в Шарлевиле в семье капитана инфантерии. Первые произведения были написаны Рембо в ли-

пее в 1862 — 1863 гг. В первый период творчества (1870 — май 1871) им написаны такие стихотворения, как «Офелия», «Бал повешенных», «Зло», «Спящий в ложбине» и др. Уже в этих произведениях поэт выступает как символист, у которого центральный образ как бы просвечивается сквозь все остальные образы, придавая произведению художественное единство. Так, в стихотворении «Спящий в ложбине» смерть, уход из жестокого мира, где одни люди убивают других, оказывается истинной жизнью, слиянием с природой.

Стихи о Парижской коммуне. Сила отрицания мещанства («Сидящие»), религии («Зло») сочетается в первый период с выражением революционных идей в стихотворениях, посвященных Парижской коммуне («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь», «Руки Жанны Мари»).

В стихотворении «Парижская оргия, или Париж заселяется вновь» Рембо находит свою стилистику: его гнев обретает яростные формы, он изображает город, заполненный грязной плотью, сравнивая его с Женщиной (по-французски «город», *ville* — женского рода), растерзанной насильниками-победителями. Женщина — символ иного, идеального мира, которого не может коснуться грязь реальности, который, несмотря ни на что, остается прекрасным.

Теория ясновидения. Узнав о провозглашении Коммуны, Рембо бросает лицей в Шарлевиле и, добравшись до Парижа, участвует в революционных событиях. Ощущение краха Коммуны приводит его к поискам поэзии, опережающей косную жизнь. К маю 1871 г. у Рембо складывается концепция «поэта-ясновидца».

«Поэт делает себя *ясновидящим*, создавая долгий, бесконечный и разумный *беспорядок всех сторон*, — пишет он. — Все формы любви, страдания, безумия; он ищет самого себя, он испытывает на себе все яды, чтобы сохранить только квинтэссенцию. Невыразимая пытка, в которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, в которой он становится среди всех великим больным, великим преступником, великим проклятым — и верховным Ученым! — ибо он стремится к *неизвестному*.

<...> Итак, поэт — это действительно похититель огня. Он несет бремя, возложенное на него человечеством и даже животными; он должен сделать так, чтобы можно было почувствовать, пощупать, услышать его создания; если то, что он несет *оттуда*, имеет форму, он придает форму; если не имеет формы, то он преподносит бесформенное. Найти язык — в остальном, разлюбое слово есть мысль, время универсального языка придет!»

«Пьяный корабль». Второй период творчества Рембо (май — декабрь 1871) характеризуется резким усилением трагического звучания его поэзии. Из стихотворений этой поры наиболее значительным является «Пьяный корабль».

Это большое стихотворение построено как развернутая метафора поэта-корабля, оставшегося без команды и уносимого штормом и океанскими валами в неведомые края. Финал стихотворения полон глубокого разочарования: кораблю надоела свобода и океанская ширь, изуродованная понтонами с каторжниками (участники Парижской коммуны были сосланы на каторжные работы в Новую Каледонию):

Слишком долго я плакал! Как юность горька мне,
Как луна беспощадна, как солнце черно!
Пусть мой киль разобьет о подводные камни,
Захлебнуться бы, лечь на песчаное дно.

Ну а если Европа, то пусть она будет,
Как озябшая лужа, грязна и мелка,
Пусть на корточках грустный мальчишка закрутит
Свой бумажный кораблик с крылом мотылька.

Надоела мне зыбь этой медленной влаги,
Паруса караванов, бездомные дни,
Надоели торговые чванные флаги
И на каторжных страшных понтонах огни!

(Перевод П. Антокольского)

Рембо послал стихотворение П. Верлену, и вскоре состоялось знакомство поэтов, переросшее в глубокую дружбу.

«Гласные». Третий период (1872—1873) творчества Рембо открывается символистским сонетом «Гласные». Это стихотворение стало восприниматься как поэтический манифест символизма.

ГЛАСНЫЕ

А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый;
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.

Е — белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опавших.
И — пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.

У — трепетная рябь зеленых вод широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.

О — звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной,
О — дивных глаз ее лиловые лучи.

(Перевод А. Кублицкой-Пиоттук)

П. Верлен говорил об этом стихотворении как о шутке: «Я, кто был знаком с Рембо, знаю, что ему было совершенно наплевать, красный «А» или зеленый. Он его так видел, и все тут». В 1904 г. Э. Гобер обнаружил, что цвета букв у Рембо совпадают с раскраской букв в «Азбуке», по которой учился читать Рембо (исключение: Е — желтый). Но при всей субъективности конкретных соответствий мысль Рембо развивалась в духе характерной для символизма идеи единства ощущений, идущей от сонета Бодлера «Соответствия». В «Пребывании в аду» Рембо говорит об этих поисках как о «безумстве», ошибке, но не как о шутке. Сонет «Гласные» вызвал подражания (стихи Р. Гиля и др.).

«Озарения». «Пребывание в аду». В «Последних стихотворениях» утрачивается активность лирического героя, существенно ослабевает их сатирическая направленность. В творчестве Рембо утверждается декадентское мироощущение. Вырабатывается особый «разорванный стиль», основанный на «неточном», произвольном употреблении слов (сб. «Озарения», 1872—1873).

В 1873 г. Рембо заканчивает книгу «Пребывание в аду», где отказывается от теории «ясновидения». В разделе «Алхимия слова» он, в частности, пишет:

«Ни один из софизмов безумия — безумие, которое нужно держать взаперти, — не был забыт мною: я мог бы их всех повторить, я знаю систему.

Мое здоровье было в опасности. Приближался ужас. Я впадал в сон на множество дней, и, встав, я продолжал видеть сны самые печальные. Я созрел для смерти, и по опасной дороге моя слабость меня вела на грань между миром и Химерой, в темноту и вихрь. <...>

Все это прошло. Сегодня я могу приветствовать красоту» (*перевод В. Лукова*).

Больше поэт не возвращается к художественному творчеству.

Оставив литературу, Рембо отправился в путешествие по Европе и Востоку, где он занимался всем — от работы в цирке до покупки рабов. Болезнь приводит его в Марсельский госпиталь, где он умирает в возрасте 37 лет.

Значение поэзии Рембо огромно. Мир в ней предстает в максимальной уплотненности материальных форм, в избытке деталей, которые прорастают друг в друга, образуя бесконечную связь всех явлений во Вселенной, поражая красочностью и динамичностью. Статика, свойственная парнасцам, у Рембо преодолевается свободным движением. Движение присуще не только природе, но и миру галлюцинаций героя.

Излюбленный персонаж Рембо — бродяга. Это деятельный герой, врывающийся в мир, прославляющий свободу в политике, быту, воображении. Отсюда — «разорванный стиль», предполагающий свободу ассоциаций, который был воспринят у Рембо французской поэзией XX в.

Стефан Малларме (1842—1898) — французский поэт, наиболее последовательный из крупных символистов, глава символистской школы 1880—1890-х годов. Он родился в Париже в семье чиновника, учился в Англии, затем во Франции. С 1863 г. Малларме преподавал английский язык в различных городах Франции. Начал печататься в 1862 г.

1860-е годы — «парнасский» период творчества Малларме. Наиболее значительное произведение этого периода — эклога «Послеполуденный отдых фавна» (1865—1866), которая легла в основу одноименной симфонической прелюдии Клода Дебюсси (1892).

Уже в 1860-е годы намечается переход Малларме на позиции символизма. В 1864 г. он пишет: «Я изобретаю язык, который бы проистекал из совершенно новой поэтики: *рисовать не вещь, но производимый ею эффект*. Стихотворение в таком случае не должно состоять из слов, но из намерений». Первым, собственно, символистским опытом стали фрагменты драматической поэмы «Иродиада» (1867—1869).

Малларме окунулся в революционную атмосферу, в дни Парижской коммуны он оставался в Париже, был среди сторонников коммунаров. После разгрома Коммуны Малларме приходит к «темной» поэзии, отмеченной разочарованием в реальности и тягой к потустороннему. Таков известный сонет «Гробница Эдгара По» (1875).

С 1880 г., когда Малларме организовал «вторники», на которые собирались молодые поэты символистской ориентации, он, по существу, начал формирование символистской школы.

В 1880—1890-е годы в творчестве Малларме сосуществуют две противоречивые тенденции: он создает трудные для понимания символистские стихи (сб. «Стихи», 1887) и одновременно пишет ясные по форме, злободневные и демократические «Стихотворения на случай» (1880—1898, изд. 1920). Это противоречие поэт выразил в лучшем из поздних стихотворений — сонете «Лебедь» (1885).

Теоретические работы. В формировании эстетики символизма важную роль сыграли теоретические статьи Малларме (сб. «Отклонения», 1897).

В интервью «О литературном развитии» (1891) Малларме утверждал, что происходит переход к новому этапу развития поэзии, когда «поэты больше не поют в хоре» и им не нужен глава школы.

Для Малларме характерен оригинальный взгляд на поэзию. Он считал, что стихи существуют везде, где есть ритм, что прозы нет — она заменяется стихами.

Говоря о содержательной стороне поэзии, Малларме отмечал: «Назвать предмет — это утратить три четверти наслаждения по-

этическим произведением, проистекающего из счастливой возможности постепенного угадывания; *внушить* представление о нем — вот мечта. Глубокое постижение этой тайны и составляет символ: мало-помалу воскрешать в памяти предмет, чтобы раскрыть состояние души, или, наоборот, выбирать предмет и в нем найти выражение состояния души путем многократного расшифровывания. <...> В поэзии всегда должна быть загадка, и цель искусства — других и не существует — заключается в том, чтобы *воскрешать* предметы».

В последние годы жизни поэт продолжал считать, что поэзия — это «тайна, ключ от которой должен отыскать читатель». В программной статье «Тайна в поэзии» (1896) и других работах он уподоблял поэзию музыке. Полный отрыв поэзии от ее социальных задач обнаруживается в утверждении Малларме о том, что высшая поэзия заключена в полном отсутствии слов, в молчании. И одновременно в статье «Конфликт» (1895) поэт выражал мечту, чтобы его понимали простые люди.

Отход от символизма. Символистское творчество Малларме получает широкое признание, и в 1896 г., после смерти Верлена, его провозглашают «королем поэтов». Но именно в этот момент Малларме отходит от символизма. Крупнейшее произведение последнего, постсимволистского периода его творчества — поэма «Удача никогда не упразднит случая» (1897). Тот эксперимент, который предпринят в поэме, состоящей из одной фразы без знаков препинания, расположенной на листе особым образом («лестницей») и напечатанной разными шрифтами (создание текста-«партитуры»), поэт следующим образом истолковывает в «Предисловии»: «Здесь нет больше... соразмерных с правилом звучащих отрезков, нет стихов, это скорее спектральный анализ идей».

Эта поэма, как и все творчество Малларме, в дальнейшем оказала влияние и на модернистов (футуристов, кубистов, сюрреалистов), и на представителей французской поэзии XX в., сблизившихся с реализмом (Арагон, Элюар и др.).

Метерлинк

Начало творческого пути. Морис Метерлинк (1862—1949) — выдающийся бельгийский драматург, поэт, теоретик символизма — родился в семье нотариуса, изучал право в Париже, где испытал влияние французских символистов. В 1886 г. он написал рассказ «Избиение младенцев», в котором сплетаются два плана — повествование о гибели детей от рук испанских солдат и библейский план. В рассказе звучит тема непреодолимости судьбы. Это произведение открывает первый период творчества писателя, связанный с формированием символистской концепции мира и человека и символистской поэтики. Идея сборника стихов «Тепли-

цы» (1889) — разделенность мира на «теплицу», где живет человек, и недоступную ему сферу жизни природы. Драма «Принцесса Мален» (1889) является первым значительным достижением символистского театра. Бессилие человека перед роком, персонифицированным в образе королевы Анны, передается нагнетанием тревожной атмосферы в драме.

«Маленькие драмы». Слава Метерлинка как крупнейшего драматурга символизма упрочилась после постановки его «маленьких драм» — «Непрощеная» (1890), «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), в которых писатель разрабатывал новую функцию этого жанра — выражение «состояния» (это открытие оказало большое влияние на драматургию XX в.). В маленьких драмах главная тема — смерть, понимаемая автором как мистическая категория, как недетерминированный акт. Метерлинка интересуется не борьба, приводящая к смерти, а смерть сама по себе.

В маленьких драмах сюжет предельно ослаблен.

Двенадцать слепых пытаются узнать, что их окружает («Слепые»). Семья думает о болезни девушки («Непрощенная»). Другая семья проводит обычный вечер, не зная о своем несчастье («Там, внутри»). Жених пытается разбудить невесту («Семь принцесс») и т.д.

Все это составляет первый, видимый план пьес. Перед нами «кусочек жизни». Русский поэт-символист, переводчик Метерлинка Н. М. Минский писал об этом: «...Вся трудность для драматурга заключилась не в том, чтобы обнаружить идею, а скорее в том, чтобы ее искусно скрыть, чтобы зритель, не догадывающийся о философском содержании пьесы, имел перед собой завлекательную правдивую повесть жизни. И действительно, сказка сама по себе поэтична, трогательна, глубоко человечна. Но присмотритесь внимательнее, и второе символическое содержание начинает сквозить за первым драматическим»¹.

В маленьких драмах Метерлинка место драматического, трагического конфликта заняла трагическая ситуация. Писатель трактует конфликт как нечто внешнее и по возможности его устраняет. Трагическое понимается им как истинная ситуация и составляет основу произведений. Трактовка трагического совершенно не совпадает с реалистической концепцией, так как полностью исключает возможность борьбы. Отсюда такая важная особенность драматургии бельгийского писателя, как отсутствие трагического героя.

«Сокровище смиренных». Складывающаяся окончательно в «маленьких драмах» символистская концепция двоемирия находит свое

¹ Минский Н. М. Морис Метерлинка // Метерлинка М. Полн. собр. соч.: В 4 т. — Пг., 1915. — Т. I. — С. XII.

теоретическое выражение в трактате «Сокровище смиренных» (1896) — этом «евангелии символизма». Практически все положения эстетики Мориса Метерлинка можно вывести из его философских построений. Они могут быть сведены к следующему. Видя теоретические источники своей концепции в философских произведениях Платона, Плотина, Бёме, Сведенборга, Новалиса, Эмерсона, Метерлинк вслед за ними утверждает тезис о существовании не одного, а двух миров. К миру «этому» относятся люди, природа, к миру «иному» — душа, которая часто отождествляется с Богом и которой подчиняются души отдельных людей, тоже причисляемые к «иному» миру. Из этого дуалистического представления следует несколько выводов. История человечества — это история существования (пробуждения и засыпания) «мировой души». Каждый человек двуедин: в нем сосуществуют душа и человек (не тело!). Все люди принципиально одинаковы в этих двух ипостасях. «Каким ничтожным должно казаться в глазах Бога всякое различие», — восклицает Метерлинк по этому поводу. Зато между собой эти ипостаси совершенно непохожи, «душа» не отвечает за действия «человека», «она... может остаться чистой даже посреди страшного убийства». Тем не менее между двумя мирами есть связь, человек — лишь звено в длинной цепи поколений, живущих в «ином» мире: «Заглянув туда, мы не без тревоги постигли, с одной стороны — власть тех, которые еще не родились, а с другой — могущество мертвых».

Связь «человека» и «души» писатель видит в двуединстве человека. В характеристику «человека» входят наследственность, воля, чувство и ощущения, разум, действие. В характеристику «души» — «незримая дорога», «внутренняя красота», «звезда», покой. И между этими противоположными субстанциями перекинут мостик — судьба («луч звезды»), которую современный человек осмеливается вопрошать. По Метерлинку, единственная цель человека на земле — познание «иного» мира, но между мирами лежит тайна, не постигаемая ни через самопознание, ни через познание своей судьбы.

Парадоксальность этого утверждения получает развитие в эстетике Метерлинка и его художественном творчестве. В трактате содержится изложение поэтики метерлинковского театра, построенной на воспроизведении «трагедии каждого дня», на раскрытии в бездействии и молчании «второго диалога» — диалога душ.

Второй период творчества. В 1896 г. начинается второй период творчества Метерлинка («оптимистический»). Герои его новых произведений («Аглавена и Селизетта», 1896; «Ариана и Синяя Борода», 1896, и др.) бросают вызов своей судьбе. В трактате «Сокровенный храм» (1902) утверждается необходимость активного вмешательства в жизнь. В это время Метерлинк (живущий с 1898 г.

во Франции) сходится с социалистами. Его художественная концепция сближается с неоромантизмом, а в некоторых произведениях, например, в «Чуде святого Антония» (1903) — с реализмом. Наиболее значительное произведение этого периода — феерия «Синяя птица», первая постановка которой была осуществлена в 1908 г. К. С. Станиславским на сцене Московского Художественного театра. Символистская поэтика в этой пьесе подчинена стремлению автора показать победу добра и истины, вечную жажду идеала, торжество человека над силами природы. Связанная с «Синей птицей» общим героем (Тильтиль) пьеса «Обручение» (1918) завершает второй период деятельности Метерлинка. Писатель на вершине славы. В 1911 г. ему присуждается Нобелевская премия.

Третий период творчества. После 1918 г. сначала наблюдается сближение Метерлинка с реалистической эстетикой (пьесы «Бургомистр Стильмонда», 1918; «Соль жизни», 1920, и др.), затем новое увлечение мистицизмом (трактаты «Перед лицом Бога», 1937; «Другой мир, или Звездные часы», 1942, и др.). Метерлинк по-прежнему много работает, но его поздние произведения не поднимаются до художественного уровня «маленьких драм» и «Синей птицы».

Метерлинк — крупнейший теоретик и драматург символизма, наиболее четко разработавший концепцию противопоставленности материального мира и «мировой души», которую человек познает через любовь, судьбу и смерть (отсюда главные мотивы его ранних пьес) и фиксирует в символах. Метерлинк — значительный представитель так называемой «новой драмы», и его открытия в создании «атмосферы», передаче «состояния», воспроизведении «трагедии каждого дня» близки открытиям Ибсена, Чехова, Гауптмана и других выдающихся европейских драматургов.

НЕОРОМАНТИЗМ

Термин «неоромантизм» появился еще в конце XIX в. Неоромантизм связан с традициями романтизма, но возникает в иную историческую эпоху. Это эстетический и этический протест против дегуманизации личности и реакция на натурализм и крайности декадентства. Неоромантики верили в сильную, яркую личность, они утверждали единство обыденного и возвышенного, мечты и действительности. Согласно неоромантическому взгляду на мир все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на нее сквозь призму иллюзии.

Неоромантизм неоднороден: в каждой стране, где он утвердился, он приобретал специфические черты.

Неоромантизм в Германии и Австрии. Для немецкого и австрийского неоромантизма, сложившегося под влиянием творчества Рихарда Вагнера (1813—1883), характерны такие черты, как «материализация» мечты вплоть до создания «мира мечты», иногда противопоставленного обыденной действительности, иногда слитого с ней; абстрагирование идеала от конкретного социального содержания, абсолютизация и противопоставление его материальному миру или попытка синтеза действительности и идеала при обязательном приоритете последнего; разработка образа человека искусства как воплощения положительного идеала; противопоставление образа художника обществу и обстоятельствам; отсутствие ограничений в системе жанров (обращение к драме, роману, новелле, сказке, различным жанрам поэзии и т. д.), поиски новых жанров (например, «музыкальная драма» Р. Вагнера); в области языка — стилизация как главный принцип организации языкового материала (неоромантический стиль как таковой не сложился во многом из-за господства принципа стилизации); соединение, собственно, неоромантических принципов с принципами импрессионизма, символизма, отчасти натурализма.

У немецких и австрийских неоромантиков тема трагической судьбы художника, сталкивающегося с прозой жизненных обстоятельств, стала особенно популярной благодаря образу Лознгрина в одноименной музыкальной драме Р. Вагнера. «Потомками» Лознгрина стали Тициан в драме Г. фон Гофманшталя «Смерть Тициана», Петер Майский в одноименной новелле Р. Хух, мастер Генрих в драме Г. Гауптмана «Потонувший колокол» и другие неоромантические персонажи.

Неоромантизм в Бельгии. Ведущим бельгийским неоромантикам свойственно изображение активной личности, создание героического характера (Ариана в драме М. Метерлинка «Ариана и Синия Борода», Эренъен в драме Э. Верхарна «Зори»); показ взаимоотношений героя и общества как сложных (отсутствие прямого противопоставления); оптимистическое мировосприятие; перенесение обусловленности персонажей из внешнего мира во внутренний, в мир души («внутренний закон»); некоторая ограниченность в жанрах (основной жанр — драма); отказ от принципа «исторического колорита» как подменяющего принцип историзма, использование приемов условного (зачастую аллегорического) театра; отсутствие собственного неоромантического стиля, широкое обращение к трансформированному символистскому стилю.

Неоромантизм в Англии. Английский неоромантизм представляет собой сложный феномен. Существование неоромантической литературы сочетается с почти полным отсутствием «чистых» писателей-неоромантиков. Неоромантизм некоторых произведений О. Уайльда неотделим от черт символизма, отчасти реализма, Джозефа **Конрада** (наст. имя — Юзеф Теодор Коженёвский,

1857—1924) — от импрессионизма (например, роман «Тайфун», 1902). В творчестве Редьярда **Киплинга** (1865—1936) романтические рассказы (например, «Рикша-призрак», «Дети Зодиака») соседствуют с реалистическими зарисовками светского общества («Воспитание Отиса Айира», «Заурядная женщина»), неоднозначен творческий метод мастеров приключенческого жанра: Роберта Луиса **Стивенсона** (1850—1894), Артура Конан **Дойля** (1859—1930), Гилберта Кита **Честертона** (1874—1936) и др. Эстетическая и эмоциональная критика тех или иных сторон общественной жизни, как правило, трансформируется в критику обыденного, неромантического сознания отдельного человека; обыденность или экзотичность окружающего мира зависит не от имманентно присутствующих ему качеств, а от мирозерцания индивида (в том числе самого автора). Характерный для европейского неоромантизма образ героической личности обычно заменяется образом «незаметного героя» (Шерлок Холмс и доктор Ватсон Дойля, патер Браун Честертона), ребенка (Маугли Киплинга), молодого человека (герои романов Стивенсона «Остров сокровищ» 1883; «Похищенный» 1886; «Катриона» 1893). Для английского неоромантизма свойственно ставить героя в зависимость от обстоятельств (вплоть до появления у Конрада темы рока в образе моря), которые не только не подавляют героя, но позволяют ему полнее раскрыться. Обстоятельства, в которые попадает герой, лишаются конкретного социального содержания (в их качестве выступают, например, природные стихии). Сюжет большинства неоромантических произведений выстраивается как напряженная интрига. Основные жанры, разрабатываемые английскими неоромантиками, — приключенческие романы, повести, рассказы.

Неоромантизм во Франции. Стремление французских неоромантиков к созданию особого поэтического мира объясняет, почему они так часто обращаются к жанру «поэтической драмы». Драма в стихах выступает наиболее адекватной формой выражения условно-поэтического восприятия действительности, свойственного им. Выстраивание особого поэтического мира позволяет удовлетвориться иллюзией в исследовании мира реального. «Воинствующая иллюзия» становится отправной точкой для формирования неоромантического взгляда на мир. Создание поэтического мира во многих случаях оказывается не самоцелью, а способом поместить в соответствующую обстановку весьма условного неоромантического героя. Проблема героизма и героической личности — главная проблема французского неоромантизма.

Неоромантики культивируют представление о героизме как внутреннем свойстве, которое может не проявляться в конкретных героических поступках. Такое понимание героизма ярко выражено в новелле Ж. Ришена «Дон Хозе Храбрый», включенной в его сборник «Испанские рассказы». Дон Хозе совершает все свои

героические поступки во сне, в то время как в обычной жизни он ничем не примечателен. Новелла заканчивается программной для ряда неоромантиков фразой: «Сид, вероятно, не был так храбр, как Дон Кихот». Эта концепция в значительной степени определила типы характеров в ранних (неоромантических по существу) драмах Р. Роллана «Людовик Святой» и «Аэрт», в которых можно найти ряд общих типологических черт с «Принцессой Грезой» и «Орленком» Ростана. Однако уже в этих ранних произведениях Р. Роллан ставит проблемы, не свойственные французским неоромантикам. Его идеал — личность, опирающаяся на народ.

В целом французский неоромантизм — это весьма аморфное явление. Неоромантики стремятся занять, часто инстинктивно, среднее положение между натурализмом и символизмом, отвергая как нигилизм первого по отношению к духовному началу, так и нигилизм второго по отношению к материальному миру. Ослабевает острота критического отношения к действительности, свойственная В. Гюго; неоромантики в своем большинстве стоят на официальных или умеренно-либеральных позициях, их творчество, как правило, не противоречит правительственному курсу.

Характерной чертой неоромантизма становится эклектизм. Присущий романтизму начала XIX в. пафос нового исчезает. Однако к 90-м годам XIX в. вырисовывается общий характер французского неоромантизма как этико-эстетического протеста против антигуманного общественного строя, упадочной позитивистской философии, натурализма и декадентской литературы.

Ростан. Неоромантизм получил наиболее полное выражение в творчестве Эдмона Ростана (1869—1918), автора знаменитой героической комедии «Сирано де Бержерак» (1897). Другие его произведения — комедия «Романтики» (1891), драмы «Принцесса Греза» (1895), «Самаритянка» (1897), «Орленок» (1900), «Шантеклер» (1910).

«Сирано де Бержерак». В пьесе излагается неоромантическая концепция героизма как внутренней способности человека преодолевать силу обстоятельств. Первоначальный замысел комедии не был связан с фигурой французского писателя и мыслителя XVII в. Сирано де Бержерака. Однако исторический Сирано оказался во многом близким тому типу человека, которого хотел изобразить Ростан. То, что в эпохе абсолютизма нашелся герой, которого искал писатель, закономерно. Эта эпоха не могла не породить такой тип личности, как Сирано, тип человека, бросающего вызов всем законам общества, всякой регламентации, подавляющей и уничтожающей индивидуальность.

В комедии человек предстает как слияние, синтез противоположных начал. Главным способом типизации становится соединение и гиперболизация полярных свойств личности. Так, Кристиан прекрасен лицом, но глуп; в Роксане непомерно развит ум, но

спит чувство и т. д. Тот же принцип положен в основу образа Сирано: он поэт и воин, его веселость доходит до шутовства, но он бывает и сентиментальным, он герой, но робок в любви. Его слова возвышенны и прекрасны, но лицо некрасиво и смешно. Противоречивые качества Сирано взаимообогащают друг друга и создают необыкновенную при таких противоречиях цельность характера.

Однако не только личные качества Сирано определяют своеобразие этого образа. Он слит с роستانовским миром, не может существовать вне его. Свободолюбие Сирано воплощается в лозунге «Быть самим собой». Но в комедии никто не является самим собой, что оказывается, по мнению Ростана, следствием тлетворного влияния общества на личность. Не избегает такого воздействия и Сирано. Гениальный человек отказывается от своей личности в угоду вкусам и идеалам общества и обретает счастье, лишь снова став самим собой. Именно так следует понимать заключение договора с Кристианом, которого Роксана любит за красоту. Союз красавца Кристиана и прекрасного внутренне Сирано, воплотив в действительности идеал Роксаны, стал торжеством гармонии. Однако такое воплощение идеала искусственно, оно неизбежно должно принести несчастье всем троим. Лишь в конце пьесы возникает новая гармония. Для этого Роксана должна была переродиться, отбросить свой прежний безжизненный идеал и научиться видеть в жизни истинно прекрасное даже под безобразной оболочкой. Видеть в действительности идеал — вот основная мысль пьесы.

Неоромантизм в других странах. Неоромантическое движение охватывает и другие страны Европы. Некоторые произведения великих норвежцев Г. Ибсена (позднее творчество) и К. Гамсуна, творчество итальянских (А. Фогаццаро, С. Бенелли, Д. Пасколи), польских (С. Выспяньский, С. Пшибышевский), чешских (Я. Врхлицкий, И. Махар), венгерских (Е. Комьяти, Ф. Мольнар) писателей тесно связаны с неоромантическими тенденциями. Несколько позднее неоромантизм занимает заметное место и в литературе США.

ЭСТЕТИЗМ

Эстетизм — течение в эстетической мысли и искусстве, зародившееся в 1870-е годы, окончательно сформировавшееся в 1880—1890-е годы и утратившее свои позиции в начале XX в., когда оно слилось с различными формами модернизма. Ярче всего эстетизм сказался в Англии, его крупнейшими представителями были У. Пейтер и О. Уайльд. Поэтому обычно эстетизм рассматривают как явление английской культуры. Только в самое последнее время стала высказываться мысль, что эстетизм — явление между-

народное. Так, можно отнести к эстетизму творчество французских писателей А. де Ренье, Ш. М. Ж. Гюисманса, П. Валери, ранние произведения М. Пруста, А. Жида и т.д.; можно найти родственные английскому эстетизму явления в немецкой, австрийской, итальянской, американской и других национальных литературах.

Пейтер. Первым принципы эстетизма изложил Уолтер Пейтер (1839—1894), английский писатель, эстетик. Он родился в семье голландского врача. Пейтер окончил Оксфордский университет, где позднее читал лекции. Он был учеником крупнейшего английского эстетика XIX в. Джона Рёскина (1819—1900). Но, в противоположность своему учителю, считавшему, что «искусство страны есть указатель ее социальных и политических добродетелей» («Лекции об искусстве», 1870, опубл. 1887), Пейтер придерживался концепции «искусства для искусства».

Эстетическая теория Пейтера, основанная на субъективизме оценок и противопоставлении этики и эстетики, была изложена в «Очерках по истории Ренессанса» (1873), его главном труде. В предисловии к этой книге он писал: «...Красота, как почти весь человеческий чувственный опыт, есть нечто относительное; поэтому определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее». По Пейтеру, искусство не должно учить добру, оно безразлично к морали. Прекрасное субъективно, считает он, поэтому задача критика — лишь выразить свои личные переживания от встречи с произведением искусства. Таково, например, изложение в «Очерках» впечатлений о «Джоконде» Леонардо да Винчи, в которой Пейтер видит «животность Греции, сладострастие Рима, мистицизм Средневековья с его церковным честолубием и романтической любовью, возвращение языческого мира, грехи Борджиа».

Преемниками Пейтера явились деятели искусства, объединившиеся вокруг декадентских журналов «Желтая книга» и «Савой», которые стали выходить в свет в 1894 и 1895 гг. Это были теоретик символизма и поэт Артур Саймонз (1865—1945), художник и писатель Обри Бердсли (1872—1898) и др. Влияние эстетизма Пейтера испытали ирландский поэт и драматург Уильям Батлер Йитс, англо-американский писатель Генри Джеймс и др. Вождем эстетизма после Пейтера становится Оскар Уайльд.

Уайльд

Оскар Уайльд, полное имя Фингал О'Флаэрти Уиллс Оскар Уайльд (1854—1900) — выдающийся писатель, глава английского эстетизма.

Жизненный и творческий путь. Уайльд родился в Дублине в семье известного врача, учился в Оксфордском университете, где познакомился с эстетикой Д. Рёскина и У. Пейтера. В 1881 г. издал

в Лондоне свои «Стихотворения», близкие по духу к символизму. В 1882 г. совершил поездку по США с чтением лекций об эстетике. В 1880-е гг. Уайльд редактирует журнал «Женский мир», пишет пьесы, рассказы (в том числе «Кентервильское привидение», 1887), статьи («Упадок лжи», 1889; и др.). В этот период складывается эстетизм Уайльда, основанный на парадоксальном утверждении первичности искусства, на дискредитации значения природы, действительности для художника.

Блестящие перспективы были неожиданно зачеркнуты судебным процессом над Уайльдом, любовь которого к лорду Альфреду Дугласу стала причиной публичного скандала. Писатель был обвинен в безнравственности, и с 1895 по 1897 г. отбывал заключение в Редингской тюрьме. Здесь он написал знаменитое письмо Дугласу, позже изданное под названием «De profundis» (начальные слова латинской молитвы «Из бездны зываю к тебе, Господи»). Выйдя из тюрьмы, Уайльд поселился в Париже, где в 1898 г. опубликовал наиболее значительное свое поэтическое произведение — «Балладу Редингской тюрьмы» (1897). Уайльд умер и был похоронен в Париже. В то время как в Англии, где царил викторианское лицемерие, его имя было фактически под запретом, французы заложили фундамент для мирового признания писателя.

Сказки. Первое значительное достижение Уайльда-писателя — книга «Счастливый Принц и другие сказки» (1888), за которой последовал второй сборник сказок «Гранатовый домик» (1891). Сказки Уайльда — литературная стилизация. Здесь встречается несвойственное его другим произведениям открытое и прямое утверждение единства красоты и морали, хотя соотношение эстетического и этического начал пронизывает все творчество Уайльда.

В сказках внешняя красота лишь иногда является следствием внутреннего преображения (финал сказки «Мальчик-звезда»), чаще же с ним не совпадает (профессорская дочь в сказке «Соловей и роза», невзрачный Соловей в этой же сказке. Великан в сказке «Великан-эгоист» и т.д.). Внешней красоте противопоставлена внутренняя красота, которая является синонимом доброты, выражающейся в поступке. Цепочка «внутренняя красота — доброта — поступок» на этом и обрывается. Последствия поступка могут быть любыми. Поступок может никак не повлиять на жизнь, не иметь практической ценности, жертва может быть напрасной.

Так, в «Соловье и розе» Соловей пожертвовал жизнью, чтобы напоить своей кровью розу, но роза не произвела никакого впечатления на профессорскую дочь, и Студент, ради счастья которого принес свою жертву Соловей, бросил розу под колеса телеги.

Поступок может разрушить внешнюю красоту. В «Счастливом принце» статуя Принца, проникшись жалостью к нищим, отдает все украшающие ее драгоценные камни, даже те, которые вставлены в глаза, и становится уродливой. Городские власти ее отправля-

ют на переплавку, руководствуясь выводом университетского Профессора Эстетики: «В нем уже нет красоты, а стало быть, и пользы!»

Но все это совершенно не важно. Доброта как внутренняя красота самоценна. Награда за нее ждет разве что на небесах («Счастливый принц», «Великан-эгоист»). Так в сказках находят воплощение принципы эстетизма: красота бесполезна в практическом смысле, она выше жизни с ее утилитарными представлениями о счастье.

«Портрет Дориана Грея». Высшего выражения это единство достигает в романе «Портрет Дориана Грея» (1890, журн. вариант; 1891, отд. изд.). В «Предисловии» к роману, составленном из афоризмов, Уайльд излагает квинтэссенцию эстетизма, провозглашает культ чистой красоты, авторского субъективизма и обосновывает концепцию «искусства для искусства»: «Художник — тот, кто создает прекрасное»; «Нет книг нравственных или безнравственных. Есть книги хорошо написанные или написанные плохо. Вот и все»; «Для художника нравственная жизнь человека — лишь одна из тем его творчества. Этика же искусства — в совершенном применении несовершенных средств»; «Во всяком искусстве есть то, что лежит на поверхности, и символ»; «В сущности, Искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь»; и т.д.

Однако сюжет романа парадоксально противоречит предисловию, создавая интеллектуальное напряжение.

Молодой и прекрасный Дориан Грей, которого лорд Генри Уоттон убеждает в том, что нет ничего выше красоты, страдает оттого, что портрет, написанный Бэзилем Холлуордом, сохранит облик прекрасного Дориана на полотне, в то время как сам Дориан будет стареть. Его немыслимая фантазия: «Если бы портрет менялся, а я мог всегда оставаться таким, как есть!» — мистическим образом осуществляется. Отныне возраст, переживания, порочность героя отражаются на портрете, а в реальности его внешность не меняется. Портрет становится воплощенной в материальной форме совестью, душой Дориана. Дориан погружается в разврат, убивает создателя портрета Бэзила Холлуорда, однако на его лице это никак не отражается. Наконец он решает уничтожить портрет — единственное свидетельство своей порочности, но, вонзая нож в портрет, убивает себя. Слуги, сбежавшиеся на его предсмертный крик, обнаруживают портрет прекрасного юноши, около которого лежит труп безобразного старика.

Тему романа можно сформулировать как искушение отождествить искусство и жизнь. Это отождествление приводит к разрушению и искусства, и жизни.

Красота встречается и в жизни, подтверждение этому — красота юного Дориана Грея.

Как только искусство и жизнь парадоксально меняются местами, портрет отражает изменчивость жизни, а человек перестает изменяться, возникает завязка последующих драматических со-

бытий. Немеркнущая красота используется Дорианом для получения жизненных удовольствий, в результате его внутренняя красота разрушается, он перестает испытывать чувства любви и дружбы, становится виновником самоубийства влюбленной в него Сибилы Вэйн, а затем и убийцей художника Бэзила Холлуорда.

Второе подтверждение тезиса о несовместимости искусства и жизни — история молодой актрисы Сибилы Вэйн, которая чудесно исполняла роль Джульетты, пока не знала чувства любви. Как только Сибилла влюбилась в Дориана Грея, она утратила способность играть любовь на сцене. Разочарованный Дориан оставляет Сибилу, что приводит ее к самоубийству.

Третье подтверждение того же тезиса — история художника Бэзила Холлуорда. В портрет Дориана он вложил свою любовь к нему.

Отсутствие у Бэзила принципиального различия между искусством и действительностью приводит к созданию столь жизнеподобного портрета, что его оживление — лишь последний шаг в неверно избранном направлении. Подобное искусство закономерно, по Уайльду, приводит к гибели самого художника.

Считается, что один из главных персонажей романа лорд Генри, изящный остро слов и одновременно циник, склонный к парадоксам, во многом воспроизводит разговоры самого Уайльда, пугавшего своих слушателей переворачиванием с ног на голову всевозможных прописных истин. Его девиз: «Путь парадоксов — путь истины». Прославление лордом Генри красоты как права на вседозволенность развращает Дориана. Но на самом деле сходство лорда Генри и Уайльда лишь внешнее. Предисловие вводит в роман центральный персонаж — самого автора, чей голос непосредственно звучит в парадоксах, открывающих роман.

Все названные сюжетные линии раскрывают последний и главный парадокс предисловия: «Всякое искусство бесполезно».

«Саломея». В 1891 г. Уайльд написал по-французски одноактную драму «Саломея». Она была опубликована в 1892 г. по-французски и в 1893 г. по-английски (перевод Альфреда Дугласа, отрецензированный автором).

В основе драмы — библейский рассказ о том, как юная Саломея, по наущению своей матери Иродиады так увлекла танцем тетрарха Галилеи Ирода Антипу, что тот исполнил ее просьбу принести на серебряном блюде голову Иоанна Крестителя. Уайльд видоизменил сюжет первоисточника.

Саломея воспылала страстью к заключенному в темницу Иоканаану (Иоанну Крестителю). Иоканаан отказывает ей в поцелуе. Тогда Саломея танцует перед Иродом Антипой и добивается того, чтобы ей принесли на блюде голову казненного пророка. Теперь она может поцеловать его в губы. Но стража, потрясенная таким вопиющим преступлением, раздавливает шитами Саломею, целующую губы мертвого Иоканаана.

В «Саломее» осуществлено свойственное Уайльд парадоксальное использование литературных традиций. Парадоксальность здесь состоит в том, что Уайльд, работая в традициях какого-либо литературного направления, изнутри разрушает эти традиции, как бы иронизируя над ними. В «Саломее» ирония в равной мере относится и к священности текста Библии, и к реалистичности описания в повести Флобера «Иродиада», и к символичности драм Метерлинка и поэмы Малларме «Иродиада». Иронично представлены даже черты эстетизма, присущие, в частности, роману Гюисманса «Наоборот», где в главе 5 описываются два изображения Саломеи, выполненные художником Гюставом Моро: обстановка не просто красива, а излишне красива, речь героев оснащена слишком изысканными сравнениями, страсти слишком искусственны и чересчур напряжены и т.д. Все вместе взятое может быть определено как стиль «модерн», крупнейшим представителем которого в европейской литературе стал Уайльд.

Комедии. Наибольшую славу при жизни и, кроме того, материальное благополучие принесли писателю четыре комедии: «Веер леди Уиндермир» (1892, пост. 1892, опубл. 1893), «Женщина, не стоящая внимания» (1892, пост. 1893, опубл. 1894), «Идеальный муж» (1893, пост. 1895, опубл. 1899), «Как важно быть серьезным» (1894, пост. 1895, опубл. 1899, полный вариант в 4 действиях — 1956).

Первая из этих комедий знаменовала конец более чем столетнего кризиса английской драматургии, наступившего после премьеры «Школы злословия» Р. Б. Шеридана (1777). Драмы Байрона и Шелли предназначались для чтения, попытки некоторых английских драматургов на протяжении всего XIX в. преодолеть зависимость на английской сцене французской мелодрамы оказывались тщетными, и только постановка пьес Шекспира и некоторых других произведений классической драматургии скрашивала театральную жизнь Англии. Уайльд и выступивший чуть позже него Шоу стали подлинными реформаторами английской драматургии, утвердив на ней проблемную интеллектуальную драму.

Работая над пьесами, Уайльд нередко обращался к знакомым схемам сюжетов, соблюдал традиционное единство времени (события охватывают не более суток) и частично единство места. Перенесение событий в Лондон (в «Женщине, не стоящей внимания» — в английское поместье Ханстенон) и «в наши дни» (т.е. в 1890-е годы) кажется лишь приспособлением традиционных сюжетов к интересам зрителей лондонских театров. Но это неверное предположение. На самом деле Уайльд и здесь прибегал к парадоксальному использованию традиций. Он отталкивается от образцов французской «хорошо сделанной пьесы», ярче всего представленной в творчестве Э. Скриба, а также от реалистической драмы (во Франции — Бальзак, в Англии — Пинеро и др.) и от «Школы

злословия» Шеридана, великолепно маневрируя их сценической условностью.

В названиях драматических произведений Уайльда скрывается парадокс, развертываемый в сюжете.

Веер леди Уиндермир — это предмет, ставший своего рода действующим лицом: он подарен героине мужем в день ее рождения и поначалу символизирует семейное счастье. Потом, когда леди Уиндермир узнает о тайной связи мужа с некой миссис Эрлин, женщиной сомнительной репутации, веер становится символом мести: им потрясает леди Уиндермир, обещая мужу публично оскорбить миссис Эрлин, если она осмелится явиться в их дом. Но у героини не поднимается рука, когда это действительно происходит. Затем веер обнаруживает лорд Уиндермир на диване в холостяцкой квартире своего друга, остроумного и безответственного лорда Дарлингтона, и веер становится знаком измены (полная ревности леди Уиндермир, оставив мужу прощальное письмо, поддалась на уговоры влюбленного в нее лорда Дарлингтона и пришла к нему). Но измена не состоялась, а ее попытка никому не стала известной: миссис Эрлин спасла леди Уиндермир от позора, уничтожив ее письмо и дав ей возможность незаметно покинуть квартиру Дарлингтона. В финале пьесы веер символизирует примирение: леди Уиндермир отдает его миссис Эрлин по ее просьбе и вступает за эту женщину с дурной репутацией перед мужем, так и не узнав, что миссис Эрлин — ее мать.

В названии «Женщина, не стоящая внимания», также обнаруживается парадоксальность, раскрывающаяся в пьесе: миссис Арбетнот, к которой относится это определение и которая даже в списке действующих лиц идет последней, оказывается женщиной, более всего стоящей внимания.

«Идеальный муж» — еще один парадокс.

Сэр Роберт Чилтерн создал свое благосостояние, продав важный государственный секрет. Этот «идеальный муж» ничем не лучше шантажирующей его бессердечной и алчной авантюристки миссис Чивли. Но благополучие семьи Чилтернов не разрушено: их добрым гением выступает лорд Горинг, считающийся беспутным, эпатирующим аристократическое общество молодым человеком.

В названии «Как важно быть серьезным» (*The Importance of Being Earnest*) заключена игра слов. *Earnest* по-английски значит «серьезный», но одновременно это имя Эрнст.

Два друга, Алджернон Монкриф и Джек Уординг, легкомысленные дэнди, влюбляются в светских девушек, мечтающих выйти замуж за серьезного человека, которого бы звали Эрнст. Они достигают своего счастья, когда узнают тайну: Джек — когда-то забытый служанкой в саквояже сын военного, племянник знатной леди Брэкнелл, в честь отца получивший при рождении имя Джон Эрнст, а Алджернон — его младший брат. Теперь для двух браков нет никаких помех.

Во всех комедиях Уайльда есть некая тайна, относящаяся к прошлому героев. При всей стремительности действия главное у

Уайльда заключено в интеллектуальных диалогах. Этим его комедии отличаются от французских «хорошо сделанных пьес» и сближаются с интеллектуальной драмой, восходящей к «Кукольному дому» Ибсена, где ретроспективная композиция (завязка отнесена в прошлое) также сочеталась с интеллектуальными дискуссиями. Уайльд не столь серьезен, как Ибсен, но за его легкостью, парадоксальностью обнаруживается исследование и разоблачение таких язв общественной жизни викторианской Англии, как лицемерие и прикрываемые им пороки высшего света.

Культ красоты приводит Уайльда к парадоксальному утверждению: искусство не только стоит выше жизни, но и формирует действительность в соответствии с фантазией художника. Это кульминационная точка развития эстетизма. Эстетизм как явление теоретического порядка послужил основой для объединения ряда писателей, представляющих в литературе разные художественные стили. У большинства из них отмечается явная склонность к символизму (особенно у деятелей «Желтой книги»). Но символизм в Англии не обрел таких четких форм, как во Франции и Бельгии.

ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА

Первая мировая война 1914—1918 гг. и революции начала XX в., прежде всего революция 1917 г. в России, с которой связано формирование социальной системы, альтернативной капитализму, привели к грандиозным изменениям в жизни человечества, к формированию нового менталитета, отразившего возникшее противостояние социальных систем. Невиданные успехи цивилизации оказывают мощное влияние на литературный процесс и условия его развития. В XX в. окончательно складываются две параллельные парадигмы художественного творчества, которые условно можно определить как литература «культурного запроса» («концептуально-авторская») и литература «массового спроса» (литературное производство).

Литература «массового спроса». Эта литература, составляющая в XX в. основной объем литературной продукции, развивается вне моделей, подобных модернизму и реализму, в функции модели в ней выступает избранный автором жанр: детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, хоррор (литература ужасов), женский роман, сериал, ситком (комедия положений) и др. При этом жанровые границы становятся жесткими, жанровые модификации дробными: не роман, а «женский роман», «полицейский роман» и т. д. Литература «массового спроса» имеет особые формы функционирования, описываемые такими понятиями, как бестселлер (наиболее продаваемая литература), дайджест («выжимка», краткое изложение произведения, в том числе и классики), комикс (перевод текста в серию картинок), покет-бук (карманное издание, которое удобно читать в транспорте) и др. Здесь эстетический принцип вытесняется коммерческим. Характерная черта литературы «массового спроса» — связь со средствами массовой информации и компьютеризацией общества.

Детективный жанр. Истоки детективного жанра, в первую очередь детективные новеллы американского романтика Эдгара Аллана По (1809—1849) начиная с «Убийства на улице Морг» (1841), и его классические образцы — произведения английских писателей Артура Конан Дойла, Герберта Кита Честертона, Агаты Кристи (1891—1976), бельгийца Жоржа Сименона (1903—1989), крупнейшего представителя разновидности детектива — «полицейского романа», и др. — дали модели для бесчисленного количества детективов, наводнивших прилавки книжных магазинов. В лучших

образцах детектива можно обнаружить сочетание черт литературы «массового спроса» и «культурного запроса». Но в целом жанр невозможен без жестких схем, своего рода правил игры. В детективе существуют и ожидаются читателем схема ситуаций (обычно загадочное убийство или другая тайна), схема сюжетов (например, расследование убийства, совершенного в закрытой комнате), схема системы образов (в центре — детектив, частный сыщик или полицейский, или просто наблюдательный и проницательный человек, ведущий расследование, и, как правило, его помощник, описывающий оригинальный метод детектива), схематичность в применении художественных средств, ретроспективная композиция, достаточно простой язык. В детективном жанре глубоко разработаны способы поддержания читательского интереса, психологизм направлен не столько на раскрытие внутреннего мира персонажей, обычно весьма схематичных, сколько на овладение внутренним миром читателя.

Шпионский роман. Вершиной этого популярного жанра стали 12 романов английского писателя Яна Флеминга (1908—1964) о Джеймсе Бонде, агенте 007 английской секретной службы, где два нуля в номере означают право на убийство в ходе проведения операции («Живи и дай умереть», 1954; «Из России с любовью», 1957; «Доктор Но», 1958; «Голдфингер», 1959; и др.). В романах Флеминга осознанно насаждаются черты «индустриализации» литературного производства. Писатель заменяет полнокровный художественный образ стереотипом. Его герой должен быть сразу узнаваем, поэтому в его описании оставлены две детали — прядь черных волос, спадающих на правую бровь, и шрам на правой щеке, которые подчеркивают элегантность и мужество. Так же стереотипизированы образы врагов Джеймса Бонда — руководители международного терроризма и др., а также обязательная в каждом романе девушка, сопутствующая герою.

Триллер. Большое место в литературе «массового спроса» занимает триллер (от англ. *thrill* — вызывать трепет) — сенсационный захватывающий боевик с напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. Восходя к новеллам Э.А.По, романам английского писателя Уилки Коллинза, жанр в XX в. развивается по нескольким линиям (триллер детективный, фантастический, мистический и т.д.). Классик жанра, читаемый во всем мире, — американский писатель Стивен Кинг (р. 1946), который уже в первом романе «Керри» (1974) потряс воображение читателей трагической историей гибели девушки, наделенной паранормальными способностями. Подобные свойства присущи и персонажам других романов Кинга («Мертвая зона», «Воспламеняющая взглядом», «Сияние»). Тема детей с необычными способностями, которые приводят их в столкновение с прагматичным обществом, разработана писателем необычайно трогательно. Позже Кинг перешел

к созданию хорроров, где на первый план выходят образы разложения, гниения, смерти. Оказалось, что эта тематика особо притягательна для миллионов потребителей литературной продукции.

Фантастика. Развитие фантастического жанра (группы жанров) — характерная черта культуры XX в. Фантастика стоит на стыке классической традиции, идущей от Жюль Верна (1828—1905, свыше 65 научно-фантастических романов, в т.ч. «Таинственный остров», 1875) и Герберта Уэллса (1866—1946, романы «Человек-невидимка», 1897; «Война миров» 1898 и др.), и литературы «массового спроса». К выдающимся достижениям столетия можно отнести роман китайца Лао Шэ (1899—1966) «Записки о Кошачьем городе» (1933), фантастические произведения американских писателей Рея Бредбери (р. 1920), Айзека Азимова (1920—1992), Курта Воннегута (р. 1922). Роман Станислава Лема (р. 1921) «Солярис» (1959—1960) — яркий образец фантастики. Направив своих героев к планете Солярис, представляющей собой один огромный мозг, автор ставит их перед необходимостью разрешать нравственные проблемы, актуальные в реальной жизни.

Популярность фантастики породила эксплуатацию ее классических моделей в массовой культуре. Фантастика, в отличие от фэнтези, ориентируется на научное мышление, достижения техники, постижение неизвестных законов Вселенной.

Фэнтези. Всемирное признание получила трехчастная фантастическая эпопея английского филолога, писателя Джона Роналда Руэла Толкиена (1892—1973) «Властелин колец» (1954—1955). В ней создан прообраз жанра фэнтези, в котором на основе моделей фольклорной волшебной сказки возникает особый виртуальный (мнимый, воображаемый) мир со своими законами, отличающимися от реальных законов Вселенной и человеческого общества. Герои таких произведений вынуждены учитывать эти законы, проявляя при этом свои или добрые, или злые качества. Открытия Толкиена были использованы в «массовой литературе», и на книжные прилавки хлынули потоки фэнтези.

Женский роман. Истоки этого жанра можно обнаружить в классической литературе (романы Джейн Остин, Жермены де Сталь, Жорж Санд; «Джейн Эйр» Шарлотты Бронте, 1847, опубл. 1849). В прославленном романе «Унесенные ветром» (1936) американской писательницы Маргарет Митчелл (1900—1949), многие годы возглавлявшем списки бестселлеров, любовная история, являющаяся основной темой «женских романов» (здесь это любовь Скарлетт О'Хара к добродетельному Эшли и циничному, но смелому и обаятельному Ретту Батлеру), соединяется с монументальными описаниями сцен гражданской войны в США. Соединение женского романа и эпического описания Австралии блестяще осуществлено в романе австралийской писательницы Колин Маккалоу

«Поющие в терновнике» (1977). Эти своего рода шедевры способствовали необычайной популярности женских романов, выполняющих не столько эстетическую, сколько социальную роль.

Литература «культурного запроса». В XX в. литература «культурного запроса» представлена в двух основных моделях — модернизме и реализме. В обеих моделях усиливается авторское начало (как в концепциях, так и в художественной форме). В то же время значение жанра ослабляется, границы жанров размываются. В развивающемся в конце века постмодернизме нередко место произведения занимает достаточно неопределенный «текст».

Промежуточным рубежом периода стала середина века — время окончания Второй мировой войны, формирования социалистического лагеря в противовес лагерю стран капитализма, изобретения атомного оружия, начала «холодной войны» и угрозы третьей мировой войны, борьбы стран «третьего мира» за независимость. Меняется лицо и модернизма, и реализма: возникают неоавангардизм («новый роман», «театр абсурда»), рождается «новый латиноамериканский роман» и т. д.

«Контркультура». Разочарование в буржуазном «обществе потребления», поставившем вещь выше духовности, подчинившем современную культуру власти рекламы, приводит к бунту против навязываемых стандартов благополучной жизни, анархическому протесту против культуры вообще. Возникает движение, определяемое термином «контркультура». Роман американского писателя Дэвида Джерома **Сэлинджера** (р. 1919) «Над пропастью во ржи» (дословно «Ловец во ржи», 1951), в котором омертвевшему жизненному укладу американского общества противопоставлена позиция неглубоко затронутого культурой, а поэтому пока еще «естественного человека — подростка Холдена Колфилда, стал поистине культовым. Он непосредственно предвещает появление литературы битников — «разбитого поколения» во главе с писателем Джеком Керуаком (1922 — 1969) и поэтом Алленом Гинзбергом (р. 1926) — и произведений писателей-хиппи.

Этот настрой отразился и в литературе, не связанной непосредственно с «контркультурой». Настроения протеста свойственны и группе английских писателей, получивших название «разгневанные молодые люди» по своего рода манифесту этого движения — пьесе Джона Осборна (1929 — 1994) «Оглянись во гневе» (1956). Протест против общества потребления ярко обозначен в романе французского писателя-реалиста Робера Мерля (р. 1908) «За стеклом» (1970) о студенческом бунте на филологическом факультете Сорбонны в Нантере в мае 1968 г.

Синтез культур Запада и Востока. Характерная черта литературы битников и хиппи — увлечение восточными религиями и философскими системами, прежде всего дзен-буддизмом. Неожиданно «контркультура», ассоциирующаяся с анархизмом, отказом от

культурных достижений в пользу естественного, почти животного существования, оказывается одним из проявлений синтеза культур Запада и Востока.

Другим выражением этого синтеза стало мировое признание японской литературы. Творчество **Акутагавы Рюноске** (1892—1927), соединившего национальную японскую специфику с традициями Достоевского и европейской литературы, особенно после экранизации его новелл «Расемон» и «В чаше» в фильме Куросавы «Расемон», стало явлением мирового порядка. Творчество **Кавабаты Ясунари** (1899—1972), испытавшего в молодости влияние Джойса, автора повестей «Снежная страна» (1934—1937), «Тысяча крылатых журавлей» (1951), романа «Стон горы» (1954), было отмечено Нобелевской премией по литературе (1968) за «писательское мастерство, которое с большим чувством выражает суть японского образа мышления». Романы **Кобо Абэ** (наст. имя Кимифуса, 1924—1993) «Женщина в песках» (1960), «Чужое лицо» (1966), «Человек-ящик» (1973) в еще большей степени доступны западному читателю, не случайно его называли то японским Достоевским, то японским Сартром.

«**Новый латиноамериканский роман**». Высшее выражение синтеза различных национальных культур, знаменующего начало функционирования мировой литературы как единого целого, — возникновение в Латинской Америке «нового латиноамериканского романа». У его истоков стоял гватемальский писатель Мигель Анхель Астуриас (1899—1974), автор антидиктаторского романа «Сеньор Президент» (1933, опубл. 1946). Среди крупнейших представителей «нового латиноамериканского романа» — аргентинцы Хорхе Луис Борхес (1899—1986), Хулио Кортасар (1914—1984), бразилец Жоржи Амаду (1912—2001), кубинец Алехо Карпентьер (1904—1980), венесуэлец Мигель Отеро Сильва (1908—1985), перуанец Марио Варгас Льюса (р. 1936).

Самым значительным из этих писателей может быть признан колумбийский писатель Габриель **Гарсия Маркес** (р. 1928), лауреат Нобелевской премии (1982). Ему принадлежат повести «Палая листва» (1955, опубл. 1972), «Полковнику никто не пишет» (1958, опубл. 1972), сборник новелл «Похороны Великой Мамы» (1962), романы «Недобрый час» (1962), «Осень патриарха» (1975, опубл. 1977), «Хроника объявленной смерти» (1981), «Любовь во время чумы» (1985).

Вершиной творчества Гарсии Маркеса и всего «нового латиноамериканского романа», одним из высших достижений литературы XX в. по праву считается его роман «Сто лет одиночества» (1967, опубл. 1970). Автор оригинально решает проблему героя. Функции главного героя в его произведении отданы не отдельному человеку, а целому роду Буэндиа, живущему в селении Макондо, — в этом образе воплотилась судьба всей Латинской Америки. Тради-

ция гомеровских поэм, где слиты воедино миф и эпос, в литературе Нового времени расщепилась на экстенсивную традицию эпоса и интенсивную традицию мифа. В романе «Сто лет одиночества» возникает их новый синтез — мифологическая эпопея¹. Соединение реалистически описанной латиноамериканской действительности с мифологическим сознанием порождает «магический реализм», синтез реализма и модернизма XX в.

МОДЕРНИЗМ

Модернизм XX в. выступает как новая модель художественного творчества. Модернизм — общее название разнородных направлений, объединенных своей противопоставленностью реалистической и романтической моделям (а также связанным с ними натурализму, символизму, неоромантизму), стремлением разрушить формы искусства, воспринимаемые в начале XX в. как слишком традиционные, консервативные, мертвые, и создать новый художественный язык, чтобы отразить тотальную переоценку ценностей человечества. Его характер тесно связан с общей культурной ситуацией рубежа XIX—XX вв. — переходного периода, отмеченного множественностью и пестротой подходов, мозаичностью научного знания и культурных явлений в целом, разрушением старых систем, казавшихся незыблемыми, открытостью новых научных и художественных систем, позволяющей им соединяться в различных сочетаниях (от эклектизма до синтеза), переоценкой культурных ценностей, ощущением неустойчивости, призрачности мира и страстным желанием найти первоначала как мироздания, так и человеческого существа.

В выдвинутых в первые годы XX в. теории относительности Эйнштейна, идеях психоанализа Фрейда ясно видны попытки пересмотреть все мировые законы, заново определить первоначала. Эта тенденция прослеживается в самых различных областях науки и искусства: достаточно вспомнить резерфордскую планетарную модель атома (1911), додекафоническую музыку А. Веберна (1913), в частности, пять пьес для оркестра, одна из которых длится всего 19 секунд, знаменитую картину «Черный квадрат» К. С. Малевича (1913). Поиски первоэлементов в искусстве придают глубокий смысл театральным экспериментам Всеволода Мейерхольда, учению о монтаже Сергея Эйзенштейна.

Аналогичный процесс происходит в литературе (притчеобразность Франца Кафки, «поток сознания» Марселя Пруста и Джеймса Джойса). Модернисты на протяжении всего XX в. ищут первоначала то в самой жизни (прежде всего — в человеке), то в искус-

¹ См.: Эйнштейн М. Парадоксы новизны. — М., 1988. — С. 251—254.

стве. Для экзистенциалистов важнее первоэлементы жизни (экзистенция), для абстракционистов — первоэлементы художественного языка. В ряде случаев ведутся поиски сразу в двух направлениях.

Здесь кроется наиболее глубокая причина противостояния модернизма и реализма XX в.: модернисты пытаются найти первоосновы, в то время как реалисты воодушевлены стремлением создать общую, цельную картину бытия. В модернизме часть (первоэлемент) становится больше, важнее целого, которое обычно замещается мифом. В реализме XX в., напротив, целое (картина действительности) значительнее любой части, которая нередко может замещаться мифом. Модернистам в области поэтики важен микроуровень, поэтому художественный язык, относящийся к этому уровню, пересматривается, в то время как макроуровень (жанр, вид) мало затрагивается. Так, Пруст пишет необычный, но роман; Кафка — нетрадиционные, но притчи и новеллы; Сартр, Камю, Ануй — трагедии и т.д., подобно тому как «Черный квадрат» остается картиной, «Весна священная» И. Стравинского — балетом, «Войтек» А. Берга — оперой, «Андалузский пес» Л. Бунюэля — художественным фильмом. Реалисты более внимательны к жанрам, но ведущей для них становится тенденция выявить в избранном жанре его возможности передать целое.

Рождение и развитие модернизма в литературе XX в. подготовлено многими факторами, среди которых особое место занимает философия и — шире — традиция философствования, а также новая психология.

Философские и психологические основы модернизма. К этим основам прежде всего относятся интуитивизм А. Бергсона и Б. Кроче, психоанализ З. Фрейда, аналитическая психология К. Г. Юнга, экзистенциализм М. Унамуно, Н. Бердяева, К. Ясперса, М. Хайдеггера, Ж. П. Сартра, А. Камю, феноменология К. Гуссерля и др.

Проблема мифа и мифотворчества в художественной культуре XX в. В XX столетии произошел своеобразный ренессанс мифа как формы мировосприятия. Начало этому было положено еще в XIX в. музыкальными драмами Рихарда Вагнера, прежде всего его тетралогией «Кольцо Нибелунга». Во многом вдохновленный Вагнером, Фридрих Ницше в своем произведении «Так говорил Заратустра» заложил основы последующего мифотворчества, т.е. создания новых мифов.

Мифы XX в. отличаются от древних мифов тем, что вера в них (если не идет речь о примитивном, наивном восприятии литературы) — это лишь игра. И по форме это имитация в соответствии с инвариантными моделями древности, что тоже соответствует игре.

«Игровая» концепция творчества. «Игровая» природа культуры — одна из ведущих тем современности. Игра как неутилитарная, не-

серьезная человеческая деятельность с целью, находящейся не во вне, а в самом процессе игры, с возможностью в любое время ее приостановить без ущерба, воспринимается не только как источник особого эстетического удовольствия, но и как недооцененный прежде источник новых истин: «...Игра есть процесс, в котором человек открывает возможность преодоления своей одномерности, а также и элементарности окружающих предметов, простоты и «линейности» взаимодействий с ними»¹. Публикация в 1938 г. работы голландца Йохана Хейзинги «Homo ludens» («Человек играющий») обозначила начало пристального интереса к игре как феномену культуры (работы Л. С. Выготского об игре в то время рассматривались только как, собственно, психологические), а начиная со второй половины 1960-х гг., после выхода труда М. М. Бахтина «Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса» и перевода его на иностранные языки возник настоящий бум данной проблематики, своеобразный «панигризм» — представление любого литературного произведения как игры. Карнавализация, диалогизация, игровое начало — мотивы огромного числа литературоведческих, культурологических работ последних десятилетий.

Истоки современного понимания игрового аспекта культуры — в характеристике игры как сакральной деятельности у Платона, в «состоянии игры» как эстетической категории у Канта. Сторонники игровой теории часто приводят замечательное высказывание Шиллера из «Писем об эстетическом воспитании человека»: «...Человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет».

Огромную популярность приобрели две книги американского психоаналитика Эрика Бёрна — «Игры, в которые играют люди» и «Что вы говорите после того, как произнесли приветствие» (опубл. 1972, в русском переводе — «Люди, которые играют в игры»). В них изложена сценарная концепция человеческого поведения, согласно которой человек в жизни играет роль в соответствии с тем или иным сценарием. Бёрн подробно разбирает сценарии, соответствующие сюжетам сказок Перро. Сценарная теория координируется у Бёрна с транзакционной концепцией: человек, в зависимости от различных причин, в ходе коммуникации выступает то как «ребенок», то как «взрослый», то как «родитель». В знаменитом романе американского писателя Кена Кизи (р. 1935) «Полет над гнездом кукушки» (1962) описание взаимоотношений персонажей соответствует теории Бёрна.

В литературоведении появился термин «игровой принцип», под которым понимается сознательное построение литературного тек-

¹ Кемеров В. Е. Игра // Современный философский словарь / Под общ. ред. В. Е. Кемерова. — Лондон; Москва и др., 1998. — С. 303.

ста согласно определенным правилам, подобным законам различных игр — от детской до театральной (например, в романах Г. Гессе, В. Набокова, А. Мёрдок, Д. Фаулза и др).

Моделирование действительности. Игровой принцип при всей его значимости выступает как частный случай более общего принципа — моделирования действительности, что вообще характерно для литературы XX в., по крайней мере, для линии, связанной с такими именами, как Кафка, Гессе, Набоков, Брехт, Борхес, Фаулз, Эко и др. Моделирование противостоит традиции, воплощенной в понятии «мимесис» (подражание). В модернизме с его тенденцией к приоритету частного более заметен игровой принцип, в реализме XX в. с его стремлением преодолеть частности во имя целого — принцип моделирования действительности.

Поэтика. Модернизм не выработал единой поэтики и, более того, никогда не ставил перед собой подобной цели. Так, в творчестве М. Пруста (роман «В поисках утраченного времени») обнаруживается усложнение форм повествования и психологического письма; у Д. Джойса (роман «Улисс») — сочетание мифологии с особой детализацией. Техника «потока сознания» у Пруста и Джойса различна. В прозе Ф. Кафки (романы «Пропавший без вести», «Процесс», «Замок», новеллы и притчи) поэтика определяется эстетикой сновидения и абсурда, стиль устремлен к простоте и лаконичности, что резко отличает Кафку от Пруста и Джойса. Поэтику модернизма нужно характеризовать применительно к различным направлениям, течениям, школам, авторам.

Авангардистские течения 1910 — 1920-х гг. Слово «авангард» — французское. *Avant* — значит «впереди», *garde* — «военный отряд». Первоначальное значение слова *avant-garde* — военный отряд, следующий перед основными силами. В 1853 г. это слово впервые было употреблено для обозначения литературного движения, стремившегося к обновлению искусства. В XX в. именно это второе значение использовалось для наименования различных нереалистических течений в разных видах искусства и стало особенно популярным. Одновременно применяется и более точный термин — авангардизм. Авангардизм покрывает лишь часть явлений, определяемых понятием «модернизм». Такие модернисты, как М. Пруст, А. Жид, Г. Гессе, вряд ли могут быть охарактеризованы как авангардисты. Очевидно, в авангардизме главную роль играет проблема языка, желание разрушить традиционное языковое оформление текста.

В разных странах авангардизм приобрел различные формы выражения. В Швейцарии сложился дадаизм. В Германии к авангардизму должен быть отнесен возникший еще на рубеже XIX—XX вв. экспрессионизм. В Италии и России формируется футуризм. Во Франции возникает сюрреализм.

Дадаизм

Одно из ранних проявлений авангардизма в европейской литературе — дадаизм (от фр. *dada* — деревянная лошадка, как ее называют маленькие дети, в переносном смысле — бессвязный детский лепет). Дадаизм возник в Швейцарии в 1916 г., в разгар Первой мировой войны, и был своеобразным анархистским протестом. В иррационализме, нигилистическом антиэстетизме, эпатаже парадоксами, бессмысленными, случайными сочетаниями звуков, слов, предметов, линий можно усмотреть ироническое, пародийное отражение бессмысленности жизни, открывшейся в огне мировой войны.

Дадаисты впервые собрались 8 февраля 1916 г. в Цюрихе, в кабаре «Вольтер», открытом немецким писателем Гуго Баллем (1886—1927). Здесь звучала музыка Шёнберга, читались стихи Аполлинера, Рембо, драма Альфреда Жарри «Король Юбю» (1896). Основоположителем литературы дадаизма стал румын по происхождению Тристан **Тцара** (или Тзара, псевдоним Сами Розенштока, 1896—1963). В наиболее известном его сборнике — «Двадцать пять стихотворений» (1918) есть стихотворение «Белый павлин, прокаженный пейзажем», в котором поэт, бросая вызов читателю, наглядно демонстрирует переход от связной речи к бессвязной. Он сознательно разрушает «язык как средство, цементирувавшее общественный строй», стремится к «полному раздроблению языка»:

Здесь читатель начинает кричать,
Начинает кричать, начинает кричать; в крике
появляются флейты, расцветивающиеся кораллами.
Читатель хочет умереть, может быть, танцевать,
а начинает кричать,
Он — замызганный худосочный идиот, он не понимает
Моих стихов и кричит.
Он крив.
В душе его зигзаги и много rrrrrr
Нбаз, баз, глянь на подводную тиару, расстилающуюся
золотыми водорослями.
Оозондрак трак
Нфунда нбабаба пфунда тата нбабаба.

(Перевод Н. Балашова)

Дадаизм привлек внимание многих авангардистов, его поддержали Аполлинер, Андре Бретон, Филипп Супо, Луи Арагон, Поль Элюар, Блез Сандрап, художники Пабло Пикассо, Амедео Модильяни, Василий Кандинский. После эпатирующих манифестаций в Париже в 1920—1921 гг. дадаизм довольно быстро сходит на нет. Бретон, Супо, Арагон, Элюар становятся видными фигурами

сюрреализма, в то время как немецкие дадаисты вливаются в ряды экспрессионистов.

Экспрессионизм

Это модернистское направление наиболее характерно для немецкой литературы, хотя его влияние ощутимо и в литературах скандинавских стран, Бельгии, Венгрии и т.д. В Германии экспрессионизм возник около 1905 г. и активно развивался до конца 1920-х годов. Термин (от фр. *expression* — выражение) был введен в 1911 г. основателем экспрессионистского журнала «Штурм» Х. Вальденом. В противовес импрессионизму с его ориентацией на первичные чувства, ощущения, экспрессионисты настаивали на принципе всеохватывающей субъективной интерпретации действительности.

Основные положения экспрессионизма. Экспрессионисты выступили против негативных сторон жизненного уклада, отмеченного порабощением личности, машинизацией, отчуждением. Первый лозунг экспрессионизма: действительность в существующих формах должна быть отвергнута. Чтобы изменить действительность, искусство должно по-новому истолковать ее (принцип «активизации искусства»). Особую роль при этом может сыграть поэзия и драматургия. Так, герой драмы Рейнхардта Зорге «Нищий» (1912) рассматривает театр как трибуну. Вместо лозунга коммерческого искусства «Искусство как объект прибыли» появляется лозунг «Искусство как выражение определенной тенденции».

Для реализации принципа «активизации искусства» экспрессионисты используют разнообразные средства. Это, например, схематичность, резкое выделение одних сторон в ущерб другим, чтобы читатели, зрители пришли к заданному, нужному автору решению. Это и принцип «демонстративности» во всем, будь то нарочито резкие отступления в поэзии от традиции, эпатазирующее оформление спектаклей, позерство персонажей и самих авторов. Яркий пример «активизации» через «демонстративность» — включение в спектакли особо резкой музыки для того, чтобы вывести зрителей из себя. Вот, например, ремарка из экспрессионистской пьесы Франца Юнга «Плебеи»: «Вступает музыка... Дальше — дикий марш на грубых инструментах. Цирковая музыка... Только не так сентиментально, — публика в партере должна подскакивать. Нужно, чтобы они никак не могли шептаться друг другу сальности».

Для выполнения задач разоблачения действительности и активизации искусства оно должно быть идейным, непосредственным, субстанциальным, считали экспрессионисты. Здесь требует комментария термин «субстанциальность». Экспрессионисты отверг-

ли диалектическую связь понятий «явление» и «сущность», резко их противопоставив. Они предполагали говорить не о явлениях, а только о сущностях. Поэтому в произведениях экспрессионистов так много абстрактного, действуют не жизнеподобные персонажи, а стереотипы: капиталист, рабочий и т.д., ситуации также предельно обобщены. Так, в пьесе Р. Зорге «Нищий» главный герой распадается на четыре «субстанции»: он поэт, сын, брат, влюбленный. Эти субстанции играют в пьесе разные актеры.

Футуризм

В начале XX в. сформировалось близкое к экспрессионизму течение авангардизма — футуризм (от лат. *futurum* — будущее), получившее наибольшее распространение в Италии. В отличие от экспрессионизма, пессимистически рисовавшего урбанизацию и механизацию жизни, футуризм воспеваает эти процессы, связывая с ними будущее. Для футуризма характерны антигуманизм (человек выступает как «штифтик» в механизме «всеобщего счастья», подобный детали машины — «единственной учительницы одновременности действий»), антипсихологизм («горячий металл и ... деревянный брусок волнуют нас теперь больше, чем улыбка и слезы женщины»), антирационалистичность (призыв «вызвать отвлечение к разуму»), антифилософичность, антиэстетичность, антиморальность («мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом»), агрессивность («не может быть шедевром произведение, лишенное агрессивности»), отказ от культурных традиций (призыв «наплевать на алтарь искусства»), от литературного наследия («нужно вымести все уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу вихревую жизнь стали, гордости, лихорадки и быстроты»), от словесных форм выражения (призыв «восстать против слов»). Футуристы воспевают движение, динамизм современной жизни. Их идеал — человек на мотоцикле, «новый кентавр».

Это течение, развивавшееся не более двух десятилетий и затем сошедшее на нет, стало одним из основных источников поп-арта.

Маринетти. Все приведенные высказывания взяты из манифестов основателя футуризма итальянца Филиппо Томмазо Маринетти (1876 — 1944). В 1909 г. вышел его «Первый манифест футуризма». В нем, в частности, указывалось: «Мы хотим воспеть любовь к опасности, привычку к дерзновенности. Хотим восславить агрессивность, лихорадочную бессонницу и кулачный бой... Мы утверждаем новую Красоту скорости... Мы хотим восславить войну — единственную гигиену мира...». После первого манифеста появилось множество других вплоть до манифеста «Новая футуристическая живопись» (1930). В «Техническом манифесте футуристской литературы» (1912) Маринетти ради адекватного отображе-

ния изменившейся действительности требует отказаться от установок существительных в логическом порядке и соединять их по аналогии, без грамматических связей; употреблять глаголы только в неопределенной форме (как наиболее растяжимой по смыслу); уничтожить прилагательные и наречия, так как они дают дополнительную информацию (на ней некогда останавливаться в вихре движения, при динамическом видении); отменить все знаки препинания, мешающие принципу непрерывности; применять математические и музыкальные знаки для указания направления движения и т. д.

Среди произведений, в которых воплощены принципы Маринетти, — роман «Мафарка-футурист» (1910). Мафарка, восточный деспот, подобен Заратустре из «Так говорил Заратустра» Ф. Ницше, но нарочито лишен интеллектуальности. Еще более характерное для футуризма произведение — стихотворение «Занг тумб тумб» (1914), имеющее подзаголовок «Осада Константинополя» (в нем воспроизводится эпизод из итало-турецкой войны 1913 г.). Словесная образность заменяется коллажем, игрой штифтов, произвольным расположением цифр и математических действий, звукоподражательных восклицаний для имитации выстрелов и взрывов.

После прихода к власти Муссолини, с которым Маринетти сблизился в годы Первой мировой войны, поэт-футурист получает различные награды, становится академиком (1929), а футуризм — официальным художественным направлением фашистской Италии. Его революционность и анархизм уступили место официозу.

Сюрреализм

Сюрреализм — характерное явление литературы модернизма первой половины XX в. Наиболее полно он сказался в поэзии. Слово «сюрреализм» («над-реализм», «сверхреализм»; от французского *sur* — над и *réalisme* — реализм) ввел Г. Аполлинер, стоявший у истоков этого направления.

Аполлинер. Аполлинер (наст. имя — Гийом Альбер Владимир Александр Аполлинарий Костровицкий, 1880—1918) — французский поэт, один из основоположников французской поэзии XX в. Внебрачный сын польской аристократки, он родился в Риме, с 1899 г. жил в Париже. В ранней поэзии Аполлинера обнаруживается влияние Вийона, символистов, появляется характерное для него соединение интимно-лирических мотивов с темой современного города. В сборнике «Бестиарий, или Кортеж Орфея» (1911) видна склонность к афористичности поэтического высказывания. Сборник «Алкоголи. Стихотворения 1898—1913 годов» открывается поэмой «Зона», которая отмечает начало поворота французской поэзии к отображению действительности в свободных от услов-

ной поэтичности форм, пронизанных активным авторским восприятием жизни, ассоциативностью мышления, насыщенностью образов, напряженностью ритмов. С конца 1912 г. поэт отказался от знаков препинания в своих стихотворениях, считая, что они «бесполезны, ибо подлинная пунктуация — это ритм и паузы стиха». Попытка коренным образом изменить форму французского стиха сочетается со стремлением утвердить новое, созвучное наступившей эпохе содержание (поэма «Вандемьер», 1912, изд. 1913). Книга «Каллиграммы. Стихотворения Мира и Войны. 1913—1916» (1918) отразила трагическое восприятие поэтом Первой мировой войны, на которой он получил тяжелое ранение. Аполлинер смело экспериментирует с формой стиха, сближая поэзию с графической (стихотворение «Зарезанная голубка и фонтан» и др.).

Аполлинер закладывает основы сюрреализма в своей гротескной пьесе «Грудь Тирезия». Полное название пьесы — «Грудь Тирезия, сюрреалистическая драма в двух актах и с прологом». Так впервые прозвучало слово «сюрреализм». В предисловии к драме, поясняя значение этого нового слова, Аполлинер отметил, что имеет в виду «возвращение к природе», но «без подражания на манер фотографий», ибо «театр не жизнь». Аполлинер декларирует «свободу воображения драматурга». 24 июня 1917 г. французские зрители впервые увидели на сцене эту странную пьесу Аполлинера, которую он написал еще в 1903 г. и доработал в 1916 г. (опубл. 1918). В прологе обращаясь к зрителям Директор труппы обещает им «новый дух в театре», соединение «звуков, жестов, цветов, криков, шумов, музыки, танца, акробатики, поэзии, живописи». При этом, по утверждению Директора, «театр не должен быть искусством иллюзий», поэтому «драматург пользуется всеми миражами, которые есть в его распоряжении..., не считается со временем и пространством... Его пьеса — его мир, внутри которого он бог-творец».

Главная героиня — Тереза — так описывается в ремарке автора: «Лицо синее, длинное синее платье из ткани, на которой нарисованы обезьяны и фрукты». Героиня, не желая быть игрушкой в руках мужа и рожать ему детей, превращается в мужчину по имени Тирезий. Ремарка Аполлинера: «Она издаёт громкий крик, расстегивает блузку и вынимает оттуда свои груди, красную и синюю; она бросает их, и они поднимаются вверх как воздушные шары, привязанные за нитки».

Но формальное экспериментаторство, подхваченное сюрреалистами, не главное в творчестве Аполлинера. В своей программной статье «Новое сознание и поэты» (опубл. 1918, посмертно) он обосновывает необходимость сочетать поиски новых форм с отражением нового содержания, новых черт эпохи.

Бретон. Оформление сюрреализма в значительное литературно-художественное движение связано с именем Андре Бретона

(1896—1966). Он был автором «Манифеста сюрреализма» (1924) и «Второго манифеста сюрреализма» (1929). В «Манифесте сюрреализма» Андре Бретон писал: «Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность некоторых ассоциативных форм, которые до него игнорировались, во всемогущество грезы, в бескорыстную игру мысли»; претендуя на «разрешение кардинальных вопросов жизни», сюрреализм в качестве средств использует «чисто психический автоматизм», «диктовку мысли за пределами всякой эстетической или нравственной заинтересованности».

«**Магнитные поля**». Первым собственно сюрреалистическим произведением признана брошюра Бретона и Филиппа Супо «Магнитные поля» (1920).

«Мы — пленники капель воды, бесконечно простейшие организмы. Бесшумно мы кружим по городам, заволаживающие афиши больше не трогают нас. К чему эти великие и хрупкие всплески энтузиазма, высохшие подскоки радости? Мы не ведаем ничего, кроме мертвых звезд, мы заглядываем в лица людей и вздыхаем от удовольствия. У нас во рту сухо, как в затерянной пустыне; наши глаза блуждают без цели, без надежды. Нам остались только кафе, мы собираемся здесь вместе: пить освежающие зелья, разбавленные алкоголи за столиками, липкими, как тротуары, на которые пали наши вчерашние мертвые тени» — так начинается открывающий книгу текст, названный авторами «Зеркало без зеркала». Кульминация сборника — обмен авторов высказываниями: в ответ на 10 стихотворений Бретона под общим названием «Изречения рака-отшельника» Супо помещает свои 10 стихотворений с точно таким же общим заглавием. Здесь особенно очевиден автоматизм письма. Вот первое из десяти стихотворений Супо, названное «Бесплатные чувства»:

След дух сера
Трясина здравоохранений
Помада с преступных губ
Марш два такта рассол
Обезьяний каприз
Маятник цвета дня

(Перевод Е. Гальцовой)

Принципы сюрреализма. Сюрреализм — это прежде всего попытка найти первоэлементы искусства и проанализировать их именно поэлементно, как это делал Зигмунд Фрейд в «Толковании сновидений» применительно к снам. На основе этого анализа сюрреалисты стремились создать особую художественную реальность. При этом они использовали ряд принципов: дивизионизм, т.е. поэлементное разделение, симультанизм, т.е. соединение в одной картинке разнородных элементов, автоматизм и наивность, т.е. следование не продуманному логическому плану, а подсозна-

тельным импульсам художника. Среди приемов сюрреализма на первом месте — приемы монтажа на основе далеких ассоциаций. В результате на место системы образов приходит система символов, имеющих, в отличие от образов, неограниченное количество интерпретаций. Из кино исчезают характеры, сюжет как жизненноподобные элементы, жанровая определенность как способ стабильного обращения к ожиданиям зрителей, их заменяет шокирующая неожиданность и новый способ моделирования действительности, который можно определить как ее переструктурирование. Вот почему произведения, создававшиеся на основе автоматизма и наивности, тем не менее выглядят как целиком сконструированные, а алогизм на самом деле подчиняется логике, мешающей испытывать от сюрреалистических произведений тонкие эмоциональные состояния.

Экзистенциализм

Философия экзистенциализма, или философия существования (от лат. *existentia* — существование) — иррационалистическое направление в философии, сыгравшее огромную роль в развитии литературного процесса Запада. Отдельные идеи экзистенциализма можно найти у французского мыслителя XVII в. Блеза Паскаля, а достаточно систематическое изложение — у датского философа Сёрена Кьеркегора (1813—1855), у русских философов рубежа XIX—XX вв. Н. Бердяева, Л. Шестова. В 1920-е — начале 1930-х годов крупнейшими представителями экзистенциализма стали немецкие философы Мартин Хайдеггер («Бытие и время», 1927) и Карл Ясперс («Философия», 3 т., 1932). Если Хайдеггер хотел придать экзистенциализму подобие системно-логической концепции, то Ясперс заменил понятие «философия» термином «философствование», сблизив экзистенциализм с художественным творчеством. Философы этого направления на место бытия поставили экзистенцию, т. е. бытие отдельного человека, вместо традиционных философских категорий стали использовать понятия, связанные с жизнью индивида (рождение, смерть, забота, страх и т. д.). По Ясперсу, человеческое бытие имеет две стороны: «бытие-в-мире» и подлинное бытие (экзистенция) — свобода, самость человека, которая выявляется только в пограничных ситуациях (болезнь, смерть и т. д.).

Французский экзистенциализм. Во второй половине 1930-х годов и в годы Второй мировой войны на первый план выходит французский экзистенциализм (Сартр, Симона де Бовуар, Камю, представитель христианского экзистенциализма Габриэль Марсель). Французские экзистенциалисты нередко предпочитали излагать свои философские идеи в художественной форме.

Сартр. Жан Поль Сартр (1905—1980) — французский писатель и философ, один из наиболее крупных представителей экзистенциализма, идеи которого он воплотил в философских трактатах, художественной прозе, драматургии.

Философские взгляды. Основы философской концепции Сартра были заложены в 1930-е годы, особое развитие она получила в 1940-е годы («Бытие и ничто», 1943). Протестуя против придавленности личности в буржуазном обществе, манипулирования человеком, как вещью, Сартр выдвигает личность в центр своей философии, а на место философских категорий ставит заботу, совесть, страх и даже тошноту. Отсюда название первого романа Сартра «Тошнота» (1938), воплотившего экзистенциалистскую мысль о головокружении, охватывающем человека от сознания своего одиночества в чуждом и страшном мире.

Разрабатывая учение о трансцендировании, Сартр считает, что любые идеалы — это лишь одеяния, в которые облачается Ничто. Философ же призван разоблачить иллюзии сознания, раскрыть иллюзорность трансценденции. С понятием трансцендирования связаны представления о свободе и о выборе. Свободный выбор совершается перед лицом Ничто, а значит, только в результате внутренних побуждений. Можно избрать полное слияние с обществом, а можно быть самим собой, осуществить свою личность, противопоставив себя всем остальным людям. Отсюда мысль Сартра о том, что свобода — это не благо, а тяжелое бремя человека: «Человек обречен быть свободным».

Романы Сартра. Основные положения экзистенциализма развиты Сартром в трилогии «Дороги свободы» («Зрелый возраст», 1945; «Отсрочка», 1945; «Смерть в душе», 1949). Он углубляется в самоанализ героев, из романов исчезает рассказчик, его заменяет «поток сознания» того или иного героя. В сартровской прозе стремление к субъективному повествованию соединяется с элементами грубого натурализма.

Драматургия Сартра. Большой резонанс получила драматургия Сартра, основы которой заложены в трагедии «Мухи» (1943), воспринятой французами как антифашистская пьеса. Писатель разрабатывает «театр ситуаций», где борьба характеров заменяется борьбой философских тезисов, позиций, идей («Мертвые без погребения», 1946; «Грязные руки», 1948; «Дьявол и господин бог», 1951). В драматургии Сартра силен сатирический элемент, дается резкая критика современного буржуазного общества («Почтительная потаскушка», 1946; «Некрасов», 1956; «Затворники Альтоны», 1960).

Поздний период. В 1964 г. Сартру была присуждена Нобелевская премия по литературе «за богатое идеями, пронизанное духом свободы и поисками истины творчество, оказавшее огромное влияние на наше время». Но Сартр от премии отказался, зая-

вив, что он «не желает, чтобы его превращали в общественный институт». Его радикальная позиция не позволяла ему в такой форме принять поддержку от осуждаемого им буржуазного общества. В 1968 г., отмеченном левацкими выступлениями французского студенчества, Сартр увлекся левозкстремистскими идеями.

В последнем крупном произведении, представляющем итог всей литературной и философской деятельности писателя, — обширном исследовании о детстве и молодости Г. Флобера «Идиот в семье» (1971—1972) — Сартр пытался эклектически соединить идеи экзистенциализма, фрейдизма и марксизма.

Политическая позиция Сартра была крайне противоречива. Он неоднократно бывал в СССР, объявлял марксизм самой плодотворной философией XX в., затем внезапно менял свои взгляды. Философские и художественные произведения писателя оказали очень большое влияние на западную интеллигенцию, властителем дум которой Сартр был в течение нескольких десятилетий.

«Новый роман»

Модернизм, в годы Второй мировой войны отошедший на задний план, в 1950—1960-е годы обрел второе дыхание и породил неоавангардизм — новые формы литературного творчества, среди которых видное место занимает «новый роман» или антироман, как его определил Ж. П. Сартр в предисловии к роману Н. Саррот «Портрет неизвестного». Его представители — французские писатели Н. Саррот, А. Роб-Грийе, М. Бютор, К. Симон — настаивали на отказе от таких традиционных элементов художественного произведения, как сюжет и характеры. «Новый роман» позже сменился «новым новым романом» (термин Ж. Рикарду и Ф. Соллерса), еще более формализовавшим литературное творчество, заменившим произведение аморфным «текстом», что превратило литературу в чисто лингвистический опыт.

Саррот. Крупнейшим представителем «нового романа» стала Натали Саррот (урожд. Черняк, 1900 — 1999). Она родилась в Иваново-Вознесенске, с 1907 г. жила во Франции. В сборнике миниатюр «Тропизмы» (1938) писательница сделала попытку воссоздать отдельные бессознательные психические акты, атомарные реакции и неоформившиеся ощущения, которые она и назвала «тропизмами». Сборник подготовил приход Саррот на позиции модернистского «нового романа», психологическую ветвь которого она возглавила (романы «Портрет неизвестного», 1948; «Планетарий», 1959; «Золотые плоды», 1963; «Между жизнью и смертью», 1968, и др.).

Саррот — один из основных теоретиков «нового романа» (сборник статей «Эра подозрений», 1956). В написанной в 1950 г. статье,

давшей название сборнику, она обосновывала отказ представителей «нового романа» от категорий характера и сюжета: «Что касается характера, то читателю известно: это не более чем грубая этикетка, он и сам пользуется ею, не придавая особого значения, в чисто практических целях, чтобы обозначить в самых общих чертах особенности собственного поведения. Топорные и чересчур наглядные поступки, из которых с маху сколачиваются характеры, вызывают у него недоверие, точно так же как и интрига, обвиняющаяся лентой вокруг персонажа, сообщая ему видимость цельности и жизни, но в то же время — спеленутость мумии.

Короче, <...> читатель ничему не доверяет. Дело в том, что за последнее время он слишком многое узнал и ему не удастся окончательно выкинуть это из головы.

Что именно он узнал, общеизвестно, нет смысла на этом останавливаться. Он познакомился с Джойсом, Прустом и Фрейдом; с сокровенным током внутреннего монолога, с беспредельным многообразием психологической жизни и огромными, почти еще не разведанными областями бессознательного. У него на глазах рухнули непроницаемые переборки, отделяющие один персонаж от другого, и герой романа обратился в нечто произвольно отграниченное, условно выкроенное из общей ткани, которая полностью заключена в каждом из нас и которая улавливает и задерживает в бесчисленных ячейках своей сети всю вселенную. <...> Какая вымышленная история может соперничать с историей узницы из Пуатье, с рассказами о концентрационных лагерях или о Сталинградской битве?»

Под влиянием событий «красного мая» 1968 г. в творчестве Саррот появились социальные мотивы, сказалось воздействие политизации литературы (роман «Вы слышите их?», 1972).

Роб-Грийе. Ален Роб-Грийе (р. 1922) — французский писатель и кинорежиссер, один из основоположников и наиболее последовательных представителей «нового романа». Он вступил в литературу в 1953 г., опубликовав роман «Канцелярские резинки». В полемике с экзистенциалистской литературой, утверждавшей самоценность отдельной личности и свободу выбора, Роб-Грийе отбрасывает принцип «антропоцентризма», человек для него — лишь один из объектов в мире вещей. Так возникает «вещизм» Роб-Грийе: бесконечные плоскостные коллажи из вещей, которые не имеют символического значения, не несут отпечатка человеческого присутствия в мире, не должны никак истолковываться (романы «Смотрящий», 1955; «Ревность», 1957, и др.). В романах «В лабиринте» (1959), «Проект революции для Нью-Йорка» (1970), «Постепенно соскальзывая в наслаждение» (1973), кинофильмах («В прошлом году в Мариенбаде», 1961, и др.) возникает конфликт между хаотической действительностью и стремлением человека упорядочить ее, найти способ существования в ней.

Одно из самых ярких событий в литературе неоавангардизма второй половины XX в. — рождение драмы абсурда (антидрамы). Ее возводят к «Королю Юбю» Альфреда Жарри (1896) и «Грудям Тирезия» Гийома Аполлинера (1917). Непосредственным предшественником антидрамы считается французский писатель Жан Жене (1910—1986), снискавший скандальную известность маргинальным поведением, но признанный такими авторитетными писателями, как Сартр и Жан Кокто, одним из гениев современности. В 1947 г. он написал драму «Служанки» с достаточно абсурдным сюжетом: служанки хотят отравить свою госпожу и, готовясь совершить преступление, репетируют его, причем служанка, играющая роль госпожи, сама выпивает яд, заготовленный для убийства. Абсурдность усиливает требование автора, чтобы все роли в пьесе играли мужчины.

Ионеско. В 1950 г. в маленьком парижском театре «Ноктамбюль» («Полуночники») была поставлена пьеса писателя румынского происхождения, принявшего французское гражданство, Эжена Ионеско (наст. фамилия — Ионеску, 1912—1994) «Лысая певица» (1949). Иногда на представлениях «антипьесы», как назвал ее автор, присутствовал один зритель — его жена. Так скромно началась история антидрамы, или, как принято говорить во Франции, «новой драмы» (по аналогии с «новым романом»), перевернувшей все представления о сущности и формах театрального искусства. Поводом для написания «Лысой певицы» оказалось знакомство Ионеско с самоучителем английского языка. В нелепости заучиваемых фраз, в бессмысленности и банальности реплик и диалогов учебника драматург увидел отражение абсурдности человеческой жизни. Трагизм этой абсурдности он передает через смех, гротеск, нонсенс. В семье Смитов всех зовут Бобби Смитамы, индивидуальность начисто стерта. Даже ремарки используются с той же целью: «Буржуазный английский интерьер с английскими креслами. Английский вечер. Господин Смит, англичанин, на английском кресле и в английских туфлях, курит свою английскую трубку и читает английский журнал перед английским камином» и т. д. Английские часы бьют 17 раз, и госпожа Смит совершенно спокойно замечает: «О, девять часов». И сразу переходит на тривиальный язык учебников иностранных языков, задорно доведенный автором до абсурда: «Мы съели суп, рыбу, картошку с салом, английский салат. Дети выпили английской воды. Сегодня мы хорошо поели. А все потому, что мы живем под Лондоном и носим фамилию Смит». Первоначально пьеса называлась «Урок английского», но Ионеско сменил название, когда один из актеров на репетиции так запутался в нелепостях текста, что вместо «Белокурая учительница» произнес «Лысая певица». Авто-

ру это показалось символично: с помощью игры со словами удалось достигнуть ощущения торжества абсурда. «Автоматизм языка — основная тема “Лысой певички”, да и всей драматургии Ионеско, — отмечает В.П.Трыков. — Пьеса Ионеско учит нонконформизму, разоблачает мелкого буржуа как всеобщего конформиста, как человека воспринятых им идей и лозунгов. В этом смысле сам Ионеско говорил о “Лысой певичке” как о театральном произведении, “несущем особую дидактическую нагрузку”».

Источник комического у Ионеско — в обезличенности, во взаимозаменяемости персонажей. «Трагический персонаж не меняется, он разбивается: он это он, он реален. Комические персонажи — это люди, которых не существует, — писал Ионеско»¹.

Беккет. Сэмюэль Беккет (1906—1989) — ирландец, писавший на английском и французском языках, наиболее глубокий из представителей «театра абсурда». Он родился в Дублине, где окончил Тринити колледж. В 1928—1930 гг. был преподавателем английской литературы в Париже. В 1930 г. здесь вышла его первая книга — поэма «Блудоскоп». Ранние произведения созданы на английском языке (сборник рассказов «Больше укулов, чем пинков», 1934; сборник стихов «Кастаньеты эхо», 1936; роман «Мерфи», 1938). В них сказалось определяющее влияние Джойса, секретарем которого в течение ряда лет был Беккет. Подолгу живя вместе с Джойсом во Франции, писатель с 1937 г. окончательно обосновывается в этой стране.

Широкую известность на Западе приобрела написанная по-французски пьеса Беккета «В ожидании Годо» (1950, пост. 1953). В пьесе наиболее последовательно выражены основные идеи «театра абсурда»: в ней, как и в других произведениях писателя, звучит ужас и отчаяние перед лицом бытия, восприятие человека как жалкого существа, беспомощного среди вселенского хаоса и царящего в мире абсурда.

Абстрактные место и время действия призваны подчеркнуть, что события трагикомедии происходят везде и всегда. Эстрагон и Владимир ждут некоего Годо, который так и не приходит. Это бессмысленное ожидание воплощает идею абсурдности человеческого удела. В образах Поццо и Лакки изображено разделение людей на хозяев и рабов. Раб Лакки способен мыслить и говорить, лишь надев шляпу, но и в этом случае речь его абсурдна. Концепция действительности, изложенная в пьесе, отличается глубоким пессимизмом.

В последующих пьесах «Конец игры» (1957); «Последняя лента» (1959); «О! прекрасные дни» (1962); «Комедия» (1966) и др., а также в трилогии «Моллой» (1951), «Малон умирает» (1951), «Не-

¹ Трыков В.П. Ионеско // Зарубежные писатели: Биобиблиографический справочник: В 2 т. / Под ред. Н.П. Михальской. — М., 1997. — Т. 1. — С. 333.

называемый» (1953), в романе «Как же это...» (1961) и других произведениях пессимизм еще более усиливается, воцаряется полный распад и разложение. Характерно, что певец краха человека становится кумиром западного читателя, ибо он отражает очень существенную сторону в современном мировосприятии. Творчество Беккета отмечено Нобелевской премией (1969), ему посвящены сотни исследований, его пьесы сравниваются с шекспировскими трагедиями. Во многом этот успех связан с пьесой «В ожидании Годо», воплотившей в абстрактно-метафорической форме трагическое мироощущение весьма многочисленного слоя западной интеллигенции.

РЕАЛИЗМ XX ВЕКА

Реалистическая модель в литературе «культурного запроса» занимает видное место. Судьбы реализма в XX в. определяются его превращением из направления в модель художественного творчества. Реализм — общее название разнородных направлений (критический реализм, социалистический реализм, итальянский неореализм, латиноамериканский «магический» реализм и др.). Среди принципов, получивших наибольшее развитие в реализме XX в., прежде всего выделяются психологизм, историзм, философичность, документальность. Каждый из них сформировался до этого столетия, но приобрел новые оттенки, функции, формы выражения.

Некоторые принципы реализма XIX в., напротив, утрачивают ведущие позиции, отходят на второй план, например, критический пафос, конкретно-социальный анализ (за исключением социалистического реализма, где он даже доминирует в особых формах, таких, как изображение действительности в революционном развитии).

По разным причинам во всех разновидностях реализма сатира как форма критического осмысления действительности, столь ярко представленная в реализме XIX в., заметно теряет свои позиции. В известном смысле, после Первой мировой войны сатирический пафос становится мало актуальным. Однако и сатиричность получает новые формы выражения. Новые формы типизации через сатиру обнаруживаются в ставшем всемирно известным романе чешского писателя Ярослава **Гашека** (1883—1923) «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» (1921, 1923; не окончен). В нем в традициях народного искусства воссоздан гротескный и одновременно реальный мир, которому противостоит Швейк, своего рода воплощение «дурака» из народных сказок, призванный выявить подлинную «дурость», нелепость и жестокость буржуазного миропорядка, его «войны и мира», представленных сквозь призму юмора и беспощадной сатиры.

Реализм и гуманизм. Гуманизм в XX в. — веке мировых социальных катастроф — испытывает кризис, коснувшийся и реализма. Он предвосхищается в творчестве Г. Флобера, его «Госпоже Бовари», «Воспитании чувств», «Лексиконе прописных истин», «Буваре и Пекюше». Г. Мопассан в романе «Милый друг» и ряде своих новелл, а в начале XX в. Г. Манн в «Верноподданном» подчеркивают в «статистически среднем» герое крайне непривлекательные черты. Жан Кристоф в одноименной эпопее Р. Роллана, творец и богатая, героическая личность, — скорее исключение. Такой персонаж не характерен для реалистической литературы того времени. Подорвана вера в человека, его благородство и доброту, в то, что он «венец всего живущего», как считали гуманисты эпохи Возрождения, в то, что он — воплощение Разума, как считали просветители. Фрейд, приоткрывший низменное содержание бессознательного в человеке, еще более укрепил это разочарование. Прославление человека в рамках реалистической манеры творчества — прерогатива литературы социалистического реализма (образы революционера, антифашиста, труженика, творца, учителя, руководителя, вождя). Здесь есть и выдающиеся достижения, и крайне примитивные схемы. Среди выдающихся памятников гуманизма XX в. — произведения Сент-Экзюпери, Хемингуэя (вершина — «Старик и море»). Принципы реализма XX в. оказываются недостаточными для утверждения гуманистической концепции, и писатели-реалисты нередко прибегают к традициям классицизма с его утверждением должной жизни и романтизма с его тягой к исключительным, духовно богатым личностям.

Сент-Экзюпери. Соединение черт реализма, романтизма и классицизма в их гармоническом единстве характерно для творчества выдающегося французского писателя-гуманиста Антуана де Сент-Экзюпери (1900—1944). Выходец из аристократической семьи, он участвовал в Первой мировой войне, выбрал профессию летчика. Начиная с первого рассказа («Летчик», 1926), работа летчика, рассмотренная в бытовом, лирико-романтическом и философском планах, становится главной темой творчества Сент-Экзюпери (романы «Южный почтовый», 1929; «Ночной полет», 1931; «Планета людей», 1939). В 1935 г. он совершил поездку в СССР. В годы Второй мировой войны сражался с фашистами, во время вынужденной эмиграции в США написал повести «Военный летчик» (1942) и «Письмо к заложнику» (1943), ставшие частью литературы французского движения Сопротивления.

Наиболее известное произведение писателя — философская сказка «Маленький принц» (1942, опубликована в 1943). В посвящении Леоному Верту изложена концепция сказки, показана связь ее абстрактно-аллегорических образов с трагическим положением французского народа в условиях фашистской оккупации. Особенность творчества Сент-Экзюпери в том, что в его произведениях зани-

мают равное место близкое к классицизму понимание долга, романтика, поэзия и описание новейших достижений техники.

Творчество Сент-Экзюпери дало новый импульс развитию гуманистического искусства XX в.

Литература «потерянного поколения»

После публикации в 1926 г. романа Э.Хемингуэя «И восходит солнце» («Фиеста»), где в качестве одного из эпитафий использована фраза знаменитой американской писательницы Гертруды Стайн: «Все вы — потерянное поколение», это крылатое выражение стало термином для обозначения своеобразной разновидности реализма XX в., получившей название литература «потерянного поколения». Ее отличительные черты — выбор героев, прошедших огонь Первой мировой войны и не могущих вписаться в мирную жизнь; выражение сомнения в любых высоких словах, обесцененных войной; одиночество героев, их тяга к дружбе и любви, к веселящейся толпе; стоицизм героев, являющийся единственным выходом из трагичности их положения; незамысловатость повествовательной манеры, сюжета, диалогов; психологизм (особенно в описании внутреннего мира мужчин, прошедших через тяжелые испытания). Первые произведения литературы «потерянного поколения» были созданы вскоре после окончания Первой мировой войны: роман «Три солдата» Д.Дос Пассоса (1921), повесть «Желтый Кром» О.Хаксли (1921), роман «Великий Гэтсби» Ф.С.Фицджеральда (1925), роман «Солдатская награда» У.Фолкнера (1926), роман «И восходит солнце» Э.Хемингуэя (1926) и др. В 1929 г. появилось три романа, составляющих вершину литературы «потерянного поколения»: «Прощай, оружие!» Э.Хемингуэя, «Смерть героя» английского писателя Р.Олдингтона (1892—1962) и «На западном фронте без перемен» немецкого писателя Э.М.Ремарка (1898—1970), образующий трилогию с последующими его романами «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938). После романа Э.Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940), где возникает тема ответственности, не характерная для этой литературы, тематика «потерянности» сходит на нет. В наши дни читатели сохраняют интерес к произведениям Хемингуэя, Ремарка, Фицджеральда, но в них привлекает не чувство «потерянности», а глубокий реалистический психологизм.

Фицджеральд. Американский писатель Фрэнсис Скотт Фицджеральд (1896—1940) — один из наиболее глубоких и тонких выразителей психологии «потерянного поколения». В Первой мировой войне он участия не принимал, хотя отправился добровольцем в армию и даже получил назначение на фронт. Неожиданно было подписано перемирие, и война кончилась. Но Фиц-

джеральд считает, что молодость его поколения ушла безвозвратно: «Если мы когда-нибудь и вернемся, что не очень-то меня и заботит, мы постареем в самом худшем смысле этого слова. В конце концов, в жизни мало что привлекательно кроме молодости, а в старости, как я полагаю, — любви к молодости других».

После демобилизации в 1919 г. Фицджеральд обосновывается в Нью-Йорке, работает служащим рекламного агентства и пишет первый роман «По эту сторону рая» (1920), имевший шумный успех. Роман был написан прежде всего для ровесников писателя — «потерянного поколения» во всем изверившихся людей. Это поколение, «обреченное рано или поздно по зову любви и честолюбия окунуться в грязную серую сутолку; новое поколение еще больше, чем старое, зараженное страхом перед бедностью, поклонением успеху, обнаружившее, что все боги умерли, все войны отгремели, всякая вера подорвана».

В сознании читателей сложился образ Фицджеральда как необыкновенно удачливого писателя, человека «века джаза» (название сборника его рассказов 1922 г. — «Истории века джаза»). Он являл собой воплощение американской мечты: молодости, красоты, обеспеченности, раннего успеха, — отмечает в биографии Фицджеральд Эндрю Тернбулл, — и верил в эти атрибуты так страстно, что наделял их определенным величием.

Однако в своих лучших романах «Великий Гэтсби» (1925) и «Ночь нежна» (1934) писатель разоблачает миф об «американской мечте»: нельзя преуспевать в американском обществе, сохраняя при этом чистоту чувств. Первоначально роману «Великий Гэтсби» автор предполагал дать название «Среди мусорных куч и миллионеров». Это позволяет проникнуть в замысел писателя: он хотел противопоставить материальные богатства и духовную нищету тех, кто их добился. Образ главного героя романа Джея Гэтсби стал воплощением притягательности «американской мечты», но именно через него писатель проводит мысль о неизбежности краха этой мечты. Гэтсби, занимаясь спекуляциями на бирже, сколачивает огромное состояние, исходя из, казалось бы, самой благородной цели: завоевать право на любимую женщину. Однако деньги не могут сделать его счастливым. Место романтических чувств все больше занимает голый практицизм. Американский миф о возможности для любого американца разбогатеть, добиться успеха, подняться на самый верх общественной лестницы оборачивается трагическим ощущением утраты чего-то куда более важного и дорогого для человека, бессмысленности прожитой жизни.

Фицджеральд одним из первых в американской литературе начал создавать роман как форму лирической прозы, разрабатывать технику мощного воздействия на чувства читательской аудитории. Психологизм этого писателя обращается не столько к аналитическому восприятию, сколько к эмоциональному миру читате-

лей, прежде всего тех, кто по каким-то причинам воспринимает действительность в духе представителей «потерянного поколения».

Социалистический реализм

Один из важнейших признаков новейшего этапа литературного развития — возникновение литературы социалистического реализма. Термин впервые появился в «Литературной газете» 23 мая 1932 г. в ходе развернувшейся в прессе полемики с РАППом, навязывавшим советской литературе философский «диалектико-материалистический метод», в котором исчезала эстетическая сторона литературного творчества. Термин закрепился после доклада М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934), где подчеркивалось: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». К предистории социалистического реализма относили английскую поэзию чартизма, немецкую революционную поэзию (Г. Гервег, Г. Веерт, Ф. Фрейлиграт), литературу Парижской коммуны (Э. Потье, Л. Мишель, Ж. Валлес), «Интернационал» Э. Потье, ставший международным пролетарским революционным гимном. Подлинное рождение метода связывали с появлением романа М. Горького «Мать» (1906), оказавшего огромное влияние на писателей и читателей многих стран мира. В рамках сознательного следования принципам социалистического реализма были созданы такие всемирно признанные шедевры советской литературы, как «Жизнь Клима Самгина» М. Горького, «Тихий Дон», «Судьба человека» М. А. Шолохова (Нобелевская премия, 1965), «Хождение по мукам», «Петр Первый» А. Н. Толстого, «Как закалялась сталь» Н. А. Островского, поэзия В. В. Маяковского, А. Т. Твардовского, произведения Л. М. Леонова, А. А. Фадеева, Ч. Айтматова и многих других советских писателей. Следует упомянуть и о получивших высочайшее мировое признание фильмах С. М. Эйзенштейна, А. П. Довженко, В. И. Пудовкина, С. Ф. Бондарчука, С. А. Герасимова и др.

Влияние новой эстетической программы на зарубежных писателей было огромным. Первым выдающимся образцом социалистического реализма в литературе Запада был вполне справедливо признан роман французского писателя А. Барбюса «Огонь». Во Франции социалистический реализм утверждается также в творчестве Р. Лефевра, П. Вайяна-Кутюрье, в 1930-е годы на позиции этого художественного метода переходит Р. Роллан, порывают с сюрреализмом и сближаются с социалистическим реализмом Л. Арагон и П. Элюар. В Германии на эти позиции переходит один

из самых значительных драматургов XX в. Б. Брехт, за ним следуют И. Р. Бехер, А. Зегерс. Крупнейшие представители соцреализма в США — Д. Рид, в Чехословакии — Ю. Фучик, в Польше — Ю. Тувим, в Дании — М. Андерсен-Нексё, в Турции — Н. Хикмет, в Китае — Лу Синь, в Бразилии — Ж. Амаду, в Чили — П. Неруда. Новаторство социалистических реалистов, в чьих произведениях утверждается историческая перспектива, принципиально новый подход к изображению человека, общества, мира, неопределимо для развития мировой литературы.

Вместе с тем перерождение социализма в СССР в тоталитарную систему, утверждение культа личности Сталина, аналогичные процессы в странах народной демократии — сателлитах СССР приводят к тому, что социалистический реализм из живого и плодотворного явления искусства превращается в догматическую систему принципов «единственно верного художественного метода», превзошедшую по жесткости даже нормативную эстетику классицизма. Собственно, реализм и романтика из этой системы уходят, заменяясь новым подобием классицизма. Однако, если в основе классицизма лежало представление об эстетическом идеале, воплощаемом с помощью объективно прекрасных форм, в вырождавшемся социалистическом реализме восторжествовали принципы партийности и догматически понимаемой народности. На смену эстетическим принципам приходили принципы политические, и отступление от них нередко жестоко каралось (судьба И. Бродского в СССР, С. Мрожека в Польше, В. Гавела в Чехословакии и др.). Социалистический реализм оказался, как никакое предшествовавшее художественное направление, связанным с политикой. Его функционирование обеспечивалось в странах социализма целой системой государственно-партийных мер. Среди них — поддержка союзов писателей, члены которых, проверенные на лояльность, имели всевозможные льготы; присуждение Государственных премий (в том числе и за откровенно слабые, но «правильные» произведения); жесткий контроль над связями с иностранцами и выездом за границу; цензура; использование размеров тиражей и гонораров, включения в школьные программы, рецензирования, предоставления средств массовой информации для проведения культурной политики, угодной административно-командной системе.

В период «оттепели» (в 1963 г.) в СССР была опубликована книга члена Политбюро Французской коммунистической партии Роже Гароди «Реализм без берегов», где автор пытался расширить рамки реализма, отнеся к нему Ф. Кафку, Сен-Жон Перса, П. Пикассо. В сущности, это была скорее политическая, чем эстетическая акция: Гароди хотел включить крупных мастеров нереалистического искусства в «обойму» разрешенных, приемлемых авторов. Началась ожесточенная дискуссия, в результате которой Га-

роди был объявлен ревизионистом: теоретики реализма не могли допустить разрушения системы, размывания ее жестких границ и готовы были пожертвовать лучше частью мировой культуры, чем чистой выведенных ими принципов.

С началом «перестройки» (после 1985 г.) публикуется большое количество работ, где социалистический реализм был объявлен мифом, не существовавшим явлением, его достижения были обесценены и отброшены, эстетика сведена к схоластическим теориям, которые сами себя разоблачают и вызывают отторжение своим догматизмом. После разгрома социалистического реализма началась атака на реализм вообще, а затем и на само понятие художественного метода. В итоге в настоящее время литературоведы стараются не пользоваться этими скомпрометированными терминами, прибегая к фигуре умолчания. Между тем критика социалистического реализма была проведена опять-таки не столько с эстетических, сколько с политических позиций и поэтому представляется крайностью. Достижения этого направления в реалистической литературе XX в. сохраняют свое эстетическое, нравственное значение, и со временем отношение к ним будет пересмотрено, они снова будут восприниматься как актуальные. На сегодняшний же день они имеют ценность для полноты описания истории литературы XX в.

Барбюс. Французский писатель Анри Барбюс (1873—1935) стал основоположником социалистического реализма в литературе Запада.

Барбюс вступил в литературу как поэт. В первом сборнике стихов «Плакальщицы» (1895), который носит печать символизма, преобладают мотивы разлада с действительностью, пессимизма. В романах «Просящие» (1903), «Ад» (1908), сборнике новелл «Мы» (1914) Барбюс становится на реалистический путь, хотя заметное влияние на него оказывает натурализм. Главный мотив этих произведений — человеческие страдания.

Первая мировая война, в которой Барбюс принял участие, уйдя добровольцем на фронт, обнажила социальную сущность этих страданий. В письмах с фронта к жене обнаруживается переход Барбюса на революционные позиции. На фронте и рождается замысел романа «Огонь», написанного в 1915—1916 гг.

Судьба интеллигента Симона Полена, осознавшего необходимость революционного переустройства мира, изображена в романе Барбюса «Ясность» (1919).

Барбюс приветствовал социалистическую революцию в России. В 1919 г. он создал группу «Кларте» («Ясность»), выступившую с поддержкой Советской России. В группу «Кларте» вошли А. Франс, Р. Лефевр, П. Вайян-Кутюрье, Ж. Дюамель, Ж. Ромен, Г. Брандес, Б. Ибаньес, Т. Гарди, Г. Уэллс, Э. Синклер, С. Цвейг, в ее деятельности приняли участие Б. Шоу, Р. Тагор, Г. Манн. Бар-

бюс был автором манифеста группы — книги «Свет из бездны» (1919). С поддержкой работы группы выступили М. Горький, Р. Роллан.

В 1923 г. Барбюс вступает во Французскую коммунистическую партию. Из произведений писателя 1920-х годов особое значение имеет сборник новелл и очерков «Происшествия» (1928). В русском издании 1929 г. эта книга названа «Правдивые повести» — заглавие русскому переводу дал сам Барбюс. Книга возникла в результате поездки писателя на Балканы (1925) в составе Международной комиссии по расследованию фактов белого террора в период, когда мир оказался на грани войны. Обращаясь к урокам Парижской коммуны, революционных выступлений во французской армии в 1917 г. (этому эпизоду посвящен рассказ «Как мстят солдаты»), действий на фронтах Первой мировой войны, к фактам «белого террора» и «колониального гнета» (названия второго и третьего разделов сборника, следующих за разделом «Война»), Барбюс раскрывает классовую природу войны, царящей в мире капитала, жестокости и несправедливости.

Эстетические воззрения писателя изложены в книге «Золя» (1932). Барбюс неоднократно бывал в СССР, посвятил нашей стране книгу «Россия» (1930) и другие работы. Он умер в Москве во время очередного визита в СССР.

«О г о н ь». Воздействие творчества Барбюса на прогрессивных писателей мира связано прежде всего с романом «Огонь». Первые главы созданы в госпитале в декабре 1915 г. В 1916 г. роман печатался в газете «Творчество» с большими цензурными купюрами и искажениями, а 15 декабря того же года вышел отдельным изданием в издательстве «Фламмарион» с указанием о присуждении роману Гонкуровской премии.

Основная мысль романа — неизбежность прихода народных масс, вовлеченных империалистами в войну, к революционным идеям. Форма «дневника одного взвода» позволяет автору достигнуть предельной достоверности в описании войны. Вместе с тем Барбюс стремится придать «дневнику» романную масштабность и многоплановость. Следуя за героями произведения, читатель оказывается то недалеко от передовой, то в глубоком тылу, то в огне атаки.

Первая глава придает роману поэтический характер: возникает сопоставление с «Божественной комедией» Данте. Барбюс, далекий от какой-либо религиозности, строит произведение как нисхождение из «рая» к последнему кругу «ада», показывая, что империалистическая война страшнее любой поэтической выдумки об ужасах потустороннего мира.

Впервые мотив прозрения появляется в главе «Видение», открывающей книгу. Живущие в единственном доступном для людей этого времени «раю» — в горах Швейцарии, где нет войны,

«бледные провидцы», как их называет автор, представители разных народов, уже пришли к тем выводам, к которым предстоит прийти солдатам взвода после нечеловеческих испытаний на войне. В главе «Заря», завершающей книгу, достоверно и ярко показано пробуждение сознания солдатской массы, его революционизация.

Сразу после публикации книга оказывается в центре всеобщего внимания, вызывает ожесточенные споры. Анетт Видаль приводит в своей работе о Барбюсе выдержки из различных документов¹. Солдаты пишут с фронта: «Вы во всеуслышанье произнесли слово правды... Спасибо за то, что вы отомстили за нас, разоблачили войну...» Те, кто не воевал, обращаются к автору: «Мы увидели войну, мы почувствовали страдания солдат». Журналистка Северин восклицает: «Это торжество совести, реванш правды». Прямо противоположное мнение высказывала националистическая пресса: «Отвратительная книга... Головешка, которую забрасывает в лавку с товаром, разгулявшись, идиот, чтобы всех поразить... "Огонь" не только плохое произведение, но и низкий поступок... Ни единого красивого чувства, ничего, что бы служило интересам Франции... Барбюс никогда не понимал французской души. Книжонки Барбюса означают, что он агент врага, только и всего». Сопоставление этих высказываний и оценки романа, данной крупнейшими писателями XX в., позволяет сделать вывод о том, что первая крупная дискуссия вокруг произведения социалистического реализма на Западе была дискуссией о правде и ее отражении в искусстве. Правдивость книги Барбюса отмечали Р. Роллан, Р. Лефевр и др. М. Горький писал о романе Барбюса: «Мрачная книга его страшна своей беспощадной правдой, но всюду во мраке изображаемого им сверкают огоньки нового сознания...». Барбюс понимал, что степень правдивости романа будет главным предметом споров — отсюда поиски документальной формы («роман-дневник»), стремление в точности сохранить речь солдат (об этом шли бесконечные дискуссии между автором и боявшимся «неприличий» газетным издателем Гюставом Тери) и т. д. Обвинения Барбюса в натурализме не имеют оснований, т. к. не учитывают тех задач, которые стояли перед автором.

Присуждение роману Гонкуровской премии в период разгула шовинизма и травли писателя реакционными кругами показывает, что литераторы сразу оценили выдающиеся художественные достоинства произведения. Роман получил признание народа: к июлю 1918 г. было выпущено 200 тысяч экземпляров, немедленно разошедшихся по стране (для военной Франции это невиданный тираж).

¹ См.: Видаль А. Анри Барбюс — солдат мира. — М., 1962. — С. 58—62.

Вторая мировая война вызвала к жизни литературу Сопротивления (Л. Арагон, Э. Триоле, Веркор, П. Элюар, А. де Сент-Экзюпери, А. Камю, Э. Хемингуэй, Ю. Фучик, М. Залка, Б. Брехт, А. Зегерс и многие другие). В литературе Сопротивления усиливается реализм, она демократична по содержанию и по форме, ориентируется на самого широкого читателя.

Фучик. Юлиус Фучик (1903—1943) — национальный чешский герой-антифашист, писатель и журналист. Книга очерков «В стране, где наше завтра является уже вчерашним днем» (1932) он рассказал о своих впечатлениях от поездки в СССР. В годы фашистской оккупации Чехословакии был членом подпольного ЦК КПЧ, руководил нелегальной печатью. В 1942 г. арестован гестапо и после пыток казнен в Берлине. Ю. Фучик был посмертно награжден Международной премией Мира (1950).

Огромной силой воздействия обладает книга Фучика «Репортаж с петлей на шее» (опубл. 1945), написанная в тюрьме. В ней документально точно воспроизведенные события сочетаются с художественной реалистической образностью.

Призыв Ю. Фучика, обращенный к читателю в конце книги: «Люди... Будьте бдительны!» — стал лозунгом в борьбе за мир и гуманизм, против фашизма.

Неореализм

Одно из самых показательных для характеристики реализма XX в. явлений — итальянский неореализм, отразившийся не только в литературе, но и в кино. Он сложился под влиянием движения Сопротивления, охватившего Италию в 1943—1945 гг. Истоки этого течения — в веризме, заметное воздействие на него оказало советское и французское киноискусство. Его теоретик — Д. Дзаватини, программные произведения — фильм Р. Росселини «Рим — открытый город», роман В. Пратолини «Повесть о бедных влюбленных». Неореалисты выдвинули в центр произведения образы людей из народа, героев Сопротивления, тему человеческого достоинства перед лицом жестокого мира, отбросили усложненные формы во имя ясности и правдивости. Они использовали в литературе принципы и приемы реалистического кино. Достижения неореализма связаны с деятельностью Э. Де Филиппо, П. П. Пазолини, Д. Родари, А. Моравиа. В 1960-е годы начинается отход ведущих итальянских писателей от неореализма (В. Пратолини, С. Квазимодо, А. Моравиа, И. Кальвино), что объясняется стремлением преодолеть эмпиризм неореалистического искусства, расширить аналитические возможности литературы. Из явлений это-

го и последующих десятилетий особый интерес вызывает творчество Т. Гуэрры, автора ряда сценариев для фильмов Ф. Феллини, а также новелл, миниатюр, для которых характерно поэтически-метафорическое переосмысливание обыденных событий.

Пратолини. Васко Пратолини (1913—1991) — крупнейший представитель итальянского неореализма. Писатель начал печататься в 1938 г. Он принимал участие в движении Сопротивления. Наиболее значительное произведение писателя — «Повесть о бедных влюбленных» (1947). В книге сочувственно обрисована героическая деятельность подпольщиков, выведены образы простых итальянцев с их обыденными заботами, описано их отношение к жизни. В романе повествуется о судьбах жителей маленькой улочки во Флоренции — Виа дель Корно, об их заботах, любви, поисках счастья. События разворачиваются в 1920-е годы, когда к власти в Италии пришли фашисты. Одна из самых ярких сцен романа — гибель кузнеца Коррадо, по прозвищу Мачисте, который, узнав о готовящемся фашистском путче — «Ночи Апокалипсиса», предупреждает прогрессивных политических деятелей об опасности.

Другие произведения писателя — «Улица Магадзини» (1941), «Квартал» (1945), «Метелло» (1955). В 1960-е годы он отходит от неореализма (книги «Расточительство», 1960; «Аллегория и насмешка», 1966). Пратолини присуще сочетание лиризма и разоблачения социального зла, что в целом становится характерным для неореализма.

ЖАНРОВЫЕ ГЕНЕРАЛИЗАЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Жанровая генерализация. Этот термин мы вводим для обобщенной характеристики жанровой ситуации в парадигме литературы «культурного запроса» («концептуально-авторской»), хотя он применим и к парадигме литературы «массового спроса» (литературному производству), и, таким образом, связан с общей спецификой культуры этого столетия. Генерализация (от лат. *generalis* — общий, главный) в науке означает обобщение, переход от частного к общему, подчинение частных явлений общему принципу. Здесь очевидны две составляющие: некий принцип и некий процесс — своего рода процесс «кристаллизации», когда общий принцип притягивает к себе, подчиняет, определенным образом структурирует частные явления, составляя их общий «знаменатель». Жанровая генерализация в этом случае означает процесс объединения, стягивания жанров (нередко относящихся к разным видам и родам искусства) для реализации нежанрового (обычно проблемно-тематического) общего принципа. Жанровая генерализация мало заметна в старых литературах. Классицизм, сформиро-

вавшийся уже в Новое время, ей предельно чужд, ибо утверждал принципы иерархии и чистоты жанров, т.е. их подчеркнутой разделенности. Романтики и реалисты XIX в. закладывают основы жанровой генерализации, но процесс находится в начальной стадии. Нередко многожанровые конгломераты объединяются не вокруг принципа, а вокруг конкретного художественного материала, как в «Человеческой комедии» О. Бальзака, где романы социально-психологические, исторические, философские, повести, новеллы объединены общими сюжетами, героями, единым художественным миром (однако пьеса «Вотрен» с теми же героями в цикл не входит).

Жанровая генерализация более обобщенного характера основывалась на организующем начале художественных систем (романтизм, реализм, натурализм, импрессионизм и т.д.). Например, романтический роман, романтическая драма, романтическая опера и т.д. Жанровая генерализация на основе художественных принципов как одна из ведущих художественных тенденций стала возможна после того, как на рубеже XIX—XX вв. началось тотальное разрушение жанровых границ, довершенное модернистами.

На место ослабленных жанровых структур в качестве организующих центров приходят выработанные литературой и утвердившиеся в ней принципы философствования, психологизма, морализма, историзма, биографизма, документализма и др. Соответственно возникают философская, психологическая, моралистическая, историческая, биографическая, документальная и другие жанровые генерализации. К ним примыкает особая жанровая группа, возвращающая литературу к фольклорным истокам (фолк-литературная жанровая генерализация). При этом имеется в виду не только формирование некой системы жанров (философский роман, философская драма, философская поэма и т.д.), но и процесс внедрения соответствующего принципа в самые разнообразные пласты искусства от проблематики до сюжета, персонажей, языка. В литературе «массового спроса» генерализация происходит вокруг сюжетных, визуальных, эмоциональных стержней: детективная, фантастическая, эротическая литература и др.

Философская жанровая генерализация

Уже в XVII—XVIII вв. философская поэзия Донна, религиозно-философские драмы Кальдерона, философский роман Монтескье, философские повести Вольтера, философский диалог Дидро дают основание говорить о начале возникновения философской жанровой генерализации. В XX в. она становится одной из основных в кругу чтения высокообразованной интеллигенции мира.

Принцип философствования предполагает, что основными героями произведения становятся не персонажи, а идеи. Это меняет структуру произведения во всех его звеньях. Философские жанры, сохраняя черты романа, драмы, поэмы и других исходных жанровых структур, группируются вокруг общих («метажанровых») моделей — притчи и параболы.

Притча. Крупный литературовед С. С. Аверинцев дал достаточно емкую характеристику этого древнего жанра. По Аверинцеву, притча — дидактико-аллегорический жанр литературы, в основных чертах близкий басне. В отличие от нее форма притчи 1) возникает в некотором контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, символическую наполненность; 3) с содержательной стороны отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка. В своих модификациях притча — универсальное явление мирового фольклора и литературного творчества. Однако для определенных культурных эпох, особенно тяготеющих к дидактике и аллегоризму, притча была центральным жанром, эталоном для других жанров. В эти эпохи, когда культура читательского восприятия осмысляет любой рассказ как притчу, господствует специфическая поэтика притчи, исключая описательность «художественной прозы» античного или новоевропейского типа: природа и вещи упоминаются лишь по необходимости, действие происходит как бы без декораций, «в сукнах»; действующие лица притчи, как правило, не имеют не только внешних черт, но и характера в смысле замкнутой комбинации душевных свойств — они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, но как субъекты этического выбора. С конца XIX в. ряд писателей видят в экономности и содержательности притчи образец для своего творчества¹. В XX в. крупнейшим мастером притчи был один из «отцов модернизма» Франц Кафка.

Парабола. Парабола (от гр. *parabolē* — сравнение, сопоставление, подобие) — близкая притче жанровая модификация в драме и прозе XX в. В основе параболы лежит иносказательный образ, тяготеющий к символу, многозначному иносказанию (в отличие от однозначности аллегии и однонаправленного второго плана притчи); поэтому иногда параболу определяют как «символическая притча». Однако, приближаясь к символическому, иносказательный план параболы не подавляет предметного, ситуативного, а остается взаимосоотнесенным с ним. Незавершенная многоплановость, содержательная емкость параболы привлекают писателей разных стран, среди которых в первую очередь называют

¹ См.: Аверинцев С. С. Притча // Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987. — С. 305.

Ф. Кафку («Процесс»), Г. Гессе («Игра в бисер»), Ж. П. Сартра («Дьявол и Господь Бог»), Э. Хемингуэя («Старик и море»), Г. Гарсию Маркеса («Сто лет одиночества»), Кобо Абэ («Женщина в песках»). Отметив, что содержательно-структурные признаки параболы обнаруживаются и в других видах искусства (например, в фильме И. Бергмана «Седьмая печать», в картине П. Пикассо «Герника»), исследователи приходят к выводу о возможности отнести параболу к некоторым общим принципам художественной образности (наряду с аллегорией, символом, гротеском)¹.

Интеллектуально-философская проза: роман, повесть, новелла. Крупнейшими представителями интеллектуально-философской прозы в литературе XX в. были немецкие писатели Т. Манн (романы «Волшебная гора», «Доктор Фаустус», новеллы «Смерть в Венеции», «Марио и волшебник»), Г. Гессе (романы «Степной волк», «Игра в бисер»), австрийский писатель Р. Музиль (роман «Человек без свойств»), французские писатели-экзистенциалисты Ж. П. Сартр (роман «Тошнота», романский цикл «Дороги свободы»), А. Камю (романы «Посторонний», «Чума», «Падение»), английские писатели Д. Оруэлл (романы-антиутопии «Скотный двор», «1984»), У. Голдинг (роман-антиутопия «Повелитель мух», роман «Шпиль»), А. Мёрдок (роман «Черный принц»), Д. Фаулз (роман «Волхв»), аргентинские писатели Х. Л. Борхес (сб. рассказов и эссе «История вечности», сб. новелл «Вавилонская библиотека»), Х. Кортасар (романы «Игра в классики», «Модель для сборки», новелла «Южное шоссе»), колумбийский писатель Г. Гарсия Маркес (роман «Сто лет одиночества»).

В романах, повестях, новеллах, эссе этих писателей обычно уже заглавие содержит иногда открытый, а чаще скрытый, представленный символом ключ к идейному содержанию произведения. Нередко название относит читателя к фундаментальному для романа мифу, легенде. Так, «волшебная гора» в названии романа Томаса Манна (1875—1955), опубликованном в 1924 г., — это Герцельберг, Греховная, или Волшебная гора, где, согласно легенде, миннезингер Тангейзер провел семь лет у богини Венеры. Судьба молодого немца Ганса Касторпа, приезжающего в туберкулезный горный санаторий «Берггоф» навестить друга на несколько дней, но задержавшегося там до начала Первой мировой войны, реализует эту легенду в современности. В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) трагическая судьба гениального композитора Адриана Леверкюна, вступившего, как ему кажется, в сделку с дьяволом, утрачивающего и талант, и разум, сопоставляется с легендой о средневековом ученом и чернокнижнике Фаусте. «Вавилонская библиотека» у Борхеса — это библейская Вавилонская баш-

¹ См.: Приходько Т. Ф. Парабола // Литературный энциклопедический словарь. — М, 1987. — С. 267.

ня, наполненная неизмеримым количеством книг, содержащих сведения обо всех культурных достижениях человечества, и готовая рухнуть под их тяжестью. Названия отсылают и к литературным произведениям и героям. Так, название романа А. Мёрдок «Черный принц» намекает на Гамлета, чьи извечные вопросы должны решить для себя герои романа.

В философской прозе очень широко представлен мотив игры, что также обозначено в некоторых названиях («Игра в бисер» Гессе, «Игра в классики» Кортасара). В игру вступают идеи, игра — сама по себе одна из организующих идей философской прозы.

Гессе. Герман Гессе (Хессе, 1877—1962) — немецкий писатель (с 1912 г. окончательно поселился в Швейцарии, в 1923 г. принял швейцарское гражданство), один из крупнейших мастеров интеллектуально-философской прозы. Он опубликовал свои первые книги в 1899 г. Вскоре появился его первый роман — «Посмертные сочинения и стихи Германа Лаушера» (1901) — неоромантическое произведение, в котором эстет, романтическая личность противопоставляется миру обывателей. Произведение строилось как сочетание прозы, стихов, дневника героя. Известность приходит к писателю после выхода в свет второго романа — «Петер Каменцинд» (1901), где на автобиографическом материале раскрывается тема стремления человека к цельности и совершенству. Проблеме противостояния таланта и буржуазного мира посвящена повесть «Под колесом» (1906). Это произведение создано в реалистической манере, в которой угадывается влияние любимого писателем Г. Келлера. Сатирически показан дух школы-казармы.

Герой повести, юноша Ганс Гибенрат, под влиянием друга Гейльнера, бунтаря и поэтической натуры, бежавшего из семинарии, начинает осознавать все бездушие обывательского уклада жизни, но сил для протеста у него нет: возвращаясь с первой в жизни попойки, он, преднамеренно или по воле нелепого случая, тонет в реке.

Важным этапом в жизни Гессе стало его путешествие в Индию в 1911 г. Индийская тема, размышления над идеями буддизма присутствуют в его путевых записках «Из Индии» (1913), философской повести «Сиддхарта» (1922). Первая мировая война укрепила писателя на позициях пацифизма. Всю оставшуюся жизнь он прожил в Швейцарии, которую почти не затронули катастрофические события мировых войн. Пройдя курс лечения психоанализом у К. Г. Юнга, Гессе увлекся идеями юнгианской «глубинной психологии», которые в большой мере присутствуют в разработанной писателем концепции «пути внутрь» как способе преодолеть противоречия жизни и через обращение к первоначалам подняться на более высокую ступень совершенства. В его произведениях усложняется композиция, расширяется использование символов, сновидческих и мистических образов. Поворотным стал роман

«Демиан» (1919), вышедший под псевдонимом Эмиль Синклер, от имени которого ведется повествование. Синклер, осознавший противоречие между показной нравственностью и реальной пошлостью окружающих его обывателей, тянется к Демиану, идущему по пути поисков истины. Кажется, что это путь изгоя, отмеченного «каиновой печатью». Но, по мысли автора, именно таким одиночкам дано предугадать пути к будущему, в котором «отцовский» принцип жестких законов сменится «материнским» принципом любви и единения. Постепенно образы Синклера и Демиана сливаются. Несмотря на сложность стиля, роман стал культовым для молодого поколения. Т. Манн сравнивал впечатление, произведенное им, с тем воздействием, которое произвел роман Гёте «Страдания юного Вертера» на молодых людей конца XVIII в.

Одно из наиболее значительных произведений Гессе — философский роман «Степной волк» (1927). Его герой — интеллигент, пацифист Гарри Галлер становится одиночкой, «степным волком», живущим вне «стада» обывателей. Гессе необычайно усложняет повествование, вводя в него мотив игры: кульминационные события, утрачивая реальность, разворачиваются в некоем «магическом театре», мистическое и веселое сливаются. «Бессмертные», среди которых Гёте и Моцарт, помогают Галлеру преодолеть одиночество и вернуться к людям.

Близкие мотивы, образы, приемы, но на новом уровне создают ткань самого известного произведения Гессе — философского романа «Игра в бисер» (1943). Он посвящен «паломникам в страну Востока». Этот образ взят из повести Гессе «Поломничество в страну Востока» (1930), где Восток — не какая-то реальная страна или регион, а присутствующий всюду и нигде конкретно мир романтики, гармонии, идеала, добра.

«Игра в бисер» написана якобы Магистром Игры государства Касталия хронистом Иозефом Кнехтом в далеком будущем. XX в. в его записках вспоминается как «фельетоническая эпоха», утратившая всякую духовность. В Касталии, напротив, царит культ Духа, достигнут полный отказ от прагматизма. Высшее воплощение этого культа — Игра в бисер: «Игра в бисер есть игра со всеми смыслами и ценностями нашей культуры, мастер играет ими, подобно тому как в эпоху расцвета живописи художник играл красками своей палитры». Кнехт осознает гибельность такого отрыва от жизни и бежит из Касталии. Но, став воспитателем сына своего друга юности Дезиньори, он не успевает воплотить свой план: соревнуясь с учеником в плавании, он тонет в горном озере.

Используя черты притчи, параболы, утопии, антиутопии, сатиры, памфлета и других жанров, Гессе, как в музыкальной партитуре, сплавляет их в философский роман, ставя вопрос о взаимоотношении высокой культуры и обыденной жизни, не давая его решения, а обозначая его сложность.

Чапек. Карел Чапек (1890—1938) — чешский писатель, один из крупнейших представителей философско-гротескной линии в европейской реалистической литературе XX в. Печатался с 1907 г., первоначально в соавторстве со своим братом Йосефом Чапекком. Первая мировая война заставляет писателя задуматься над трагическими противоречиями современной жизни. Он широко использует экспрессионистскую образность, обращается к психоанализу З. Фрейда, разрабатывает концепцию этического релятивизма («Каждый прав по-своему»). Эти тенденции сказались в произведениях 1920-х годов (роман «Фабрика Абсолюта», 1922; драма «Средство Макропулоса», 1922). В конце 1920-х годов Чапек обращается к жанру юмористического рассказа, придавая ему философский подтекст («Рассказы из одного кармана», 1929; «Рассказы из другого кармана», 1929). В 1930-е годы писатель осознает опасность фашизма и отказывается от концепции этического релятивизма. Антифашистское звучание приобретают гротескно-утопический роман-притча «Война с саламандрами» (1936) — одно из высших достижений европейского философского романа, драмы «Белая болезнь» (1937), «Мать» (1938). Высокую оценку творчеству К. Чапека давали Р. Роллан, Т. Манн и другие выдающиеся писатели мира.

Философская поэзия. В поэзии философичность присутствует со времен Античности. Однако магистральной линией такой поэзии была направленность на философское осмысление мироустройства, мировой гармонии («О природе вещей» Лукреция, «Опыт о человеке» А. Поупа, «Листья травы» У. Уитмена), дисгармоничность же мира чаще представала как личное переживание, приобретающая лирическое, а не философское звучание. В поэзии XX в. обе линии сливаются, при этом острота лирического чувства ослабляется интеллектуальным постижением бытия. Многие поэты подчеркивают абсурдность мира, ничтожность человека. Жанры философской поэзии достаточно аморфны, от стихотворной миниатюры до обширной поэмы. Среди выдающихся поэтов XX в., отдавших дань философской жанровой генерализации, — американец Эзра Паунд, англо-американский поэт Томас Стернз Элиот, француз Сен-Жон Перс, австриец Райнер Мария Рильке, испанец Хуан Рамон Хименес, итальянец Сальваторе Квазимодо.

Элиот. Томас Стернз Элиот (1888—1965) — англо-американский поэт и критик. Он родился в США, позже переехал в Англию, сменил гражданство и религию (перешел из протестантов в католики). Известность пришла к нему после публикации поэмы «Любовная песнь Д. Альфреда Пруфрока» (1917). Уже в этом раннем произведении ощущается глубокое разочарование в возможностях человека. Герой (точнее антигерой) поэмы — некий Альфред Пруфрок, который хотел бы спеть любовную песню, но его сковывает страх. «И как осмелюсь я?» — главный вопрос, который его

мучает и лишает творческих и жизненных сил. В 1922 г. опубликована поэма Т. С. Элиота «Бесплодная земля». Э. Паунд назвал ее «самой длинной поэмой, когда-либо написанной на английском языке», намекая не на количество строк (их всего 434), а на объем жизненного и литературного материала, к которому в поэме есть прямые и скрытые отсылки. Чувство обреченности переходит у Т. С. Элиота в философски и художественно сформулированную концепцию отчаяния, ярко воплотившуюся в стихотворении «Полые люди» (1925):

Мы полые люди
Трухой набитые люди
И жмемся друг к другу
Наш череп соломой хрустит
И полою грудью
Мы шепчем друг другу
И шепот без смысла шуршит
Как ветра шелест в траве
Как шорох в разбитом стекле
Как возятся в погребке крысы
Образ без формы, призрак без краски,
Сила в оковах, порыв без движения...

(Перевод И. Кашкина)

Философская глубина и художественная выразительность поэтической манеры определили отношение к Т. С. Элиоту как к самому значительному англоязычному поэту XX в.

Философская драма. Одно из самых заметных явлений культуры XX в. — развитие философской драмы. В основе ее конфликта — идейное противостояние, нередко выраженное в обширных монологах, а также в диалогах-дискуссиях в духе диалогов Платона. Авторы обращаются к античным мифам, средневековой истории, современной жизни, но трактуют материал сквозь призму театральной условности, внеисторично, так как рассматривают вечные философские вопросы. Широко используется принцип параболы. Среди выдающихся мастеров философской драмы XX в. — Б. Шоу, Л. Пиранделло, К. Чапек, Ж. Жироу, А. Камю, Ж. П. Сартр, Ж. Ануй, Б. Брехт.

Пиранделло. Луиджи Пиранделло (1867 — 1936) — итальянский драматург, новеллист, поэт. Вступил в литературу в 1889 г. сборником стихов «Радостная боль». Широкую известность приобретают новеллы Пиранделло, в которых изображение обыденной жизни итальянцев в духе веризма сочетается с обрисовкой исключительных по силе проявлений человеческих страстей. Обратившись к драматургии в 1910 г., писатель первоначально разрабатывает жанр бытовой комедии, пользуясь при этом сицилийским диалектом (он родился на Сицилии).

Со временем содержание его произведений углубляется. Размышляя над развитием драматургических жанров XX в., Пиранделло приходит к убеждению, что современная драма должна в условных, гротескных, парадоксальных формах дать философское истолкование действительности. Воплощением этой программы стала пьеса «Шестеро персонажей в поисках автора» (1920, опубли. 1921), в которой исследуется роль «маски» в поведении индивидуума. Реальность здесь уравнивается с вымыслом, комическое повернуто трагической стороной, а трагическое — комической. Развитие концепции человека и действительности отражается в последующих драмах Пиранделло («Генрих IV», 1922; «Каждый по-своему», 1924; «Сегодня мы импровизируем», 1930, и др.). Условный театр Пиранделло принес ему мировую известность (Нобелевская премия, 1934).

Психологическая жанровая генерализация

Группа жанров, основанная на примате принципа психологизма, начала складываться еще в XIX в. Она наиболее разработана, охватывает большие пласты прозы, поэзии, драматургии, эссеистики. Писатели-реалисты придают психологизму социальный характер и создают социально-психологические произведения. Модернисты склонны к внесоциальной трактовке психологизма. Обрисовка внутреннего мира человека необычайно разнообразна — от тонкого, изысканного рисунка в романах английской писательницы Вирджинии Вулф до резкого выплеска самых темных страстей в драмах американского писателя Юджина О'Нила. В рамках социально-психологической прозы формируется жанр семейной эпопеи (нередко это цикл романов, к которому могут, как у Голсуорси, добавляться новеллы). Поэзии этой генерализации свойственны предельная искренность, обнаженность чувств.

Вулф. Вирджиния Вулф (1882—1941) — английская писательница, одна из крупнейших представительниц модернизма, техники «потока сознания». Среди ее произведений — романы «Выезд» (1904), «Ночь и день» (1919), «Комната Джейкоба» (1922), «К маяку» (1927), «Волны» (1931), «Орlando» (1931) и др. Особенно известен роман «Миссис Дэллоуэй» (1925). Главная героиня, «прекрасная женщина, похожая на птичку, на сойку, синезеленую, легонькую, живую, хоть ей уже за пятьдесят», обладает замечательным свойством чувствовать внутреннюю жизнь людей. Рядом с ней все очевидное и зримое кажется ей более зыбким. Писательница показывает множественность точек зрения, их смену для создания этого эффекта зыбкости видимого, на которое накладывается отпечаток психология любого человека.

Лоуренс. Дэвид Герберт Лоуренс (1885—1930) — английский писатель, автор романов «Белый павлин» (1911), «Сыновья и любовники» (1913), «Радуга» (1915) и др. Наиболее знаменит роман «Любовник леди Чаттерли» (1928), запрещенный в Англии до 1960 г. из-за предельно откровенно описанных сексуальных сцен. Между тем этот роман интересен прежде всего глубоким постижением психологии молодой женщины Констанции, ставшей леди Чаттерли.

Блестящий, обаятельный и аристократичный муж Констанции Клиффорд вернулся с Первой мировой войны инвалидом. Констанция полна к нему нежности и сострадания, но постепенно замечает, что ни в нем, ни в его окружении, несмотря на внешний лоск, нет подлинной жизни. Она находит настоящее счастье, сойдясь с егерем Оливером Меллорсом. Узнавший об этой связи муж оскорблен не изменой жены, а тем, что она избрала предметом любви человека не его круга. Констанция насильно разлучена с Меллорсом, но она носит под сердцем его ребенка.

Голсуорси. Джон Голсуорси (1867—1933) — английский писатель-реалист, автор 20 романов, 27 пьес, 3 сборников стихов, 173 новелл, 5 сборников эссе. Широкое признание к нему пришло после выпуска в одном томе «Саги о Форсайтах» (1922) — грандиозной эпопеи-хроники о судьбах многочисленных представителей семьи крупных буржуа Форсайтов. В этот цикл вошли три романа и две новеллы-интерлюдии. Первый роман — «Собственник» (1906), написанный в традициях Диккенса и Теккерея, содержит критику буржуазного жизненного уклада. На примере Сомса, одного из Форсайтов, особенно ярко показано разрушающее личное чувство собственности. Новелла «Последнее лето Форсайта» (1917, опубл. 1918), где автор снова вернулся к героям «Собственника», в общей композиции цикла о Форсайтах заняла место интерлюдии, за которой следуют роман «В петле» (1920), новелла-интерлюдия «Пробуждение» (1920), роман «Сдается в наем» (1921). В 1929 г. вышло однотомное издание второй трилогии о Форсайтах — «Современная комедия», включавшей роман «Белая обезьяна» (1924), интерлудию «Идиллии» (1927), роман «Серебряная ложка» (1926), интерлудию «Встречи» (1927), роман «Лебединая песня» (1928). В двух трилогиях дана картина жизни Англии с 1886 по 1926 г. Наряду с сатирической широко представлена лирическая линия, в которой Голсуорси развивает традиции романов И. С. Тургенева. Голсуорси — необычайно глубокий и тонкий психолог. Его эпическое, психологическое мастерство было отмечено Нобелевской премией (1932).

Мартен дю Гар. Роже Мартен дю Гар (1881—1958) — французский писатель-реалист. В наиболее значительных произведениях до Первой мировой войны (романы «Становление», 1909; «Жан Баруа», 1913) Мартен дю Гар рассматривает проблемы становления человеческой личности. В центре романа «Жан Баруа» — по-

литическая борьба вокруг дела Дрейфуса, имеющего, с точки зрения писателя, решающее значение для понимания своего времени.

В августе 1914 г. Р. Мартен дю Гар был призван в армию, в которой находился в течение всей Первой мировой войны.

Крупнейшее произведение Р. Мартен дю Гара — роман «Семья Тибо» (1920—1940). Первоначально повествование не выходило за рамки жанра семейной хроники («Серая тетрадь», 1922; «Исправительная колония», 1922). Однако в последних частях («Лето 1914 года», 1936; «Эпилог», 1940) пласт семейного времени вытесняется пластом исторического времени, семейная хроника перерастает в эпопею, подобно тому, как это произошло в «Очарованной душе» Р. Роллана. Роман вошел в золотой фонд мировой литературы XX в. (Нобелевская премия, 1937). Историю создания романа «Семья Тибо» писатель рассказал в «Автобиографических и литературных воспоминаниях» (опубл. 1955). Здесь же Р. Мартен дю Гар изложил свои реалистические воззрения, отметил огромное влияние творчества Л. Н. Толстого на его литературную деятельность, охарактеризовав Толстого как лучшего учителя для будущего романиста.

О'Нил. Юджин О'Нил (1888—1953) — американский драматург. Уже в семи одноактных пьесах (сб. «Жажда и другие одноактные пьесы», 1914) он бросил вызов коммерческому театральному искусству Бродвея: их действие происходило не в буржуазных салонах, а в портах, матросских кубриках, действующими лицами были простые рабочие, моряки, их диалоги сохраняли черты реальной разговорной речи. Образцом для себя драматург считал пьесы А. Стриндберга. В пьесах О'Нила, в частности в первой полнометражной драме «За горизонтом» (Пулитцеровская премия, 1920), реализм сочетается с натурализмом и экспрессионизмом. Это придает психологизму обостренный, обнаженный характер. Крупнейшим достижением О'Нила стала драма «Любовь под вязами» (1924), разрабатывающая такие темы, как супружеская неверность, кровосмешение, детоубийство. Запретность тем, которые раскрыты драматургом в подчеркнуто жестких тонах, сделала премьеру драмы скандальной. Вместе с тем было отмечено, что О'Нилу удалось возродить и обновить исчезающий в XX в. жанр трагедии (что было признано при вручении ему Нобелевской премии в 1936 г.).

Историческая жанровая генерализация

В начале XIX в., когда В. Скотт разработал в литературе принцип историзма, возник жанр исторического романа (произведения В. Скотта, А. де Виньи, В. Гюго и др.). В XX в. складывается разветвленная историческая жанровая генерализация, охватыва-

ющая прозу (роман, повесть, новелла, прозаические циклы), драматургию (историческая драма), поэзию (поэма, баллада и др.). Исторический роман представлен в творчестве выдающихся немецких писателей Генриха Манна («Юные годы короля Генриха IV», «Зрелые годы короля Генриха IV»), Томаса Манна (тетралогия «Иосиф и его братья»), Лиона Фейхтвангера («Иудейская война», «Гойя»). Наряду с огромными циклами исторических романов, подобными «Проклятым королям» французского писателя Мориса Дрюона (о французских королях начиная с Филиппа Красивого, XIV в.), появляются принципиально новые решения исторической темы, как, например, в творчестве Фолкнера, одного из крупнейших американских писателей XX в., лауреата Нобелевской премии (1949).

Фолкнер. Уильям Фолкнер (1897—1962) — американский писатель. Ранние стихи и романы Фолкнера не привлекли внимания читателей. Но роман «Шум и ярость» (1929), в котором использована техника «потока сознания», сразу был назван модернистами «великой книгой». В нем Фолкнер впервые применил свой основной принцип повествования — «двойное видение», когда одни и те же ситуации и персонажи предстают с нескольких точек зрения, принадлежащих людям, различающимся по мировосприятию и психологическому складу. Например, в романе «Когда я умираю» (1930) количество таких точек зрения, выраженных в коротких монологах, доведено до 59. Позже писатель отойдет от излишне авангардистских решений и выработает свой особый реалистический стиль.

В названных романах и предшествовавшем им «Сарторисе» (1929) Фолкнер начал решать проблему создания своего художественного мира самым буквальным образом, тщательно описывая придуманный им округ Йокнапатофа на крайнем юге США, «кусочек земли величиной с почтовую марку». Многие биографы считают, что эту идею подсказал в 1925 г. молодому писателю замечательный американский новеллист Шервуд Андерсон, и приводят его слова: «Вы, Фолкнер, деревенский парень, и все, что вы знаете, — это маленький кусочек земли у себя в Миссисипи. И этого вполне достаточно. Это тоже Америка... Только и нужно, чтобы вы посмотрели на свою землю, послушали и поняли, если сумеете». Округ Йокнапатофа и его столица Джефферсон напоминают реальный округ Лафайет и его главный город Оксфорд с 4-тысячным населением, в котором писатель прожил почти всю жизнь. Исторический охват в фолкнеровской саге — от рождения в Глазго в 1699 г. Квентина Маклюэна Компсона, основателя рода Компсонов, чей внук Джейсон Ликург Компсон в 1811 г. поселился в Йокнапатофе, до первых десятилетий XX в., когда в саге появляется адвокат Гэвин Стивенс, персонаж, наиболее близкий автору. Изображены исторические процессы, общие для всего южного

региона огромной страны: крушение рабства и связанного с ним жизненного уклада и психологического климата, установление буржуазного порядка с присущим ему динамизмом и делячеством, расовые проблемы и чувство вины белого человека. Фолкнер населяет свой художественный мир персонажами, переходящими из произведения в произведение. Произведения фолкнеровской саги в порядке их создания (а не сюжетной хронологии событий) располагаются так: после трех названных романов следуют сборник новелл «Тринадцать» (1931), романы «Святилище» (1931), «Свет в августе» (1932), сборник новелл «Доктор Мартино» (1934), роман «Авессалом, Авессалом!» (1936), цикл повестей «Непобежденные» (1938), романы «Дикие пальмы» (1939), «Деревушка» (1940), цикл повестей «Сойди, Моисей» (1942), роман «Осквернитель праха» (1948), цикл рассказов «Ход конем» (1949), «Собрание рассказов» (1950), роман «Реквием по монахине» (1951), сборник новелл «Большие леса» (1955), романы «Город» (1957), «Особняк» (1959), «Похитители» (1962). Романы «Деревушка», «Город», «Особняк» составляют внутренний романский цикл — трилогию о Сноупсах. Склонность к цикличности и историзм могут быть отмечены на любом уровне вплоть до построения фраз: Фолкнер пользуется длинными и сложными синтаксическими конструкциями, охватывающими сразу несколько времен.

Андрич. Иво Андрич (1892—1975) — сербский писатель, один из наиболее значительных представителей югославской литературы XX в. Он обратился к историческому жанру на материале родной национальной истории, неизвестной читателям Европы и других континентов, экзотичной для них, что стало характерной чертой историзма XX в.

В юности Андрич сблизился с организацией «Молодая Босния», осуществившей убийство австрийского престолонаследника Франца Фердинанда, которое послужило поводом к началу Первой мировой войны. В 1914 г. он был интернирован австро-венгерскими властями. Андрич начал печататься в 1911 г. Писатель обратил на себя внимание читателей новеллами 20—30-х годов, в которых мастерски передал ощущение трагизма человеческого существования в буржуазной Югославии.

После 1918 г., когда в результате распада Австро-Венгрии образовалось югославское государство, начинается интенсивный процесс сближения развивавшихся ранее относительно самостоятельно литератур Македонии, Сербии, Словении, Хорватии, Черногории. В 1920-е годы господствующим направлением там становится экспрессионизм. Наряду с правым крылом (А. Б. Шимич и его последователи) возникает левое течение в экспрессионизме, имеющее отчетливую социалистическую ориентацию (М. Крлежа, А. Цесарец и др.). С конца 1920-х гг. ведущее место начинает занимать реалистическое направление (Б. Нушич, Д. Максимович, ото-

шедшие от экспрессионизма М. Крлежа, И. Андрич и др.). Этническое и языковое родство, переплетение исторических судеб славянских народов Югославии обусловили общие закономерности их культурного развития. Исторические особенности определили специфику искусства каждой нации, неравномерность их литературного развития.

Одним из важных объединяющих факторов для югославов стали исторические произведения Андрича. Мировую известность принесли писателю романы «Травницкая хроника» (1942, опубл. 1945) и «Мост на Дрине» (1942—1943, опубл. 1945), посвященные прошлому Боснии. Через все творчество Андрича проходит образ моста как символ связи людей, гуманных отношений в жестоком мире зла и несправедливости.

Роман Андрича «Мост на Дрине» имеет подзаголовок «Вышеградская хроника». В романе-хронике писатель рассказывает о четырех столетиях жизни своего народа. Босния долгое время находилась под турецким игом, затем входила в состав Австро-Венгрии. Автор заканчивает рассказ об истории своего народа описанием первых дней войны 1914—1918 гг. Андрич успешно решает сложную задачу — описать в одной книге такой громадный период.

В финале романа рисуется символическая картина: мост, связующий в течение четырех веков Восток и Запад, многообразные человеческие судьбы, разрушен. Закончена повесть о трагических судьбах народа Боснии, вступающего вместе со всем человечеством на порог новой эры.

Роман, опубликованный после разгрома фашистской Германии, приобрел широкую известность на родине писателя. Вскоре к нему пришла международная известность (Нобелевская премия, 1961).

Биографическая жанровая генерализация

«Биографический жанр» стал складываться в первые десятилетия XIX в. под влиянием биографического метода Сент-Бёва. Одним из первых оформился литературный портрет¹. В «Героических жизнях» Р. Роллана («Жизнь Бетховена», 1903; «Жизнь Микеланджело», 1906; «Жизнь Толстого», 1911) на смену жанровым формам XIX в. приходит синтетическая жанровая модификация, биография-иллюстрация, в которой центр составляет не биография человека сама по себе и не желание объяснить особенности творчества того или иного художника (как это было в биографиях, созданных его предшественниками), а пример должной жизни.

¹ См.: Трыков В. П. Французский литературный портрет XIX века. — М., 1999.

Жанрообразующим стержнем у Роллана становится нравственно-эстетический идеал.

После «Героических жизней» Роллана получило распространение множество частных модификаций биографического жанра — от биографических эссе до биографического романа. Через биографии великих людей в литературу XX в. возвращается почти утраченная героическая тема, образ человека-героя, противопоставленный «человеку-мотоциклу» Ф. Маринетти, «человеку без свойств» Р. Музиля, «полым людям» Т. С. Элиота.

С. Цвейг. Среди блестящих мастеров биографического жанра — австрийский писатель Стефан Цвейг (1881 — 1942). Ему принадлежат биографические эссе о Верхарне (1917), Роллане (1921), биографический цикл «Строители мира» (опубл. 1920 — 1928), в который входят очерки о Достоевском, Диккенсе, Клейсте и др. Около 30 лет Цвейг работал над биографией Бальзака («Бальзак», неоконч., опубл. посмертно, в 1946 г.). Большой интерес представляют биографические романы Цвейга «Жозеф Фуше» (1929), «Мария-Антуанетта» (1932), «Триумф и трагедия Эразма Роттердамского» (1934), «Мария Стюарт» (1935), «Магеллан» (1938), «Америго» (опубл. посмертно, в 1942 г.). Цвейг вырабатывает иной, чем у Роллана, стиль повествования: в нем меньше риторичности и ссылок на документы и другие источники, писатель старается сделать рассказ увлекательным. Но, подобно Роллану, его прежде всего волнует образ должной жизни, нравственно-эстетический идеал. Цвейг восхищен творческим гением и жизненной энергией, способностью героев стоически переносить невзгоды жизни.

Моруа. Андре Моруа (наст. имя Эмиль Герцог, 1885 — 1967) — французский писатель, член Французской Академии (1938), считающийся создателем жанра биографического романа. Среди его произведений — «Ариель, или Жизнь Шелли» (1923), «Карьера Дизраэли» (1927), «Байрон» (1930), «Тургенев» (1931), «Лелия, или Жизнь Жорж Санд» (1952), «Олимпико, или Жизнь Виктора Гюго» (1954), «Три Дюма» (1957), «Жизнь Александра Флеминга» (1959), «Прометей, или Жизнь Бальзака» (1965). Как правило, это романы о писателях. Моруа отходит от традиции биографии-иллюстрации, писатели интересны ему не как примеры правильной жизни, а как жившие на земле реальные великие люди. Особое внимание писатель уделяет их психологии, пытается по многочисленным источникам, документам воссоздать внутренний мир своих героев. При этом их литературное творчество подчас уходит на задний план, как в романе о Жорж Санд, где откровенно, но деликатно описывается ее личная жизнь, однако остается неясным, когда же она создала свои многочисленные произведения. Моруа ценит ее не как великую писательницу, а как незаурядную женщину, как индивидуальность.

Принцип документализации свойствен литературе XX в. (прежде всего реалистической) в большей степени, чем литературе других эпох. Книги журналистских очерков, репортажей, документов занимают в ней не меньшее место, чем различные разновидности *fiction* — литературы, созданной воображением писателя. Это связано с известным разочарованием читателя в любых формах вымысла, в которых видится скрытая угроза обмана, иллюзий, неоправданного утешения или, наоборот, намеренного запугивания и, таким образом, манипулирования массами. Всемирную известность приобрела книга американского журналиста Джона Рида (1887—1920) «Десять дней, которые потрясли мир» (1919), где даны правдивые зарисовки, репортажи с места основных событий Октябрьского вооруженного восстания в Петрограде. Огромный резонанс имели «Репортаж с петлей на шее» (опубл. 1945) чешского патриота Юлиуса Фучика и «Дневник Анны Франк» (опубл. 1947) — записки еврейской девушки из Голландии в период фашистской оккупации этой страны, а также другие документальные свидетельства бесчинства фашистов. Культовой книгой стал вышедший в Гаване в 1968 г. с предисловием Фиделя Кастро «Дневник Че в Боливии» кубинского революционера Эрнесто Че Гевары (1928—1967) (Че Гевара отправился в Боливию для организации партизанской борьбы и погиб там 10 октября 1967 г.).

В художественной прозе XX в. нередко присутствует принцип документализации. Так, роман А. Барбюса «Огонь» (1916), роман Э. М. Ремарка «На западном фронте без перемен» (1929) имитируют форму солдатского дневника. В поэзии, метафорической по своей сущности, использование документализации затруднено, однако в 1917 г. Аполлинер сделал шаг в этом направлении, написав программное стихотворение, которое полемически назвал «Стихотворение» (вошло в посмертный сборник стихов «Есть», 1925):

Он вошел.
Уселся на стул.
Он не смотрит на красноволосое пламя.
Загорается спичка.
Он встал и ушел.

(Перевод М. Кудинова)

Поэт стремится достигнуть полной документальности: он предельно упрощает поэтический синтаксис, сводит к минимуму литературную образность (сохраняя лишь один метафорический эпитет «красноволосое пламя»), ищет опору поэзии в простейших событиях повседневной жизни.

Зато в драматургии принцип документализации нашел необычайно плодотворное развитие. С 1963 г. возникло целое движение драматургов за создание жанра документальной драмы. Незадолго до этой даты появилась замечательная пьеса Джерома Килти «Милый лжец», диалоги которой составлены из писем Б. Шоу и английской актрисы Патрик Кемпбел. Была осуществлена и инсценировка «Дневника Анны Франк». Но настоящее рождение жанра произошло в 1963 г., когда с триумфом прошла премьера пьесы немецкого (ФРГ) драматурга Рольфа Хоххута (р. 1931) «Дознание», в которой был использован документальный материал, разоблачающий попустительство Ватикана и папы римского Пия XII зверствам фашистов. В драме была поднята тема моральной ответственности личности, наделенной властью.

Уже в следующем году драматург Р. Кипхардт представил пьесу «Дело Рихарда Оппенгеймера», включающую реальные протоколы заседаний по делу знаменитого физика, который обвинялся властями США в передаче военных секретов, относящихся к производству атомной бомбы. В 1965 г. выдающийся немецкий драматург Петер Вайс (Вейс, 1916 — 1982, с 1945 г. гражданин Швеции) написал документальную политическую драму «Дознание», построенную на документальном материале франкфуртского процесса 1964 — 1965 гг. над фашистскими палачами концлагеря Освенцим.

С документальными жанрами тесно связана группа биографических жанров. Интересные процессы происходят в этом отношении в последнее время. Так, в биографическом романе английского писателя П. Акройда «Последнее завешание Оскара Уайльда» (1983) документализм прекрасно соединился с интертекстуальностью постмодернистского романа.

Фolk-литературная жанровая генерализация

Этот термин мы выбрали для обозначения группы жанров, в которых литература соединяется с фольклором. Это одна из ведущих тенденций в испанской и латиноамериканской литературе.

Гарсия Лорка. Федерико Гарсия Лорка (1898 — 1936, расстрелян фашистами) — испанский поэт и драматург. Он обратился к традициям народного романса, соединив их с поэтикой XX в. (сб. «Стихи о канте хондо», 1921 — 1924, опубл. 1931; «Цыганское романсеро», 1928). Фольклорным влиянием отмечена и драматургия Лорки («Кровавая свадьба», 1933; «Иерма», 1934; и др.). Основной мотив Лорки — неразделенность любви и смерти — воспроизводится (подчас пародийно) в окружении условных испанских атрибутов (гитара, шпага, плащ). П. Неруда отмечал: «Горе народа переполняло его стихи до краев...»

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРЕМИИ. ЛАУРЕАТЫ НОБЕЛЕВСКОЙ ПРЕМИИ

Литературные премии в XX в. В гуманитарной культуре XX в. необходимость выделить из огромного потока литературных произведений наиболее значимые в эстетическом отношении привела к созданию новых способов поощрения писателей и в то же время привлечения всеобщего внимания к их творчеству, среди которых одно из ведущих мест занимают литературные премии. Они учреждаются государствами, научными академиями, профессиональными ассоциациями литераторов, издательствами, редакциями газет и журналов, частными лицами. Наиболее престижные премии устанавливают своеобразный писательский рейтинг. Важно, что произведения писателей-лауреатов издаются тысячными и миллионными тиражами, и это позволяет литературе авторско-концептуальной противостоять засилью литературы массового спроса.

С позиций тезаурусного подхода присуждение премий — одно из могущественных средств влияния на структуру тезауруса читателей и должно тщательно изучаться и историками литературы, и культурологами.

Нобелевская премия по литературе. Самой престижной в XX в. считается Нобелевская премия по литературе. Ее учредитель — шведский ученый-химик Альфред **Нобель** (1833—1896), ставший одним из богатейших людей мира благодаря изобретению динамита и других взрывчатых веществ. В молодости он увлекался литературой, творчеством Шелли, Гюго, Бальзака, Мопассана, Тургенева, Ибсена, сам написал множество стихов, пьес, романов. Но в историю литературы он вошел не своими произведениями, а учреждением премиального фонда его имени. В завещании Нобель разделил этот фонд на пять равных частей, и одна из них предназначалась «лицу, которое в области литературы создаст выдающееся произведение идеалистической направленности».

Только в 1901 г. была присуждена первая Нобелевская премия. Лауреатом оказался французский поэт Рене **Сюлли-Прюдом** (наст. имя Рене Франсуа Арман Прюдом, 1839—1907). Он принадлежал к поэтической группе «Парнас» и в своем творчестве сохранил приверженность статической красоте, пластичности образов, классическим образцам стихосложения (поэмы «Справедливость», 1878; «Счастье», 1888; стихи; сборник статей «Поэтическое завещание», 1900, направленный против верлибра, поэзии символистов, декаданса). Он был награжден Нобелевской премией «за выдающиеся литературные достоинства, в особенности же за высокий идеализм, художественное совершенство, а также за необычное сочетание душевности и таланта, о чем свидетельствуют его книги». Большинство ожидало, что первая премия будет присуждена Льву

Толстому. Поэтому решение дать премию Сюлли-Прюдому вызвало разочарование.

Впоследствии много раз Нобелевский комитет подвергался критике за неправомерные награждения. До Первой мировой войны премии получили немецкий историк Теодор Моммзен (1902), норвежский писатель Бьёрнстjerne Бьёрнсон (1903), французский поэт Фредерик Мистраль, пытавшийся возродить литературу на провансальском языке, и совместно с ним испанский драматург Хосе Эчегарай-и-Эйсагирре (1904), польский писатель, мастер исторического романа Генрик Сенкевич (1905), итальянский поэт Джозуэ Кардуччи (1906), английский писатель Редьярд Киплинг (1907), немецкий философ-идеалист Рудольф Эйкен (1908), шведская писательница Сельма Лагерлёф (1909), немецкий писатель Пауль Хейзе (1910), бельгийский драматург и поэт Морис Метерлинк (1911), немецкий драматург Герхарт Гауптман (1912), индийский писатель Рабиндранат Тагор (1913).

Среди награжденных — историк и философ, что вызвало обожавшие вопросы к комитету. Первым немецким писателем-лауреатом стал Хейзе, чьи многочисленные произведения (24 тома новелл, 6 романов, около 60 пьес, 9 поэтических сборников) в большинстве своем были забыты уже к моменту присуждения премии. В то же время не получили премии Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, А. М. Горький, Г. Ибсен, Э. Золя, Т. Гарди, Г. Уэллс, М. Твен, Джек Лондон, другие крупнейшие писатели рубежа веков.

Однако следует учитывать, что любая, даже спорная кандидатура, выдвинутая на Нобелевскую премию, — это непременно крупная творческая индивидуальность.

В период с 1914 по 1918 г. среди получивших премию только один известный литератор. В 1915 г. она была присуждена выдающемуся французскому писателю Ромену Роллану, вставшему в годы Первой мировой войны «над схваткой» (как он назвал сборник своей пацифистской публицистики).

Для того чтобы дать представление о том, как отразился мировой литературный процесс от начала стабилизации (после Первой мировой войны и Великого Октября в России) до середины 1980-х годов, когда стабильная эпоха подошла к концу, дадим краткую характеристику писателей в порядке получения ими премии.

1919 — **Карл Шпиттелер** (1845—1924) — швейцарский писатель, награжденный за поэму «Олимпийская весна» (1900—1905, полное изд. 1910) в пяти книгах (более 600 страниц), в которой соединяется мифологизм, юмор, свободное фантазирование, аллегоризм. Поэма написана гекзаметром, в ней сделана попытка возродить дух Гомера. Не случайно Р. Роллан в некрологе назвал Шпиттелера «нашим Гомером, величайшим немецкоязычным

поэтом со времен Гёте, единственным мастером эпического жанра после смерти Мильтона, фигурой, стоящей в современном искусстве особняком».

1920 — **Кнут Гамсун** (наст. фамилия Педерсен, 1859—1952) — норвежский писатель, мировую славу которому принесли романы «Голод» (1890), «Пан» (1894), «Виктория» (1898), драматическая трилогия об Иваре Карено (1895—1898) и особенно роман «Соки земли» (1917). За этот роман он и получил премию. В речи представителя Шведской академии Харальда Йерне указывалось: «Те, кто ищет в литературе... правдивое изображение реальности, найдет в «Соках земли» рассказ о той жизни, какой живет любой человек, где бы он ни находился». Затем последовали романы «Женщины у колодца» (1920), «Последняя глава» (1923), трилогия о бродяге Августе — «Бродяги» (1927), «Август» (1930), «А жизнь идет» (1933).

Последний роман Гамсуна — «Кольцо замыкается» (1936). Гамсун поддержал фашистов, в 1943 г. встречался с Гитлером. Оскорбленные читатели тысячами отсылали автору экземпляры его книг. В 1947 г. Гамсун предстал перед судом и был признан виновным в пособничестве фашистам. Только по прошествии десятилетий Гамсуна снова стали рассматривать как одного из крупнейших писателей XX в.

1921 — **Анатоль Франс** (1844—1924) — выдающийся французский писатель, один из наиболее значительных представителей социально-философской линии в литературе. Премия присуждена «за блестящие литературные достижения, отмеченные изысканностью стиля, глубоко выстраданным гуманизмом и истинно галльским темпераментом».

1922 — **Хасинто Бенаvente-и-Мартинес** (1866—1954) — испанский драматург и литературный критик, один из вождей «поколения 1898 года». В отличие от Эчегарая, автора романтических мелодрам, предпочитал реалистическую сатиру (комедия «Губернаторша», 1901) и демократическую традицию итальянской комедии масок («Игра интересов», 1907). Всего Бенаvente-и-Мартинесом было написано более 170 пьес. Премия присуждена «за блестящее мастерство, с которым он продолжил славные традиции испанской драмы».

1923 — **Уильям Батлер Йитс** (Йетс, Ейтс) (1865—1939) — ирландский поэт и драматург, видный участник культурного движения «Ирландское возрождение». Среди его произведений — поэма «Странствия Оссиана» (1889), сборники стихов «Перекрестки» (1889), «Роза» (1893), «Ветер в камышах» (1889), «Башня» (1928) и др., драмы «Графиня Кетлин» (1892), «Земля сердечных желаний» (1894), «Кетлин, дочь Хулиэна» (1902), пьесы-маски в традициях японского театра но. Т. С. Элиот назвал его «величайшим поэтом нашего времени». Премия присуждена «за вдохновенное

поэтическое творчество, передающее в высокохудожественной форме национальный дух».

1924 — **Владислав Станислав Реймонт** (1867—1925) — польский писатель, реалистически описавший деревню в своем самом известном романе «Мужики» (4 тома, 1902—1909), за который он и получил премию («за выдающийся национальный эпос — роман “Мужики”», как сказано в решении Нобелевского комитета).

1925 — **Джордж Бернард Шоу** (1856—1950) — английский (ирландский) драматург, один из крупнейших представителей «интеллектуальной драмы». Премия была присуждена «за творчество, отмеченное идеализмом и гуманизмом, за искрометную сатиру, которая часто сочетается с исключительной поэтической красотой».

1926 — **Грация Деледда** (1871—1936) — итальянская писательница. В ее романах обычно описывается Сардиния, где она родилась. Традиционные герои — люди, колеблющиеся между невинностью и грехом и испытывающие при этом страдания. Среди ее многочисленных романов наиболее известны «Элиас Портулу» (1903), «Пепел» (1904, в 1916 г. экранизирован с участием Элеоноры Дузе), «Мать» (1920), «Бог живых» (1922). Манера Деледды близка натурализму, но премия была присуждена «за поэтические сочинения, в которых с пластической ясностью описывается жизнь ее родного острова, а также за глубину подхода к человеческим проблемам в целом», т.е. за качества ее прозы, как раз отличающие от натурализма.

1927 — **Анри Бергсон** (1859—1941) — французский философ, крупнейший представитель иррационализма (бергсонизма). Премия присуждена «в знак признания его ярких и жизнеутверждающих идей, а также за исключительное мастерство, с которым эти идеи были воплощены».

1928 — **Сигрид Унсет** (1882—1949) — норвежская писательница, отмеченная премией «главным образом за запоминающееся описание скандинавского Средневековья» (трилогия «Кристин, дочь Лавранса», 1920—1922; дилогия «Улав, сын Аудуна», 1925—1927).

1929 — **Томас Манн** (1875—1955) — немецкий писатель, один из крупнейших представителей философской и психологической линий в реализме XX в. Премия была присуждена «прежде всего за великий роман “Будденброки”, который стал классикой современной литературы и популярность которого непрерывно растет».

1930 — **Синклер Льюис** (1885—1951) — американский романист, писавший произведения в духе критического реализма и натурализма (романы «Главная улица», 1920; «Бэббит», 1922; «Эроусмит», 1925; и др.). Премия присуждена Льюису «за мощное и выразительное искусство повествования и за редкое умение с сатирой и юмором создавать новые типы и характеры».

1931 — **Эрик Аксель Карлфельдт** (1864—1931) — шведский поэт. Основная тема его стихов — жизнь и традиционные верования крестьян. С 1912 г. был постоянным секретарем Нобелевского комитета по литературе, поэтому отказался от выдвижения на премию (первый случай отказа). Премия, вопреки завещанию Нобеля, была ему присуждена через полгода после смерти. Сейчас почти забытый поэт.

1932 — **Джон Голсуорси** (1867—1933) — английский писатель-реалист, автор «Саги о Форсайтах» (1906—1921). Премия была присуждена «за высокое искусство повествования, вершиной которого является «Сага о Форсайтах»». Писатель передал Нобелевскую премию ПЕН-клубу (поэты, эссеисты, новеллисты) — международной организации литераторов, которую он основал в 1921 г.

1933 — **Иван Бунин** (1870—1953) — русский писатель, один из видных представителей литературы рубежа XIX—XX вв., которого в 1911 г. М.Горький назвал «лучшим современным писателем». С 1920 г. жил в эмиграции во Франции. Премия была присуждена «за строгое мастерство, с которым он развивает традиции русской классической прозы».

1934 — **Луиджи Пиранделло** (1867—1936) — итальянский драматург, новеллист, поэт. Нобелевская премия была присуждена писателю «за творческую смелость и изобретательность в возрождении драматургического и сценического искусства».

1935 — Нобелевская премия не присуждалась.

1936 — **Юджин О'Нил** (1888—1953) — американский драматург. Нобелевский комитет по литературе присудил писателю премию «за силу воздействия, правдивость и глубину драматических произведений, по-новому трактующих жанр трагедии».

1937 — **Роже Мартен дю Гар** (1881—1958) — французский писатель-реалист, автор романа-эпопеи «Семья Тибо» (1922—1940). Труд писателя был отмечен Нобелевской премией «за художественную силу и правду в изображении человека, а также наиболее существенных сторон современной жизни».

1938 — **Пёрл Бак** (1892—1973) — американская писательница. Будучи дочерью американских миссионеров в Китае, она раньше выучила китайский язык, чем английский. Глубокое знание Китая, влияние китайской классической литературы и фольклора с их циклическими формами, отражающими представление о непрерывающемся возрождении жизни, нашли воплощение в лучшем произведении писательницы — романной трилогии «Дом земли» («Земля», 1931, Пулитцеровская премия; «Сыновья», 1932; «Разделенный дом», 1935). Роман «Земля» стал бестселлером, критики его называли «притчей о жизни человеческой». Известность получили также написанные Пёрл Бак биографии ее матери («Изгнание», 1936) и отца («Сражающийся ангел», 1936). Нобелевская премия была ей присуждена «за многогранное, поистине эпиче-

ское описание жизни китайских крестьян и за биографические шедевры».

1939 — **Франс Эмиль Силланпя** (1888—1964) — финский романист. Его литературные вкусы сформировались под влиянием Метерлинка, Гамсуна, Стриндберга. Литературную деятельность начал еще в период, когда Финляндия входила в состав Российской империи (роман «Солнце и жизнь», 1916). В романе «Праведная бедность» (1919) в трагических тонах описал гражданскую войну, которая захватила Финляндию, противостояние «красных» и «белых», сохранив объективность, не приняв чью-либо сторону в социальном конфликте.

Международную известность принес писателю роман «Усопшая в юности» (1931) о тихой жизни и ранней смерти девушки-мечтательницы на фоне неброской финской природы. Роман «Люди в летнюю ночь» (1934), сложный по композиции, создает картину мира, где время понимается в духе, близком Бергсону, а пространство организовано так, чтобы образ небольшой финской деревни перерастал в символ общего мироустройства. Премия была присуждена писателю «за глубокое проникновение в жизнь финских крестьян и превосходное описание их обычаев и связи с природой».

В 1940—1943 гг. Нобелевская премия не присуждалась.

1944 — **Йоханнес Йенсен** (1873—1950) — датский писатель. Его наиболее значительные произведения — 12 томов небольших рассказов и очерков научного и философского содержания «Мифы» (1907—1944), 6 томов «Долгого путешествия» (1922—1924), где в художественной форме изложена теория эволюционизма. Премия присуждена «за редкую силу и богатство поэтического воображения в сочетании с интеллектуальной любознательностью и самобытностью творческого стиля».

1945 — **Габриела Мистраль** (наст. имя Лусила Годой Алькайага, 1889—1957) — чилийская поэтесса, первый лауреат премии из Латинской Америки. Премия была присуждена ей «за поэзию истинного чувства, сделавшую ее имя символом идеалистического устремления для всей Латинской Америки».

1946 — **Герман Гессе** (Хессе, 1877—1962) — немецкий писатель, мастер философской прозы. Нобелевская премия была присуждена писателю «за вдохновенное творчество, в котором все с большей очевидностью проявляются классические идеалы гуманизма, а также за блестящий стиль».

1947 — **Андре Жид** (1869—1951) — французский писатель, который может рассматриваться как один из наиболее ранних модернистов, автор романов «Имморалист» (1902), «В подвалах Ватикана» (1914), «Фальшивомонетчики» (1925) и др. Ему присуждена Нобелевская премия по литературе «за глубокие и художественно значимые произведения, в которых человеческие проблемы пред-

ставлены с бесстрашной любовью к истине и глубокой психологической проницательностью».

1948 — **Томас Стернз Элиот** (1888—1965) — англо-американский поэт и критик. Нобелевская премия ему присуждена «за выдающийся новаторский вклад в современную поэзию».

1949 — **Уильям Фолкнер** (1897—1962) — американский писатель, автор огромного прозаического цикла произведений о придуманном им южноамериканском округе Йокнапатофа. Нобелевская премия была присуждена Фолкнеру «за его значительный и с художественной точки зрения уникальный вклад в развитие современного американского романа».

1950 — **Бертран Рассел** (1872—1970) — английский философ, логик, математик. Премия присуждена, как философам Эйкену и Бергсону, с учетом того, что гуманистические, идеалистические мысли философа изложены блестящей прозой.

Нобелевские премии второй половины XX в. Во второй половине XX в. практика присуждения Нобелевских премий продолжалась весьма успешно, однако в годы «холодной войны» политические мотивы нередко преобладали. Так, из советских писателей были отмечены несомненно выдающиеся деятели культуры, но за произведения, которые в этот период на родине рассматривались как диссидентские (1958 — Борис Пастернак, вынужден был отказаться от премии; 1970 — Александр Солженицын; 1987 — Иосиф Бродский).

Только после скандала, связанного с отказом от премии всемирно известного французского писателя и философа-экзистенциалиста Жана Поля Сартра в связи с политизацией ее присуждения, премию в 1965 г. получил один из величайших писателей-эпиков XX в. Михаил Шолохов. Диссидентские настроения чешского поэта Ярослава Сейферта в большей степени, чем его почти неизвестная в Европе и труднопереводимая на другие языки поэзия, были необъявленным основанием для присуждения ему премии.

Во второй половине века — до середины 1980-х годов, когда начался новый период развития литературного процесса — Нобелевские премии получили:

1951 — Пер Лагерквист (Швеция).

1952 — Франсуа Мориак (Франция).

1953 — Уинстон Черчилль — английский государственный деятель, историк, мемуарист, автор биографий.

1954 — Эрнест Хемингуэй (США).

1955 — Хальдоур Лакснесс (наст. имя Хальдоур Гудьонссон, Исландия).

1956 — Хуан Рамон Хименес (Испания).

1957 — Альбер Камю (Франция).

1958 — Борис Пастернак (СССР).

- 1959 — Сальваторе Квазимодо (Италия).
- 1960 — Сен-Жон Перс (Франция).
- 1961 — Иво Андрич (Югославия).
- 1962 — Джон Стейнбек (США).
- 1963 — Георгос Сеферис (наст. имя Георгиос Стилиану Сефе-риадис, Греция).
- 1964 — Жан Поль Сартр (Франция).
- 1965 — Михаил Шолохов (СССР).
- 1966 — Шмуэль Йосеф Агнон (Шмуэль Йозеф Халеви Чачкес, Израиль); Нелли Закс (еврейская писательница, родилась в Гер-мании, в 1940 г. эмигрировала в Швецию и приняла шведское подданство).
- 1967 — Мигель Астуриас (Гватемала).
- 1968 — Ясунари Кавабата (Япония).
- 1969 — Сэмюэл Беккет (Ирландия, Франция).
- 1970 — Александр Солженицын (СССР).
- 1971 — Пабло Неруда (наст. имя Нефтали Риккардо Рейес Ба-суальто, Чили).
- 1972 — Генрих Бёлль (ФРГ).
- 1973 — Патрик Уайт (Австралия).
- 1974 — Эйвинд Йонсон (Швеция); Харри Мартинсон (Швеция).
- 1975 — Эудженио Монтале (Италия).
- 1976 — Сол Беллоу (наст. имя Соломон Беллоуз, США, родил-ся в Канаде в еврейской семье, эмигрировавшей в 1913 г. из Рос-сии).
- 1977 — Висенте Алейксандре-и-Мерло (Испания).
- 1978 — Исаак Башевис Зингер (наст. имя Ицек-Башевис Зин-гер, США, родился в Польше, писал на идиш).
- 1979 — Одисеас Элитис (наст. имя Одиссеас Алепуделис, Гре-ция).
- 1980 — Чеслав Милош (США, родился в Литве, входившей в состав Российской империи, в польской семье).
- 1981 — Элиас Канетти (Австрия, родился в Болгарии в еврей-ской семье, писал по-немецки).
- 1982 — Габриэль Гарсия Маркес (Колумбия).
- 1983 — Уильям Голдинг (Великобритания).
- 1984 — Ярослав Сейферт (Чехословакия).
- 1985 — Клод Симон (Франция).
- 1986 — Воле Шойинка (Нигерия).

Обращает на себя внимание присуждение премий писателям из регионов мира, прежде не занимавших в сознании западного читателя какого-либо заметного места: Латинская Америка (Гва-темала, Колумбия), Ближний Восток (Израиль), Африка (Ниге-рия), Австралия. Выделены и писатели стран с великими класси-ческими традициями, где новейшая литература должна была за-ново завоевывать мировое признание (Греция, Япония). Уделено

внимание и восточному региону Европы (СССР, Чехословакия, Югославия). Это косвенное, но очень весомое свидетельство завершения формирования единой всемирной литературы.

ПРИМЕРЫ ПЕРСОНАЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ В ЛИТЕРАТУРЕ XX ВЕКА

Пруст

Марсель Пруст (1871—1922) — французский писатель, оказавший огромное влияние на литературу XX в., признанный одним из «отцов» модернизма.

Начало литературной деятельности. Пруст, не будучи аристократом по рождению, был настолько обаятельным, что светские салоны оказались для него открытыми. Свои впечатления о жизни света Пруст отразил в сборнике новелл и лирических миниатюр «Утехи и дни» (1896). Наблюдательность молодого писателя, подметившего характерные черточки великосветских снобов, отметил А. Франс в предисловии к книге. В 1895—1904 гг. Пруст работал над романом «Жан Сантей» (неоконч., опубл. 1952), в котором широко использовал внутренний монолог. В это же время он пишет сборник «Подражания и смеси» (опубл. 1919), обнаруживая блестящее умение имитировать стиль Бальзака, Флобера, Гонкуров и других писателей.

«Против Сент-Бёва». В 1905 г. после смерти матери и тяжелейших приступов астмы Пруст был вынужден изменить свой образ жизни. Он почти безвыходно живет в комнате, защищенной от шума и света. Литературное творчество становится единственным смыслом жизни Пруста, отгороженного от мира болезнью. Он начинает писать заметки, что-то среднее между критическим эссе и художественной прозой (вышли только в 1954 г. под названием «Против Сент-Бёва»). «Я хотел бы написать статью о Сент-Бёве, хотел бы показать, что его критический метод, вызывающий такое восхищение, абсурден, что сам он — плохой писатель; возможно, это подтолкнуло бы меня высказать более важные истины», — так сам Пруст изложил суть замысла книги. Защита Прустом Бальзака, Бодлера, Флобера от нелюбимых и не всегда глубоких оценок Сент-Бёва оказывается, таким образом, лишь поводом для высказывания «более важных истин». Каких же? «Наброски предисловия» (редакторское название, как и все другие) начинаются с изложения ключевой мысли Пруста: «С каждым днем я все меньше значения придаю интеллекту. С каждым днем я все яснее сознаю, что лишь за пределами интеллекта писателю представляется возможность уловить нечто из давних впечатлений, иначе говоря, постичь что-то в самом себе и обрести единственный

предмет искусства. То, что интеллект подсовывает нам под именем прошлого, на самом деле не является таковым. В действительности каждый истекший час нашей жизни находит себе убежище в каком-нибудь материальном предмете и воплощается в нем, как это случается с душами в иных народных легендах». И неожиданно, даже не с нового абзаца, Пруст переходит к воспоминаниям из своего детства: «Однажды зимним вечером, продрогнув на морозе, я вернулся домой и устроился у себя в спальне под лампой с книгой в руках, но все не мог согреться; старая моя кухарка предложила мне чаю, хотя обычно я чай не пью».

Так в статье появляется первый вариант описания вкуса пирожного «Мадлен» — одного из самых знаменитых эпизодов будущего романа Пруста. Эпизод и в эссе, и в романе нужен автору для иллюстрации бессилия интеллекта и способов работы интуиции, которая только и может позволить человеку обрести истину, восстановить, казалось бы, навсегда утраченную реальность прошлого.

«В поисках утраченного времени». Романский цикл «В поисках утраченного времени» (1905 — 1922) был закончен Прустом перед самой смертью. Первый роман, входящий в цикл, — «По направлению к Свану» (оконч. в 1911) первоначально отказались печатать все издательства, в которые обращался автор.

Однако второй роман, «Под сенью девушек в цвету», вышедший в 1918 г. в престижном издательстве «Галлимар», благодаря тщательной работе автора над текстом получил высшую литературную награду Франции — Гонкуровскую премию. Пруст стал знаменитым, и каждый следующий том читатели ожидали со все большим интересом. В 1920 — 1921 гг. выходят два тома следующей части романного цикла «У Германтов». В 1921 — 1922 гг. — два тома «Содома и Гоморры». После смерти Пруста, последовавшей 18 ноября 1922 г. в Париже от воспаления легких, за издание остальных частей цикла берется младший брат писателя Робер Пруст. В 1923 г. опубликованы два тома «Пленницы», в 1925 г. — «Беглянка», в 1927 г. — два тома «Обретенного времени», завершающего повествование. С появлением последней части цикла стал окончательно ясен единый замысел произведения, которое стало восприниматься как многотомный роман «В поисках утраченного времени».

Роман выдвинул Пруста в число «отцов» европейского модернизма. О модернизме романа свидетельствуют вытеснение реального мира субъективными впечатлениями, смещение временных пластов в духе философии А.Бергсона, отказ от традиционной сюжетности, разрушение характера, «поток сознания» как расщепление чувств, преобладание мелочей и деталей, связанное с тем, что Пруст отходит от изображения типического в сторону единичного.

Проблема сюжетности повествования в романе. Нетрудно заметить, что сюжет романа Пруста в кратком изложении достаточно беден и традиционен.

В первой части — «По направлению к Свану» — герой Марсель, от имени которого ведется повествование, вспоминает о своем детстве в городке Комбре, больше всего — о матери, нежность к которой переполняет его, и о сыне дедушкиного друга Шарле Сване, биржевом маклере, тайно от соседей ведущем великосветскую жизнь. Марсель говорит о двух излюбленных маршрутах его прогулок по окрестностям Комбре: по направлению к имению буржуа Свана и по направлению к аристократам Германтам. В Комбре к Марселю приходит первое знание жизни. Немалую роль в этом играют учитель музыки Вентейль, писатель Бергот. Он очарован герцогиней Германтской, ничем не выделяющейся внешне, но окруженной мифическим ореолом своего высокого и древнего происхождения. Именно тогда родилась мечта Марселя стать писателем. Мальчик восхищается и дочерью Свана Жильбертой прежде всего потому, что она общается с писателем Берготом. Много позднее он узнает о страстной любви Свана к Одетте де Креси. Рассказ о знакомстве Свана в салоне Вердюренов с довольно вульгарной Одеттой, напоминающей ему один из образов Боттичелли, о безумной ревности Свана, о его внезапном охлаждении к Одетте, в которой он вдруг увидел совершенно не похожую на картину Боттичелли весьма заурядную особу, составляет как бы «роман в романе», судя по некоторым расставленным в тексте акцентам написанный прустовским героем Марселем. Из последующего повествования выясняется, что Одетта, которую разлюбил Сван, тем не менее стала его женой, а юный Марсель влюбился в их дочь Жильберту.

Сюжет второй части — «Под сенью девушек в цвету» — связан с воспоминаниями Марселя о Париже и его трудных взаимоотношениях с Жильбертой, знакомстве с писателем Берготом и о приморском курорте Бальбеке, где у «него появляются новые друзья: знаменитый художник Эльстир, изысканный и развращенный барон де Шарлю, племянник Шарлю Робер де Сен-Лу и множество девушек, в которых юный Марсель влюблен и из которых на первый план выходит Альбертина Симоне.

В третьей части — «У Германтов» — действие вновь переносится в Париж. Благодаря знакомству с Шарлю и Сен-Лу Марсель наконец попадает в аристократический салон герцогини Орианы де Германт и становится ее другом, но разочаровывается и в предмете своего детского восхищения (герцогиня оказалась расчетливой и эгоистичной), и в великосветском образе жизни в целом.

В четвертой части — «Содом и Гоморра» — большое место отведено проблеме гомосексуальности. Сюжетно это выражено в эпизодах, связанных с любовью Шарлю к скрипачу Морелю, несветскому молодому человеку, ставшему благодаря своему воздыхателю «модной достопримечательностью» аристократических салонов, и в эпизодах, описывающих ревнические чувства Марселя по отношению к Альбертине, подозреваемой им в лесбиянстве (эти эпизоды напоминают «роман в романе» о любви Свана из первой части произведения).

В пятой части — «Пленница» — продолжается повествование о ревности Марселя, заставившей его запереть Альбертину в своей квартире и обращаться с ней как с пленницей. Бегство Альбертины становится для него источником душевных мучений.

В шестой части — «Беглянка» — Марсель повсюду ищет Альбертину, он согласен на любые условия, чтобы она вернулась, но из телеграммы ее тети узнает о ее смерти. Марсель, собирая сведения о прошлом Альбертины, узнает о ее связи с другим мужчиной. Поняв, что он любил лишь плод своего воображения, он избавляется от любви к Альбертине, разочаровывается в любви и дружбе вообще.

В седьмой части — «Обретенное время» — действие относится к годам Первой мировой войны. На войне героически гибнет Робер Сен-Лу. Его дядя Шарлю удовлетворяет свои мазохистские пристрастия в мужском борделе и умственно деградирует. Госпожа Вердюрен после смерти мужа становится герцогиней Германтской. В ее салоне, где тонкий аристократизм вытеснен буржуазной вульгарностью, собираются постаревшие герои романа, в том числе разбитый болезнью Марсель. Направляясь на эту встречу, он спотыкается о камень, что, подобно вкусу пирожного «Мадлен» в первой части романа, вызывает поток воспоминаний и размышлений о том, что вернуть прошлое можно с помощью искусства. Чтобы осуществить эту идею, он решает написать большой роман.

Принципиально новым в романе Пруста стала ревизия сюжета — казалось бы, важнейшего, неотъемлемого атрибута романного повествования. Сюжет у Пруста утрачивает традиционные элементы (экспозицию, завязку, развитие действия, кульминацию, развязку). Не используется и характерная, например, для романтиков фрагментарность сюжета, когда представлены только кульминационные события. Хронологическую последовательность заменяет монтаж разновременных фрагментов, соединяемых не на основе причинно-следственной зависимости, а в соответствии с субъективными ассоциациями. Сюжет в традиционном его понимании отходит на второй план, вытесняется другим способом повествования — «потоком сознания», ставшим существенным открытием модернистов.

«Поток сознания». Главная черта «потока сознания» — субъективность повествования. С нею связаны его основные характеристики:

ассоциативность повествования, когда изображаемый предмет предстает в связях, возникающих по ассоциации в сознании субъекта;

спонтанность и неизбирательность повествования, которое не выстраивается логически, по уже существующим литературным моделям, а приобретает текучесть, неопределенность, неоформленность; в нем отсутствует разделение явлений на главные и неглавные, важное соседствует с очевидными мелочами;

моментальность и фрагментарность повествования, когда имитируется мгновенное впечатление от предмета описания и фикси-

руется только узкий участок действительности, попадающий в поле зрения субъекта;

многоканальность повествования, при которой информация о действительности предстает как поступающая сразу по всем каналам восприятия субъекта, приоритет зрительного образа утрачивается, большое место начинают занимать звуки, запахи, осязание («память боков, колен, плеч», как сказано у Пруста), воспоминания, сны, интуиция, подсознание и т.д.

Примат единичного. Важнейшее отличие метода Пруста от реализма — противопоставление типизации примата единичного. Но это не примитивная мелочность, а следствие определенного философского взгляда. Истина для Пруста не в общем, а в уникальном. Здесь он совпадает с А. Бергсоном.

Своего рода обоснованием такой позиции стал знаменитый эпизод из первой части романа, в котором Марсель рассказывает о необычном впечатлении, полученном им от вкуса пирожного «Мадлен», размоченного в липовом чае. Он не может понять, почему этот вкус сделал его таким счастливым, напомнив что-то из прошлого. Он включает все силы своего разума, чтобы вспомнить первоисточник этого впечатления. Но разум не может дать ответа. Точно так же Бергсон утверждал, что истину разум постигнуть не может, так как он соотносит единичное со всеобщим, только интуитивное прозрение в состоянии постичь уникальность всего сущего. На нескольких страницах Пруст с вызывающей дотошностью описывает впечатления от вкусовых ощущений героя, пока не сообщает об интуитивном прозрении Марселя: «И вдруг воспоминание ожило. То был вкус кусочка бисквита, которым в Комбре каждое воскресное утро (по воскресеньям я до начала мессы не выходил из дому) угощала меня тетя Леония, когда я приходил к ней поздороваться».

Столь малозначительный вывод, да еще в обрамлении совершенно несущественных деталей, вызывает возмущение, раздражение, разочарование и ироническое отношение к писателю. Он, продолжая упорствовать, еще почти целую страницу посвящает разного рода мелким уточнениям.

Добившись желаемого эффекта непонимания, Пруст пишет заключительный абзац, состоящий всего из трех, но огромных предложений, которые полностью меняют впечатление от предыдущего текста, делая весь эпизод необычайно значительным, имеющим глубокое философское содержание: «И как только я вновь ощутил вкус размоченного в липовом чае бисквита, которым меня угощала тетя (хотя я еще не понимал, почему меня так обрадовало это воспоминание, и вынужден был надолго отложить разгадку), в то же мгновение старый серый дом фасадом на улицу, куда выходили окна тетиной комнаты, пристроился, как декорация, к флигельку окнами в сад, выстроенному за домом для моих ро-

дителей (только этот обломок старины и жил до сих пор в моей памяти). А стоило появиться дому — и я уже видел городок, каким он был утром, днем, вечером, в любую погоду, площадь, куда меня водили перед завтраком, улицы, по которым я ходил, далекие прогулки в ясную погоду. И, как в японской игре, когда в фарфоровую чашку с водою опускают похожие один на другой клочки бумаги и эти клочки расправляются в воде, принимают определенные очертания, окрашиваются, обнаруживают каждый свою особенность, становятся цветами, зданиями, осязаемыми и опознаваемыми существами, все цветы в нашем саду и в парке Свана, кувшинки Вивоны, почтенные жители города, их домики, церковь — весь Комбре и его окрестности, — все, что имеет форму и обладает плотностью — город и сады, — выплыло из чашки чаю».

Этот фрагмент, наверное, самая яркая и глубокая апология единичного в мировой литературе.

Проблема характера в романе. Пруст стоит у истоков модернистского отрицания категории характера. В реалистическом характере представлено сочетание устойчивых черт личности, определяемое типическими (прежде всего социальными) обстоятельствами ее формирования. Под пером же Пруста персонаж предстает как все время изменяющееся отражение черт, приписываемых ему сознанием повествователя. По роману невозможно установить, какой «на самом деле» была Одетта или Альбертина. Марсель все время корректирует свое представление о людях в соответствии с появившейся новой информацией и своим субъективным отношением к ним в каждый данный момент жизни. То же самое можно сказать и о Марселе. Пруст — это обосновывает уже в начале романа: «Но ведь даже если подойти к нам с точки зрения житейских мелочей, и то мы не представляем собой чего-то внешне цельного, неизменного, с чем каждый волен познакомиться как с торговым договором или завещанием; наружный облик человека есть порождение наших мыслей о нем».

Лейтмотивы романа. Система образов-персонажей романа из-за отсутствия установки автора на изображение характеров крайне неустойчива. Ее функции в литературном произведении Пруст передает устойчивым лейтмотивам. Основных лейтмотивов три: неуловимое (из-за несовершенства памяти) время; любовь, приносящая несчастье (муки ревности, общественное осуждение, трагическая невозможность семейного счастья при однополой любви, пугающий оттенок сексуальности в любви к матери и т. д.); искусство, позволяющее вернуть утраченное время. Они тесно взаимосвязаны, составляют устойчивую систему и удерживают грандиозную конструкцию романа, которую нередко образно сравнивают с готическим собором.

Стиль Пруста. Фраза Пруста — своеобразный микромир, монада. Но каждая фраза живет своей особой жизнью, монада примы-

кает к монаде, но связь между ними скорее опосредованная, по ассоциации. Метонимия (ассоциация по смежности) становится ведущим приемом Пруста.

Существенная черта стиля Пруста — его кинематографичность, отмеченная еще А.В. Луначарским, а позже С.Г. Бочаровым, В.П. Трыковым и другими исследователями. Ему свойственна монтажность мышления, причем Пруст, начиная роман, не имел перед глазами фильмов Гриффита, снятых позже, ничего не мог знать об «эффекте Кулешова», открытом в 1917 г. Его монтажность распространяется не только на изображение, но и на звук, хотя он застал лишь эпоху немого кино.

Специфика стиля Пруста определяется осознанием специфики восприятия мира, метонимичной и метафорической по своему существу. Восприятие дробно, оно демонстрирует предмет с разных сторон, и соединяется не через синтез, а в соответствии с принципом дополнительности, сформулированным физиком Нильсом Бором в 1927 г. Об объекте мы получаем различные виды информации. «Хотя такого рода информации не могут быть скомбинированы при помощи обычных понятий в единую картину объекта, они, несомненно, представляют одинаково важные для него стороны»¹. Крупный лингвист и культуролог академик Ю.С. Степанов отметил, что в романе Пруста осуществлен именно «принцип дополнительности», причем задолго до того, как его сформулировал Бор.

Пруст — сложный, противоречивый художник, в его творчестве модернистский импрессионизм соединяется с элементами реализма. Не случайно поэтому в статье «Против Сент-Бёва», в которой обосновывались принципы будущего романа, Пруст выступил в защиту своего любимого писателя Бальзака. Отсюда — два пути воздействия Пруста на литературу: некоторые его открытия используются писателями-реалистами, модернистские же черты его творчества развиваются представителями «нового романа» и других авангардистских течений XX в.

Джойс

Джеймс Джойс (1882—1941) — ирландский писатель, один из признанных «отцов» модернизма. Его роман «Улисс» — наиболее полное воплощение нового понимания задач литературы, психологического анализа, литературной техники, характерных для XX в., своего рода «евангелие модернизма».

Жизненный путь. Джойс родился в Дублине в небогатой семье налогового служащего. Он получил хорошее образование, окончил Дублинский католический университет. Еще школьником он начал писать стихи и прозу. В 1902—1903 гг. Джойс жил в Пари-

¹ Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. — М., 1961. — С. 43.

же, но вынужден был вернуться в Дублин в связи со смертью матери. Здесь он встретил Нору Барнакл, горничную одного из отелей, в 1904 г. женился на ней и уехал с ней за границу. Сначала они жили в Триесте, где Джойс зарабатывал уроками английского языка и занимался литературным творчеством. В 1915 г. семья переехала в Цюрих (Швейцария), а в 1920 г. в Париж. Здесь в 1922 г. в день своего сорокалетия Джойс издал «Улисса», который сразу стал мировой литературной сенсацией и принес писателю славу. После начала Второй мировой войны Джойс переехал сначала на юг Франции, а потом в Цюрих, где и умер.

Произведения. Наиболее значительные ранние произведения Джойса — сборник новелл «Дублинцы» (опубл. 1914) и роман «Портрет художника в юности», публиковавшийся в журнале «Эгоист» в 1914—1915 гг. и вышедший отдельным изданием в 1916 г. В романе появляется автобиографический герой — Стивен Дедалус, который впоследствии перейдет в роман «Улисс». Это имя вызывает несколько ассоциаций, в том числе: Стивен — имя первого христианского великомученика Стефана (смысл: художник — жертва общества, которое его не понимает и гонит); Стивен — от греч. «стефанос» — «венок», символизирующий славу художника; Дедалус — Дедал, герой античного мифа, творец крыльев, создатель лабиринта (символизирует величие творческой деятельности).

После выхода «Улисса» с 1923 по 1939 г. Джойс работал над романом «Поминки по Финнегану». Этот роман, задуманный как «ночной» (в отличие от «дневного» «Улисса»), как воспроизведение работы подсознания спящего человека, написан в сложнейшей технике, трудной для чтения и понимания. В нем нет знаков препинания, введено множество неологизмов с использованием не только английского, но и еще 70 языков. Между прочим, один из этих неологизмов вошел в науку. В романе упоминается о короле Марке из легенды о Тристане и Изольде. Летящие за окнами птицы кричат: «Три кварка, три кварка для мистера Марка». Когда физикам потребовался термин для обозначения гипотетических, не существующих отдельно, а только по три вместе частиц, из которых состоят элементарные частицы, они воспользовались джойсовским словом «кварк».

«Улисс». Роман вырос из замысла новеллы для «Дублинцев», изображающей путешествие дублинца по городу в течение одного дня. «Улисс» писался с марта 1914 г. по октябрь 1921 г. Но уже в 1918—1920 гг. он публиковался по частям в американском журнале «Литтл ривью». Нью-Йоркское общество по искоренению порока обратилось в суд с протестом, и публикация после выхода 12-го эпизода была запрещена. После того как роман был опубликован в Париже в 1922 г., последовало цензурное запрещение романа в Англии и США, ввозимые в эти страны экземпляры

книги уничтожались. Только в 1933 г. после шумного судебного процесса публикация романа в США была разрешена. В Англии он вышел в 1936 г., а в Ирландии — только в 1960 г.

В романе два пласта: первый — современный, предельно конкретный, описывающий один день из жизни трех дублинцев, прежде всего заурядного дублинского еврея Леопольда Блума, второй — мифологический: двадцатилетнее возвращение с Троянской войны в родную Итаку Одиссея (в латинском варианте — Улисса), описанное в «Одиссее» Гомера. Персонажи романа соответствуют гомеровским героям: Леопольд Блум — Одиссеем (Улиссом), его жена — жене Одиссея Пенелопе, Стивен Дедалус — сыну Одиссея Телемаку. Однако это не только сопоставление, но и противопоставление: Одиссей — герой, в то время как Блум — обыватель; Пенелопа сохраняет верность Одиссею многие годы, тогда как у Мэрион есть любовник. Героическое прошлое человечества сопоставляется с цивилизованной, но негероической и обывательской современностью. Джойс, в журнальной публикации давший эпизодам романа названия в соответствии с эпизодами гомеровской поэмы, в отдельном издании их снял, и, таким образом, единственным авторским указанием на мифологический пласт осталось название романа. Он определяет жанр романа как «эпопею повседневности», переводя один день в вечность, в план вневременности, превращая персонажей в «людей вообще», заменяя реалистический историзм модернистским антиисторизмом.

Первый план выстроен предельно точно и конкретно. Джойс, работая над романом в Цюрихе, пользовался справочником «Весь Дублин за 1904 год», перенеся в текст почти все сведения из него. Как пишет один из переводчиков романа на русский язык С. Хоружий, «это можно назвать “принципом гиперлокализации”»: все, что происходит в романе, снабжается детальнейшим указанием места действия, не только улицы, но и всей, как выражался Джойс, “уличной фурнитуры” — всех расположенных тут домов с их хозяевами, лавок с их владельцами, трактиров, общественных зданий... “Если город исчезнет с лица земли, его можно будет восстановить по моей книге”, — сказал он однажды¹.

Действие романа начинается в 8 часов утра 16 июня 1904 г. (день первой встречи Джойса с Норой, ныне ежегодно празднуемый в Дублине как «День Блума»), а завершается в 3 часа ночи. «Улисс» состоит из 18 эпизодов; их последовательность определяется течением времени в этот день от утра к вечеру.

«Поток сознания». Когда Джойс в первый раз оказался в Париже и с головой окунулся во французскую культуру и литературу, на него неизгладимое впечатление произвело чтение романа Э. Дю-

¹ Хоружий С. Вместо послесловия // Джойс Д. Улисс. — М., 1993. — С. 552.

жардена «Лавры сорваны» (1888), в котором применен прием «потока сознания». Этот прием, значительно усовершенствованный, и использует Джойс в своем романе. Он пытается воспроизвести мысли, проносящиеся в голове человека, во всей их беспорядочности. Писатель выделяет мельчайшие частицы мысли, ее элементы, и связывает их не по правилам логики, а по ассоциациям. Роман написан так, чтобы время чтения примерно соответствовало времени отдельных действий героев, чтобы читатель мог почувствовать восприятие ими мира (цвета, формы, звуки, запахи, тактильные ощущения), и отражению этих ощущений в сознании с его способностью выстраивать цепочки ассоциаций, подключать память, фантазию. Не случайно Сэмюэль Беккет, секретарь Джойса (будущий писатель, нобелевский лауреат), утверждал, что текст Джойса нужно не «читать», а «смотреть и слушать». «Поток сознания» воспроизводится писателем предельно натуралистически, но сам он вынужден был признать, что это только имитация мысли: ее невозможно схватить и зафиксировать.

Наблюдение за течением мысли и логический анализ позволили Джойсу выявить основные механизмы ее движения: она возникает под влиянием внешнего раздражения; вызывает в памяти ассоциации; это может быть не одна, а сразу несколько цепочек ассоциаций; мысль может прерваться и всплыть в сознании после большого временного перерыва; особую роль в развитии мысли играет умолчание (вытеснение по Фрейд), когда сознание не пропускает в сферу обдумывания неприемлемую информацию. Так, в 8-м эпизоде в сознании Блума проносятся странные фразы: «Это. Это». Их полная форма: «Это он. Это он». Блум встретил около музея любовника своей жены Бойлена, который, видимо, уже идет к ней на свидание (еще одна непонятная мысль: «Она сказала в три». Дело в том, что Блум случайно узнал о времени свидания). Сознание не позволяет Блуму додумать мысль о любовном свидании его жены, настолько она болезненна для него.

«Поток сознания» как прием впервые в 7-м эпизоде, а затем с 10-го и до 17-го дополняется другими формальными приемами, по одному ведущему приему в каждом эпизоде. С. Хоружий перечисляет их: в 7-м — имитация газеты (главки-репортажи с крикливыми заголовками); в 10-м — серия происходящих синхронно субэпизодов; в 11-м — словесное моделирование музыки; в 12-м — контрастное чередование городского анекдота и высокопарной пародии; в 13-м — пародирование дамской прессы; в 14-м — модели английского литературного стиля с древности до современности; в 15-м — драматическая фантазия; в 16-м — «антипроза» — нарочито вялое, заплетающееся письмо; в 17-м — пародийный катехизис¹.

¹ См.: Хоружий С. Вместо послесловия. — С. 551—552.

Эти приемы позволяют писателю найти выход за пределы отдельного сознания, расширить тему окружающего мира и, продемонстрировав присутствие автора, перекликающегося (в виде имитации или пародии) с другими авторами, ввести тему писательского мира.

Но в последнем, 18-м эпизоде представлен чистый, непрерывный «поток сознания» полупроснувшейся, полуспящей Мэрион. Он начинается раздражением на Блума: «Да потому что такого с ним никогда не было требовать завтрак себе в постель скажи-ка пару яиц с самой гостиницы Городской герб когда все притворялся что слег да умирающим голосом строил из себя принца чтоб заинтриговать эту старую развалину миссис Риордан» и т.д., а заканчивается эротическими мечтами: «...как он поцеловал меня под Мавританской стеной и я подумала не все ли равно он или другой и тогда сказала ему глазами чтобы он снова спросил да и тогда он спросил меня не хочу ли я да сказать да мой горный цветок и сначала я обвила его руками да и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди их аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала я хочу Да» (*перевод В. Хинкиса и С. Хоружего*). В полусне, когда цензура сознания отключена, то, что обычно умалчивалось («да» как согласие на сексуальную связь), не просто становится внутренне вымолвленным, но произносится бесконечно, где нужно и не нужно, выдавая главное желание персонажа.

Без новаций Джойса в использовании мифа, в литературной технике, в понимании психологизма как способа раскрытия не только сознания, но и сферы бессознательного невозможно представить литературу XX в.

Кафка

Жизненный и творческий путь. Франц Кафка (1883—1924) — австрийский писатель, один из «отцов» модернизма — родился в Праге, входившей в состав Австро-Венгерской империи, в еврейской семье. Отец решил, что мальчик должен быть воспитан в традициях немецкой культуры. Получив юридическое образование, Кафка большую часть жизни проработал агентом по страхованию и на других чиновничьих должностях. Тонкая, впечатлительная натура, он не нашел счастья в отношениях с женщинами. Кафка был болен туберкулезом, который рано свел его в могилу. За два года до смерти он в завещании требовал сжечь все его неопубликованные рукописи. Но душеприказчик Кафки писатель Макс Брод осмелился нарушить завещание и опубликовал рукописи. Если при жизни Кафка был малоизвестным писателем, автором нескольких сборников новелл и притч, то в течение трех лет после смерти он получил признание как крупный мастер, автор трех романов — «Пропавший без вести» (в американском

издании — «Америка»), «Процесс», «Замок». Брод опубликовал также законченные и незаконченные новеллы, притчи, дневник, письма Кафки. К середине века он стал восприниматься как один из крупнейших писателей мира.

«Процесс». Черновая редакция романа была завершена в январе 1915 г. Он был опубликован М. Бродом через год после смерти Кафки, в 1925 г.

Главной, определяющей единство всех эпизодов текста, в «Процессе» становится тема вины.

Герой произведения, Йозеф К. почти не индивидуализирован, что обозначено автором в сокращении его фамилии до одной буквы. Столь же абстрактна и его вина: суть обвинений в адрес Йозефа К. намеренно скрыта.

Разбуженный в собственной спальне некими представителями закона, Йозеф К. узнает о том, что ему предъявлено некое обвинение. Не чувствуя за собой никакой вины, Йозеф К. тщетно пытается доказать свою невиновность, бродя по фантазмагорическим лабиринтам судебных инстанций. Но постепенно его уверенность исчезает, и он уже не сопротивляется, когда двое исполнителей наказания отводят его на какой-то пустырь и перерезают ему горло.

Выдающийся немецкий писатель Г. Гессе дал религиозную трактовку романа: «...Речь здесь не о том или ином отдельном преступлении, из-за которого обвиняемый оказался перед судом, а об извечной греховности всякой жизни, что искупить невозможно. Большинство обвиняемых осуждены в этом бесконечном процессе, немногих счастливчиков полностью оправдывают, остальных же осуждают “условно”, то есть в любой момент против них может быть возбуждено новое дело, может последовать новый арест. Короче, этот “процесс” — не что иное, как греховность самой жизни, а “осужденные” — в отличие от невиновных — те подавленные, полные предчувствия люди, у которых от одного взгляда на эту греховную жизнь щемит сердце. Но они могут обрести спасение, идя стезей покорности, кротко принося себя в жертву неизбежному»¹.

Для большинства других критиков очевидна атмосфера абсурда и безысходности в романе. Но широкое использование Кафкой символических образов как раз и позволяет каждому читателю свободно и индивидуально трактовать его произведения.

«Замок». Последний роман Кафки «Замок» начат в июне 1914 г., продолжение работы над ним относится к 1921 — 1922 гг. Роман, оставшийся незаконченным, был опубликован М. Бродом в 1926 г.

Сюжет романа напоминает тягостный сон.

¹ Гессе Г. Процесс // Гессе Г. Письма по кругу: Художественная публицистика. — М., 1987. — 249—250.

Некий К., которому примерно 30 лет, зимним вечером прибывает в Деревню и узнает, что без разрешения графа, владеющего Замком и Деревней, ему нельзя даже ночевать на постоялом дворе. Он с запальчивостью заявляет, что является землемером, прибывшим по требованию графа, и это неожиданно подтверждает по телефону Центральная канцелярия Замка. К. понимает, что Замок вступил с ним в контакт, все о нем знает и будет подавлять его стремление к свободе и самостоятельности, которые он будет решительно отстаивать. Весь дальнейший сюжет построен на тщетных попытках К. проникнуть в Замок. Ему не удастся приблизиться к Замку даже чисто физически: как в кошмарном сне, чем он больше стремится приблизиться к Замку, тем дальше в стороне от него оказывается.

М. Брод в послесловии к публикации романа так изложил его финал: «Заключительную главу Кафка не написал. Но однажды — в ответ на мой вопрос, как должен кончаться роман, рассказал следующее. Мнимый землемер получает по крайней мере частичное удовлетворение. Он не прекращает своей борьбы, однако умирает от истощения сил. У его смертного одра собирается община, и приходит решение Замка, гласящее, что, хотя от К. и не поступило соответствующее ходатайство, ему, с учетом некоторых побочных обстоятельств, разрешается жить и работать в Деревне».

Г. Гессе в рецензии на роман, относящейся к 1935 г., так охарактеризовал его содержание: «...Здесь речь идет о проблеме, важнейшей для Кафки: о сомнительности нашего существа, о неясности его происхождения, о Боге, что скрыт от нас, о шаткости наших представлений о нем, о попытках найти его либо дать ему найти нас»¹.

А. Камю в «Мифе о Сизифе» дал свою версию: «Роман “Замок” можно назвать теологией в действии, хотя прежде всего это описание странствий души человека в поисках спасения, который пытается вывести у предметов мира их верховную тайну, а в женщинах найти печать Бога, который сокрыт в них»².

Для нашего отечественного литературоведения такое религиозно ориентированное прочтение «Замка» не характерно. Так, один из наиболее значительных исследователей творчества Кафки Д. В. Затонский считал, что «Замок» — это роман «о саморазрушительном погружении в нивелирующую стихию коллектива»³.

Противоположные концепции романа — следствие использования автором образов-символов, которые не утрачивают многозначности даже в контексте произведения, обычно ограничивающего рамки интерпретации образов.

¹ Гессе Г. Замок // Гессе Г. Письма по кругу. — С. 252.

² Камю А. Сочинения / Сост. В. А. Луков. — М., 1989. — С. 398.

³ Затонский Д. В. Франц Кафка и проблемы модернизма. — М., 1972. — С. 52.

Проблема характера. Подобно Прусту, Кафка с недоверием относится к такому достижению реалистической литературы как социально обусловленный характер. Если персонаж у Пруста создается в соответствии с тенденциями модернистского импрессионизма, то у Кафки превалируют тенденции модернистского экспрессионизма. У Пруста характер растворяется во множестве изменчивых, мгновенных впечатлений, Кафка же идет по пути все меньшей индивидуализации персонажей.

Однако персонаж Кафки, утрачивая индивидуальность, не становится проще, напротив, он становится сложнее для понимания. Этого эффекта писатель достигает, придавая персонажам черты парадоксальности.

Парадокс у Кафки. Кафка создает парадокс. Парадоксальность — признак мышления переходного времени, а рубеж XIX—XX вв., когда жил и творил Кафка, как раз такой переходный период. Но Кафка вовсе не похож на парадоксалиста Уайльда. В парадоксах Уайльда или Шоу можно свести концы с концами, разъяснив их скрытый смысл, их иронию. У Кафки совсем иной парадокс, прообразом которого является знаменитое «Кредо» Тертуллиана. Этот парадокс принципиально неразрешим, как бы глубоко мы ни пытались проникнуть под поверхность слов. Это чистое воплощение абсурда. Но не нонсенса. Литературный нонсенс (Л. Кэрролл в «Алисе в стране чудес» 1865; поэты Э. Лир, Д. Хармс и др.) отличается от литературного абсурда: в нонсенсе абсурд возникает с целью снять преграды для мысли, чтобы лучше постичь законы действительности, в подлинном произведении абсурда утверждает, что мир абсурден, законов нет.

Абсурдизм. Абсурдизм — это такое представление о мире, согласно которому из мира исчезли все законы, остались одни договоренности (объективные закономерности заменены субъективной верификацией). Договориться можно о чем угодно, например, идентифицировать человека с мостом, а мост — с человеком (притча «Мост»). Но, в отличие от представлений И. Канта, мысль не упорядочивает пространство и время, парадокс мысли неразрешим (притча «Деревья»). Мысль бессильна понять видимость, если человек не включен в ситуацию (притча «Проходящие мимо»), но если включен — она наивно прямолинейна (стремление Грегора Замзы, героя новеллы «Превращение», после того, как он обнаружил, что превратился в отвратительное насекомое, все же отправиться на работу).

Все единичное имеет собственную логику, а так как единичное есть всеобщее, возникает наложение логик — основа всеобщей абсурдности. В романе Кафки «Процесс» и особенно в новелле «Приговор» показано действие персонажа по логике, правилам, навязанным чужим сознанием. Станные сочетания возникают, когда перекрещиваются логики героев новеллы «Кочегар»

или героев притч «Разоблаченный проходимец» и «Разговор с мольщиком». Еще более странные сочетания складываются, когда посторонняя воля хочет внедриться в некую сложившуюся среду. Так построен роман «Замок», рассматривающий вопрос о причастности, включении.

Мифотворчество Кафки. Любая конструкция, т.е. химера сознания, в которую верят, любой рассказ, сюжет в условиях идентификации единичного и всеобщего превращался в миф. Широта воздействия Кафки во многом объясняется новым подходом к конструированию мифа. Если даже не заглядывать далеко (например, в эпоху классицизма), а взять современных Кафке мифотворцев, то, например, у Ницше миф связан с древневосточными культами («Так говорил Заратустра»), у Фрейда — с научным исследованием психики и т.д. У Кафки миф прежде всего не традиционен, он непосредственно не связан ни с фольклором, ни с религиозными традициями ни по содержанию, ни по форме. У него мифологизируется любое субъективное состояние. Это особенно привлекательно, так как употребимо везде, годится для любой школы (по форме — даже для реалистической).

Конструирование мифов отличается от фантастики как вида творчества тем, что здесь присутствует момент навязывания веры в противоположность сказочности фантастики. В фантастике исследуются возможности, для Кафки же такого вопроса нет, есть некая *данность*, не требующая никаких объяснений и не нуждающаяся в подтверждении истинности.

Миф Кафки обладает своей особой логикой. Это логика мифа, т.е. вечного положения вещей (заметим, что в древнегреческих мифах определяющей была «логика конца»).

Вечное положение вещей координируется с непроницаемым пространством (суды в «Процессе», весь сюжет «Замка») и с недвижущимся временем. Так вскрывается традиционный (идуший от фольклорной сказки) пласт в творчестве Кафки, чьи конструкции можно рассматривать как *антисказку*.

Но как же совместить изложенное выше представление об абсурдизме, в котором на смену законов пришли договоренности, с высказываниями самого писателя о том, что «без причинности нет мира»? В характеристику абсурдизма надо внести коррективы. Таковым абсурдизм будет позже, в стабильную эпоху. На рубеже веков, когда жил и творил Кафка, он не должен был бы усмотреть ничего абсурдного в том, что законов нет. Абсурд возникает только тогда, когда в соответствии с принципом дополнительности идея отсутствия законов должна объединиться с идеей их присутствия, подобно тому как в творчестве Кафки субъективное начало отождествляется со всеобщим (заменой объективного).

Особенности жанра притчи в творчестве Кафки. Трудности жанровой характеристики и трактовки притч Кафки можно проде-

монстрировать на примере притчи «Мост». Внешне «Мост» — настоящая притча. Но, как бы играя с основными жанрообразующими элементами притчи, писатель разрушает их изнутри. Аллегоричность, иносказание разрушается за счет замены в конструкции «человек подобен мосту» среднего звена. Сравнение заменено тождеством.

Дидактизм, моральный вывод, обязательный в притче, ставится под сомнение, ибо текст Кафки может иметь много трактовок, в том числе и противоположных.

Лаконизм, отсутствие описаний нарушается, как кажется, лишними подробностями: «фалды моего сюртука», «ледяной ручей, где водилась форель», «железным наконечником своей трости», «взъерошенные волосы» и т. д. Однако это те самые подробности, которые позволяют заменить аллегорическое сравнение на фантастическое тождество, сделав его как бы обыденным, привычным, не вызывающим удивления, — а в этом главный признак стиля Кафки.

Очень существенно и стремление писателя создать художественный мир, где не действуют причинно-следственные связи или, по крайней мере, их нельзя раскрыть.

По сравнению с более ранними притчами в притче «Мост» неразрешимые парадоксы уже не присутствуют в тексте, зато вся ситуация, изображенная здесь, выступает в качестве неразрешимого сознанием парадокса. Текст утрачивает несколько нарочитую афористичность и парадоксальность, а вместе с тем и лаконичность, за счет деталей описания он становится более будничным, что увеличивает впечатление абсурда.

Камю

Альбер Камю (1913—1960) — один из наиболее известных французских философов и писателей XX в. Его творчество — яркий пример экзистенциализма в литературе (притом что и сам писатель, и ряд литературоведов выступали против прямолинейного отнесения его произведений к экзистенциализму).

Начало жизненного и творческого пути. Альбер Камю родился 7 ноября 1913 г. в Алжире в семье Люсьена Камю, француза, сельскохозяйственного рабочего, и испанки Катрин Сантес. Первые опыты Камю опубликованы в журнале Алжирского лицея «Юг» в 1932 г. Осенью того же года Камю поступил на филфак Алжирского университета. Он читает философские труды Шопенгауэра, Кьеркегора, Шпенглера, произведения Достоевского, пишет эссе «Диалог Бога со своей душой», «Искусство как причастие» и др., стихотворную «Поэму о Средиземном море». Осенью 1934 г. Камю увлекается радикализмом, вступает в компартию. Окончив в 1935 г. университет и став лицензиатом по литературе и философии,

Камю организовал передвижной «Театр Труда», где выступил как актер, режиссер и драматург (в частности, обработал для сцены трактат А. Жиде «Возвращение блудного сына»). В это время он начал писать эссе, впоследствии вошедшие в сборник «Изнанка и лицо», работать над сборником философских эссе «Миф о Сизифе» (1942) и романом «Счастливая смерть».

Пребывание в компартии оказалось недолгим, в ноябре 1937 г. Камю из нее вышел. Он создает театр «Экип», публикует сборники эссе «Изнанка и лицо» (1937), «Брачный пир» (1938).

«Посторонний». В связи с началом Второй мировой войны закрылся театр «Экип». Камю отказывают в призыве на фронт по состоянию здоровья. В мае 1940 г., за несколько дней до оккупации Парижа фашистами, Камю заканчивает рукопись романа «Посторонний». Писатель выбирает форму притчи и вырабатывает особый стиль, который Ролан Барт определил как «нулевой градус письма».

Замысел романа возник в 1937 г. В «Записных книжках» А. Камю определена тема будущего романа: «Рассказ: человек, который не хочет оправдываться. Он предпочитает то представление, которое сложилось о нем у окружающих. Он умирает, довольствуясь сознанием своей правоты. Тщетность этого утешения». В августе 1937 г. складывается план романа, который включает три части: в первой — прежняя жизнь героя, во второй — игра, в третьей — отказ от компромисса и истина в природе. В декабре 1938 г. в «Записных книжках» А. Камю находим первые строчки романа в том виде, в каком они войдут в его окончательный текст: «Сегодня умерла мама. Или, может быть, вчера, не знаю. Я получил телеграмму из богадельни: “Мать скончалась...”» и т. д.

«Посторонний» вышел в свет в июле 1942 г. в парижском издательстве «Галлимар» и имел огромный успех, надолго став одним из самых читаемых произведений французской литературы XX в.

В черновиках А. Камю встречаются различные варианты названий романа: «Счастливый человек», «Обыкновенный человек», «Безразличный». Название, на котором остановил свой выбор писатель, может быть переведено как «чужой», «чужак», «иностранец», «посторонний». Многозначительны имена некоторых героев: так, например, фамилия Мерсо (*Meursault*) как бы состоит из двух слов — «смерть» и «солнце»; имя Селест (*Celeste*) в переводе с французского языка означает «небесный».

Герой романа Мерсо — обобщенный образ, представляющий экзистенциалистский вариант «естественного человека» Ж.-П. Сартра. Разорвав внутренние связи с обществом, Мерсо живет, повинаясь инстинктам. Почти бессознательно он убивает человека. Во второй части романа история Мерсо предстает как бы в кривом зеркале по ходу судебного разбирательства. Мерсо судят, по существу,

не за убийство, а за попытку пренебречь условными формами отношений между людьми, принятыми в обществе, за нарушение правил игры. А. Камю ставит своего героя в типичную для экзистенциалистов «пограничную ситуацию», т. е. в ситуацию выбора перед лицом смерти, когда, согласно экзистенциалистской философии, наступает прозрение. Мерсо выбирает свободу знать, что мир абсурден. Отказавшись пойти на компромисс, он принимает смерть.

«Чума». Роман «Чума» — самое крупное из прозаических произведений А. Камю. Работу над романом писатель начал в 1941 г. Первая редакция «Чумы» относится к 1943 г. В окончательную редакцию 1946 г. были внесены значительные изменения. Роман был опубликован в июне 1947 г. В том же году произведение было отмечено премией критики. Французский критик Г. Пикон писал в 1949 г.: «В этом стройном произведении, столь безмятежном на вид, звучит много различных голосов. В нем уживаются одновременно абсурд и бунт, безразличие и страсть, холодность и восторженность, отвлеченность и чувственность, ощущение вечного и сиюминутного... Но Камю слишком часто сочиняет».

Повествование в романе строится как хроника. Ее ведет Бернар Риё, одновременно и рассказчик, и главное действующее лицо. Это не посторонний, а активный участник событий, врач, бросившийся на борьбу со всепобеждающей чумой, эпидемия которой поразила Оран и почти привела к гибели этот город, отделенный от остального мира карантинными заграждениями. Чума неожиданно приходит и потом также неожиданно уходит. Это символ мирового Зла, неистребимого, алогичного, которому писатель противопоставляет стоическую позицию лишенных надежды, но исполняющих свой долг людей.

Одним из основных источников романа является эссе А. Арто «Театр и чума». Арто выступал апологетом сюрреализма и видел задачу театра в том, чтобы, разрушая внешнюю респектабельность общественных установлений, высвободить инстинкты, обычно подавляемые правилами человеческого общежития.

Трактовка «Чумы» в романе А. Камю приобретает более актуальное и конкретно-историческое звучание. Как отмечал писатель, «явное содержание “Чумы” — борьба европейского Сопротивления против фашизма». В произведении присутствует и скрытый абстрактно-символический пласт, который позволяет толковать «Чуму» как роман-притчу о человеческом существовании вообще. В «Чуме» А. Камю развивает мотивы своих предшествующих произведений: абсурдность бытия, свобода человека, его выбор перед лицом смерти — и приходит к выводу, что «есть больше оснований восхищаться людьми, чем презирать их».

«Падение». Повесть «Падение» была опубликована в 1956 г. В «Записных книжках» Камю за 1953 г. есть следующая запись: «Позорный столб. Нужно наказать его. Нужно наказать его за скверную

манеру казаться порядочным, не будучи таковым. Главный герой — неспособный любить. Он принуждает себя к этому и т. д.» — это первое изложение замысла повести.

«Падение» — произведение позднего Камю, отразившее существенные особенности его творческой эволюции. Сюжет построен как раскрытие героем — представителем целого поколения, освоившего плоды современной цивилизации, — своего сохраняемого в тайне даже от себя изъяна: неспособности любить.

Вскоре после выхода повести, в 1957 г., Камю был удостоен Нобелевской премии по литературе.

Хемингуэй

Начало жизненного пути. Эрнест Хемингуэй (1899—1961) — американский писатель, обновивший традиции реалистической литературы — родился в городке Оук-Парк близ Чикаго в семье врача. Учась в школе, он нередко убегал из дома, работал поленщиком на ферме, официантом, тренером по боксу. По окончании школы стал репортером в газете «Канзас Стар» (в г. Канзас-Сити).

В апреле 1917 г. США вступили в Первую мировую войну. Хемингуэй рвется на фронт, но из-за травмы глаза, полученной на уроках бокса, его в армию не берут. В мае 1918 г. ему удается стать санитаром автоколонны Красного Креста в Италии. Он оказывается в зоне боев с австрийскими войсками, получает серьезные ранения. Врачи нашли на его теле 237 ранений. После нескольких месяцев пребывания в госпитале в Милане он снова идет на фронт.

После войны Хемингуэй работал сначала местным, а затем европейским корреспондентом газеты «Торонто Дейли Стар». В 1920-е годы он жил в Париже. Этот период жизни замечательно описан Хемингуэем в книге «Праздник, который всегда с тобой» (опубл. посмертно, в 1964 г.). Здесь он познакомился с крупными американскими писателями — Гертрудой Стайн, Шервудом Андерсоном, оказавшими заметное влияние на его первые шаги в литературе.

«В наше время». В 1925 г. в Париже вышла книга новелл Хемингуэя «В наше время». Здесь появляется его первый лирический герой — Ник Адамс. Деятельность рисуется автором сквозь призму сознания Адамса, но герою она не понятна, поэтому все отмечено зыбкостью, неустойчивостью, утратой цельности. Сознание героя отражает послевоенный мир, потрясенный катастрофой.

Книга включает 15 глав-новелл. В новеллах перед читателем предстают эпизоды жизни или наблюдения Ника Адамса — фрагменты, в которых конфликты скрыты от глаз. Но перед новеллами помещены короткие тексты, составляющие контраст с кажущимся спокойствием новелл. Это журналистские репортажи, описания корриды, фронтовые сводки. Конфликты здесь предельно обо-

стрены, грозят смертью, жизнь наполнена до предела, политика, кровь, крики толпы — целый водоворот страстей. Сюжетно миниатюры и новеллы не связаны, что создает при их сопоставлении многозначность смыслов.

Принцип «айсберга». В книге зарождается знаменитый хемингуэвский стиль. В его основе — принцип «айсберга», о котором Хемингуэй писал: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может многое опустить из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды».

Хемингуэй резко увеличил значение подтекста, в чем превзошел реалистов предыдущих поколений. Этого он достигает за счет нарочитого обеднения текста и создания поля читательских ассоциаций. Обеднение текста — целая система средств: описание до предела сжимается; язык описания сух (только факты без открытой авторской оценки); почти совсем не используются прилагательные; время и место действия обозначаются одной-двумя деталями; сюжет сводится к одному, при этом незначительному эпизоду; отсутствует прямое изображение внутреннего мира героев; большую, иногда основную часть текста составляет незначительный, обыденный диалог. Но за этой бедностью текста обнаруживается предельная насыщенность подтекста, достигаемая скрытой многозначительностью образов, перерастающих в реалистические символы; неожиданностью и силой контрастов, дающих пищу для множества ассоциаций; повторами сюжетных ходов, мотивов, фраз; умолчанием о главном.

«И восходит солнце» («Фиеста»). В дальнейшем Хемингуэй отошел от крайностей такого стиля, в его произведениях все большее место стал занимать текст. Высокого мастерства он достиг в романе «И восходит солнце» (в английском издании «Фиеста», 1926). Это роман о «потерянном поколении». Именно благодаря «Фиесте» этот термин стал общепринятым. Роман открывается эпитафиями, один из которых: «“Все вы — потерянное поколение”. Гертруда Стайн (в разговоре)». Речь идет о поколении людей, чьи судьбы были сломаны Первой мировой войной. Вернувшись с фронта, молодые люди не могут найти себе места в изменившемся мире.

Центральный персонаж романа Джейк Барнс — новый лирический (или, как определяют некоторые исследователи, «модифицированный») герой. Он переходит из произведения в произведение, слегка меняя внешний облик и биографию. Джейк Барнс наделяется автором «нравственной стерильностью сознания» и поэтому может критически оценивать «потерянное поколение», принадлежа к нему и в то же время не сливаясь с ним.

В центре романа «И восходит солнце» находится моральная проблематика, тема мужества человека, оказавшегося в тяжелых жизненных обстоятельствах. Повествование ведется от лица американского журналиста, живущего в Париже. Полученная Джейком Барнсом на войне тяжелая рана исключает возможность сексуальной жизни. Любовь к прожигающей жизнь Брет Эшли приносит только страдания. Но помимо физической есть и духовная травма, присущая его друзьям, подругам, всему «потерянному поколению». Отсюда бесчисленные эпизоды посещения всевозможных бистро, кафе, ресторанов, где герои каждый раз пропускают стаканчик спиртного. Иногда героям удастся забыться, как в кульминационной сцене «фиесты» — праздника в Испании, когда можно раствориться в ликующей толпе. Однако потом опять духовная опустошенность напоминает о себе. Джейк может ее преодолеть, только найдя выход в писательском труде.

Хемингуэвский «кодекс». В романе «И восходит солнце» впервые оформился так называемый хемингуэвский «кодекс» (или «канон») — система поведения героев, которая включает в себя: 1) отчужденность, одиночество, при этом если героя охватывает любовь, то она только усиливает его страдания; 2) боязнь этого одиночества, страх остаться наедине с собой (отсюда тяга к толпе, к развлечениям, к ресторанам); 3) особую способность упиваться всей полнотой жизни, праздником, разгулом, прожигать жизнь без оглядки на последствия; 4) особый взгляд на мир: предпочтение всего конкретного, простого отвлеченному, сложному, в чем герою всегда слышится какой-то подвох, обман.

«Прощай, оружие!» Описав в книге «В наше время» возвращение с войны, а в романе «И восходит солнце» послевоенный период, Хемингуэй дополнил картину жизни «потерянного поколения», изобразив судьбу солдата на войне в романе «Прощай, оружие!» (1929). «Модифицированным героем» здесь выступает американец, лейтенант итальянской армии Фредерик Генри. На его примере автор показывает, как появляются люди «потерянного поколения», как формируется их психика и мировоззрение.

Фредерик Генри, поддавшись патристическому утару, оказался на войне. Его наблюдения заставляют убедиться не только в том, что она ужасна, но и в том, что она неоправданна, антинародна. Расстрел молодыми офицерами отступивших солдат после разгрома итальянских полков под Капоретто, антивоенные высказывания священника, шоферов санитарных машин — эти и другие факты, наблюдения, события убеждают лейтенанта Генри в том, что надо заключить «сепаратный мир», и он так и поступает, дезертируя с фронта.

Разочарование Генри приобретает глобальный характер: он разуверяется не только в военной пропаганде, но и вообще во

всех идеалах, в слишком высоких словах, таких как «подвиг», «доблесть», «святыня», которые он считает ненадежными, более того — оскорбительными «рядом с конкретными названиями деревень, номерами дорог, названиями рек, номерами полков и датами». В этом разочаровании Генри доходит до крайних форм: «Я не создан для того, чтобы думать. Я создан для того, чтобы есть».

Единственное, что может противостоять тотальному разочарованию, — любовь. Вот почему так важен в романе сюжетный узел, связавший лейтенанта Генри и медсестру англичанку Кэтрин Баркли. От бездуховного флирта Генри поднимается до подлинной любви, которая спасает его от цинизма и чувства безнадежности, даже несмотря на смерть Кэтрин при родах. Хемингуэй и здесь продолжает защищать позицию мужественного стоицизма.

Психологизм. Хемингуэй разрабатывает новые нюансы и возможности реалистического психологизма. В отличие от классического психологизма его великих предшественников он исходит не из моделирования внутреннего мира героя, а из использования личного эмоционального опыта. При этом описание чувства не носит прямого характера, собственно, описания и не должно быть, чувство нужно вызвать у читателя с помощью ассоциаций. В одном из писем 1930-х годов Хемингуэй давал молодому литератору такой совет: «Установите, что вызвало в вас данное чувство, какое действие заставило вас испытать волнение. Затем занесите все это на бумагу так, чтобы было отчетливо видно, — в результате читатель тоже сумеет это увидеть и почувствует то же самое, что почувствовали вы».

Произведения 1930 — 1940-х годов. В 1930-е годы Хемингуэй уже всемирно известен. Но наступает затяжной кризис. Среди произведений этого времени — книга «Зеленые холмы Африки» (1935), сборник рассказов «Победитель не получает ничего» (1933), роман «Иметь и не иметь» (1937).

Писатель снова достигает выдающегося художественного результата в большом рассказе «Снега Килиманджаро» (1936). В отличие от произведений 1920-х годов здесь более четко выражена авторская позиция, увеличена надводная часть «айсберга». Хемингуэй стал больше доверять слову, его непосредственному воздействию.

В испанский период (1937 — 1940) Хемингуэй переживает новый подъем. В Испании, охваченной гражданской войной, он пишет военные репортажи, очерки («Мадридские шоферы», «Американский боец»), антифашистскую пьесу «Пятая колонна» (1938), вместе с нидерландским кинорежиссером Й. Ивенсом создает документальный фильм «Испанская земля».

«По ком звонит колокол». Особенно значителен роман «По ком звонит колокол» (1940). Происходят изменения в романной структуре: расширяется эпическое начало, герои предстают в их связи с историей и народом, меняют стоическую позицию наблюдателя

на позицию активного деятеля, хотя трагические обстоятельства заставляют их не только сохранить, но и укрепить свой стоицизм, выработать несколько остранный, ироничный взгляд на происходящее — своего рода панцирь, защищающий их чувства. Хемингуэй начинает прибегать к моделированию действительности, создавая некий «микромир», в котором отражается общий ход вещей.

«Старик и море». В послевоенный период в творчестве писателя заметен спад. Он живет в основном на Кубе, работает над книгами «Острова в океане», «За рекой, в тени деревьев», «Праздник, который всегда с тобой», опубликованными после его смерти (в 1961 г. Хемингуэй застрелился). Среди его поздних произведений выделяется повесть «Старик и море» (1950—1951, опубл. 1952), ставшая самым знаменитым произведением писателя, отмеченным Пулитцеровской премией (1952) и Нобелевской премией по литературе (1954). Первоначальный замысел возник в 1930-е годы во время поездки на Кубу для рыбной ловли. Судя по тому, что кубинец, ставший прообразом старика Сантьяго, умер в 2002 г. в возрасте 102 лет, Хемингуэй «состарил» своего героя. Это вполне соответствует принципу моделирования мира, которым воспользовался писатель. Человек (старик Сантьяго) предстает в повести наедине с природой, Вселенной: вокруг море, сверху небо, внизу бездна, земля где-то далеко за горизонтом. Его соперник — огромная рыба, друзья — летучие рыбы, враги — акулы. Старик победил рыбу, но у него не хватило сил, чтобы победить акул, растерзавших пойманную им рыбу и оставивших от нее только скелет, так удивлявший впоследствии туристов. Старик сохраняет стоическую позицию, которая позволяет ему выдержать и борьбу, и поражение.

Моделирование позволило писателю предельно сконцентрировать художественную информацию огромного масштаба (подобно тому, как это сделал несколькими годами позже М. Шолохов в «Судьбе человека»). Принцип «айсберга» помог решить эту задачу. Но в отличие от внешне малозначительных диалогов, составлявших вершину «айсберга» в ранних произведениях, в «Старике и море» видимую часть организует система символов. Среди них есть и библейские символы, например, ловля рыбы как ассоциация со словами Христа, обращенными к рыбаку, который стал впоследствии апостолом Петром: «Иди за мной, я сделаю тебя ловцом душ человеческих». Однако основные символы носят субъективный характер, они существуют лишь в восприятии старика: 85-й день как счастливый для ловли, хотя в прошлый раз счастливым был 87-й день; обращение к морю в женском роде *la mar*, хотя другие рыбаки называют его в мужском роде *el mar* и т. д.

В «Старике и море» Хемингуэй возвращается к фигуре одиночки-стойка своих ранних произведений. Но в повести важную роль

играет образ мальчика Маноло: в начале произведения мальчик нужен старику, в конце — старик мальчику. Так Хемингуэем смоделированы человеческие связи, поднята тема передачи жизненного опыта поколений.

Творчество Хемингуэя обогатило литературу XX в. рядом выдающихся художественных открытий, продемонстрировало новые, неизведанные возможности реалистического отображения действительности, оказало огромное влияние на читателей. Книги Хемингуэя породили определенный способ поведения, сделали привлекательными мужественность и стоицизм даже в самых неблагоприятных обстоятельствах. Он вызвал подражание не столько в литературе, сколько в жизни, что делает его не только великим, но и культовым писателем.

Брехт

Начало жизненного и творческого пути. Бертольт Брехт (1898 — 1956) — немецкий писатель, режиссер, один из крупнейших реформаторов театра и драматургии XX в. — родился в г. Аутсбурге в семье директора бумажной фабрики. Он окончил аутсбургскую гимназию, о которой позже иронически писал: «...Мне не удалось сколько-нибудь просветить моих учителей». Брехту пришлось прервать обучение в Мюнхенском университете на время мобилизации в армию: в 1918 г. он служил санитаром в одном из госпиталей.

Впервые о Брехте заговорили как о поэте социально-сатирического плана после появления его «Баллады о мертвом солдате» (1918), которую он распевал под гитару в политических кабаре. В балладе военная комиссия признает погибшего солдата годным и отправляет на фронт. Идет бой, и под гром труб и барабанов «посреди мертвый солдат, как пьяный орангутанг».

В 1922 г. Брехт написал свою первую пьесу — «Ваал». Появившаяся в том же году его пьеса «Барабаны в ночи» была отмечена Клейстовской премией — одной из самых престижных литературных премий Германии. В этих произведениях обнаруживаются черты экспрессионизма. Нонконформизм Брехта порой доходит до анархизма. Он с презрением отвергает сытое буржуазное существование, которое избрал Краглер, герой пьесы «Барабаны в ночи», после того как вернулся с фронта домой и попал на свадьбу своей невесты. Краглер мог восстать против этого мира, но предпочел принять его ценности в обмен на обывательский уют.

В середине 1920-х годов Брехт всерьез увлекся марксизмом и в течение всей жизни углублял свое знакомство с этим учением. Сохраняя ряд черт экспрессионизма, Брехт все большее внимание в своей драматургии уделяет реалистическому анализу действительности.

Драматургия Брехта. Наиболее значительными произведениями Брехта до Второй мировой войны стали «Трехгрошовая опера» (1928, по мотивам «Оперы нищих» английского драматурга начала XVIII в. Джона Гея), «Мать» (1932, по мотивам одноименного романа М. Горького), антифашистская пьеса «Страх и нищета в Третьей империи» (1938). С 1933 г. Брехт жил в эмиграции (в Праге, Вене, затем в Дании и Швеции), его книги сжигались фашистами.

К началу Второй мировой войны Брехт окончил одну из самых прославленных своих пьес — «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). К тому же году относится первая редакция пьесы «Жизнь Галилея».

В годы войны Брехт активно выступает против фашизма. В 1941 г. он приезжает с семьей в Москву (до этого посещал СССР в 1935 г., позже — в 1955 г. в связи с присуждением ему Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами»), проезжает через всю страну до Владивостока, где, сев на корабль, плывет в США, чтобы влиться в большую группу немецких писателей-эмигрантов, обосновавшихся в Голливуде. В военные годы из-под пера Брехта выходят такие значительные пьесы, как «Добрый человек из Сезуана» (1939—1941), «Карьера Артуро Уи, которой могло не быть» (1941).

Пребывание в США закончилось вызовом в 1947 г. Брехта на допрос в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, после чего писатель решил покинуть эту страну. Он переезжает в Швейцарию, а в 1948 г. — в восточный сектор Берлина, где вместе с женой — выдающейся актрисой Еленой Вайгель создает «Берлинер ансамбль» — театр, который после гастролей в 1956 г. в Англии и Франции был признан самым новаторским театром современности. Среди поздних произведений Брехта — вторая редакция «Жизни Галилея» (1946), пьеса «Кавказский меловой крут» (1945, вторая редакция — 1953—1954).

Теория эпического театра. Теория эпического театра начала складываться в эстетике Брехта в 1920-х годах, в период, когда писатель был близок к левому экспрессионизму. Первой, еще наивной идеей было предложение Брехта сблизить театр со спортом. «Театр без публики — это нонсенс», — писал он в статье «Больше хорошего спорта!» (1926). Спектакль должен быть столь же непредсказуем, интригуяущ, как спортивный матч.

В 1926 г. Брехт закончил работу над пьесой «Что тот солдат, что этот», которую он позже считал первым образцом эпического театра.

Театральная система Брехта развивается одновременно и в неразрывной связи с формированием в его творчестве метода. Основа системы — «эффект очуждения» — есть эстетическая форма знаменитого положения К. Маркса из «Тезисов о Фейербахе»: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».

Первым произведением, глубоко воплотившим такое понимание очуждения, была пьеса «Мать» (1930 — 1932, пост. 1932, опубли. 1933) по мотивам романа М. Горького.

Характеризуя свою систему, Брехт пользовался то термином «неаристотелевский театр», то — «эпический театр». Между этими терминами есть некоторая разница. Термин «неаристотелевский театр» связан прежде всего с отрицанием старых систем, «эпический театр» — с утверждением новой.

В основе «неаристотелевского» театра лежит критика центрального понятия, составляющего, согласно Аристотелю, суть трагедии, — катарсиса. Общественный смысл этого протеста объяснен Брехтом в статье «О театральности фашизма» (1939): «Самое замечательное свойство человека — это его способность к критике... Тот же, кто вживается в образ другого человека, и притом без остатка, тем самым отказывается от критического отношения к нему и к самому себе. <...> Поэтому метод театральной игры, взятый на вооружение фашизмом, не может рассматриваться как положительный образец для театра, если ждать от него картин, которые дадут в руки зрителей ключ к разрешению проблем общественной жизни».

Брехт связывает свой эпический театр с обращением к разуму, не отрицая при этом чувства. Еще в 1927 г. в статье «Размышления о трудностях эпического театра» он разъяснял: «Существенное... в эпическом театре заключается, вероятно, в том, что он апеллирует не столько к чувству, сколько к разуму зрителя. Зритель должен не сопереживать, а спорить. При этом было бы совершенно неверно отторгать от этого театра чувство».

Эпический театр Брехт нередко отождествлял с социалистическим реализмом, видя их общие черты в стремлении сорвать с действительности мистические покровы, выявить подлинные законы общественной жизни во имя ее революционного изменения (см. статьи Б. Брехта «О социалистическом реализме», «Социалистический реализм в театре»).

Среди идей эпического театра можно выделить четыре главных положения: «театр должен быть философским», «театр должен быть эпическим», «театр должен быть феноменальным», «театр должен давать очужденную картину действительности».

Философская сторона пьес Брехта раскрывается в особенностях их идейного содержания и в особой жанровой форме, основанной на принципе параболы, суть которого в постановке наиболее значимых проблем, требующих не обыденного, а философского осмысления.

«Мамаша Кураж и ее дети». Одна из самых популярных пьес Б. Брехта — «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). Это яркий пример параболы. Как пьеса-парабола, она имеет два плана. Первый — это размышления Брехта над современной действительностью, над

разгорающимся пламенем Второй мировой войны. Драматург так сформулировал идею пьесы, выражающую этот план: «*Что в первую очередь должна показать постановка “Мамаши Кураж”?* Что большие дела в войнах делают не маленькие люди. Что война, являющаяся продолжением деловой жизни другими средствами, делает лучшие человеческие качества гибельными для их обладателей. Что борьба против войны стоит любых жертв». Таким образом, «Мамаша Кураж» — это пьеса-предостережение, она обращена не в далекое прошлое, а в ближайшее будущее.

Историческая хроника составляет второй (параболический) план пьесы. Брехт обратился к роману немецкого писателя XVII в. Х. Гриммельсхаузена «Простаку наперекор, сиречь диковинное описание прожженной обманщицы и побродяжки Кураж» (1670). В книге на фоне событий Тридцатилетней войны изображались похождения маркитантки Кураж (т.е. смелой, храброй), подруги Симплиция Симплициссимуса (знаменитого героя романа Гриммельсхаузена «Симлициссимус»).

В хронике Брехта представлены 12 лет жизни (1624—1636) Анны Фирлинг, прозванной мамашей Кураж, ее путешествия по Польше, Моравии, Баварии, Италии, Саксонии. В начале пьесы Кураж с тремя детьми отправляется на войну, полная надежды на легкую удачу и обожание. В финале Кураж, потерявшая на войне своих детей, с тупым упорством тащит свою повозку дальше по дорогам войны.

Сопоставление начала и конца позволяет раскрыть параболически выраженную идею Брехта о несовместимости материнства, любви к детям, надежд на счастье с войной и надеждой за счет всеобщих страданий решить свои маленькие семейные проблемы.

Принцип эпизации в пьесе. Раскрывая эпические черты пьесы, необходимо обратиться к структуре произведения и приемам его театральной постановки Брехтом. «Что касается эпического начала в постановке Немецкого театра, то оно сказалось и в мизансценах, и в рисунке образов, и в тщательной отделке деталей, и в непрерывности действия», — писал Брехт в работе «Модель “Кураж”». Примечания к постановке 1949 г.». Эпическими элементами также являются: изложение содержания в начале каждой картины, введение зонгов (песен, комментирующих действие), широкое использование рассказа (например, в одной из самых динамичных картин — 3-й, в которой идет торг за жизнь Швейцарца). К средствам эпического театра относится также монтаж, т.е. соединение частей, эпизодов без их слияния, без стремления скрыть стык, а, наоборот, с тенденцией его выделить, вызвав тем самым поток ассоциаций у зрителя. Брехт в статье «Театр удовольствия или театр поучения?» (1936) писал: «Эпический автор Дёблин дал превосходное определение эпосу, сказав, что, в отличие от драматического произведения, произведение эпическое можно,

условно говоря, разрезать на куски, причем каждый кусок сохранит свою жизнеспособность».

Принцип «феноменальности» в пьесе. Смысл «феноменальности» Брехт раскрыл в теоретической работе «Покупка меди». В старом, «аристотелевском» театре подлинно художественным явлением была только игра актера. Остальные компоненты как бы подыгрывали ему, дублировали его творчество. В эпическом театре каждый компонент спектакля (не только работа актера и режиссера, но и свет, музыка, оформление) должен быть художественным явлением («феноменом»), каждый должен иметь самостоятельную роль в раскрытии философского содержания произведения, а не дублировать другие компоненты.

В работе «Модель “Кураж”» Брехт, объясняя способы постановки пьесы, раскрывает особенности использования музыки на основе принципа «феноменальности». То же касается и декораций: со сцены убирается все лишнее, воспроизводится не копия мира, а его образ. Для этого нужны немногочисленные, но достоверные детали. «Если в большом допускается некая приблизительность, то в малом она недопустима. Для реалистического изображения важна тщательная разработка деталей костюмов и реквизита, ибо тут фантазия зрителя ничего не может прибавить», — писал Брехт.

Очуждение. Эффект очуждения как бы объединяет все основные черты эпического театра, придает им целенаправленность. Образная основа очуждения — метафора. Очуждение — одна из форм театральной условности, принятие условий игры без иллюзии правдоподобия. Эффект очуждения призван выделить образ, показать его с необычной стороны. При этом актер не должен сливаться со своим героем. Так, Брехт предупреждает, что в картине 4 (в которой мамаша Кураж поет «Песню о великом смирении») игра без очуждения «таит в себе социальную опасность, если исполнительница роли Кураж, гипнотизируя зрителя своей игрой, призывает его вжиться в эту героиню. (...) Красоты и притягательной силы социальной проблемы он не сумеет почувствовать».

Брехт с помощью очуждения стремился так показать мир, чтобы у зрителя возникло желание изменить его.

ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX—XXI ВЕКОВ

В последние десятилетия XX в. начался новый переходный период — рубеж XX—XXI вв. Отличие современного переходного периода в развитии литературного процесса от предыдущих переходных периодов связано с совершенно новой ситуацией — переходом от индустриальной цивилизации к информационной ситуации, когда власть будет принадлежать не тем, в чьих руках находятся фабрики и заводы, а тем, кто управляет информационными потоками. Роль средств массовой информации резко повышается, и это сказывается на содержании, форме и распространении литературных произведений.

Постмодернизм. В конце XX в. на смену четко выраженным и противопоставленным художественным системам пришла характерная для переходных периодов неопределенность и аморфность. Новой культурной парадигмой становится постмодернизм.

Термин «постмодернизм» впервые был использован в книге Р. Ранвица «Кризис европейской культуры» (1917). Его трактовку как обозначение современной (после Первой мировой войны) эпохи, принципиально отличающейся от предшествующей ей эпохи модерна, разработал известный английский историк и культуролог А. Тойнби в 1940-х годах. Используемое в литературоведении и искусствознании с конца 1960-х годов, после выхода в свет работы французского философа Лиотара «Постмодернистское состояние: доклад о знании» (1979), слово «постмодернизм» понимается уже как философская категория для обозначения ментальной специфики всей современной эпохи. Как отмечает Умберто Эко, есть тенденция относить постмодернизм «ко все более далекому прошлому», вплоть до эпатазирующего и ироничного стремления «объявить постмодернистом самого Гомера», что свидетельствует о постепенном размывании содержания термина.

Крупнейшие теоретики постмодернизма — французы Ролан Барт (1915—1980), Жиль Делёз (1925—1995), Жак Деррида (р. 1930), Мишель Фуко (1926—1984), Жан Франсуа Лиотар (р. 1924), Юлия Кристева (р. 1941), американец Фредерик Джеймисон (р. 1934), итальянец Умберто Эко (р. 1932) и др.

Параллельно с термином «постмодернизм» в литературоведении используются термины «постструктурализм», «деконструктивизм». В них подчеркивается отказ постмодернистов от понятия «структура», предполагающего наличие в любом явлении, про-

цессе «центра» и «периферии», а также от других понятий и самой методики изучения литературного произведения, выработанных структуралистами.

«Текст» и «интертекст». Понятие «произведение» постструктуралисты заменили понятием «текст» — совокупность знаков без цели и без центра, обладающая принципиальной открытостью, множественностью смыслов. Деррида, предельно расширяя значение этого слова, предложил всю Вселенную рассматривать как текст.

В 1967 г. Ю. Крестева, познакомившись с концепцией «полифонического романа» М. М. Бахтина, ввела термин «интертекстуальность» как обозначение диалога текста с другими текстами. По мнению Р. Барта, основу текста составляет его выход в другие тексты, другие коды, другие знаки, текст в процессе письма и чтения есть воплощение множества других текстов, бесконечных или, точнее, утраченных (утративших следы собственного происхождения) кодов. Р. Барт пришел к выводу, что: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык.

В представлении об интертексте отражается уменьшение значимости персональных моделей в современной литературе.

Постмодернистский взгляд на историю литературы. Женетт. Отечественная филология, в свое время (прежде всего в 1920-е гг.) бывшая мировым лидером, сегодня вынуждена догонять западную филологическую мысль, потому что своевременно не оценила идей М. М. Бахтина, В. Я. Проппа, других русских ученых, а на Западе ухватились за эти мысли и так удачно их развили, что филология в известном смысле потеснила философию в системе современной культуры. Однако сегодняшние кумиры — Деррида, Барт, Фуко, Делёз, Крестева, выведя филологию на уровень философствования, три-четыре последних десятилетия все в большей мере утрачивали интерес к филологической специфике.

Один из самых признанных ученых этого ряда Жерар Женетт (р. 1930), напротив, верен филологической проблематике и филологическим методам исследования. Его «Фигуры» (1-й выпуск — 1966, 2-й — 1969, 3-й — 1972) остаются самым популярным и авторитетным его сочинением такого рода.

Сама мысль о Женетте как историке литературы выглядит экстравагантной. Собственно, никакой связанной истории литературы у Женетта нет. Его интересует не литературный процесс, а

лишь некоторые его феномены. Если расположить эти феномены в хронологическом порядке, становится ясно, какие же «сильные позиции» в литературном развитии выделяет французский автор: это литература барокко, французский роман (прежде всего реалистический роман XIX в.), модернизм (литература рубежа XIX—XX вв. и собственно XX в.).

Женетт выстраивает историю литературы как подготовку к появлению романа М. Пруста «В поисках утраченного времени», после которого литература, исчерпавшая себя, может только повторять по частям то, что универсально представлено в прустовском шедевре, или уходить в экспериментирование. В этом случае «В поисках утраченного времени» как своеобразный «палимпсест», содержащий в качестве слоев все предшествовавшие ему тексты (в том числе литературу барокко, романы Стендаля, Бальзака, Флобера, которым посвящены исследования Женетта), оказывается не модернистским, а постмодернистским романом. Очевидно, Женетт создает постмодернистскую историю литературы, осуществляя деконструкцию традиционных историко-литературных воззрений.

Женетт, в сущности, подходит к той же мысли, которую высказал в 1973 г. (т. е. на год позже «Фигур III», но зато в абсолютно четкой и недвусмысленной форме) академик Д. С. Лихачев: необходимо создать не эмпирическую, а теоретическую историю литературы. Сама по себе эта идея плодотворна, но таит подводные рифы. Для Женетта стержнем истории литературы стало выделение только тех качеств, которые обеспечивают автономность, «литературность» литературы, а именно: пространство (своего рода «среда»), фигуры (как микрокомпозиция текста), повествование (или нарративность). Представляется, что это довольно «бедная» теория. Вообще Женетту не хватает того, что осуществлено в историко-теоретическом методе литературоведения: соединения теоретической истории с исторической теорией литературы. Сам Женетт, очевидно, не удовлетворен своей теорией. Отсюда заметные, но вскрываемые анализом противоречия в его работах. Так, в ряде случаев Женетту приходится выходить за рамки своей теории «литературности» литературы и обращаться к биографии писателя (Стендаль), его теоретическим воззрениям (Валери), культурно-историческому контексту (классицизм) и даже к психоанализу (Пруст).

Но есть и более существенное противоречие: Женетт отрицает эволюционность развития литературы, но выстраивает ее историю как движение к роману Пруста, т. е. именно как историю эволюционную.

«Профессорская литература». Большинство художественных произведений постмодернистов можно отнести к так называемой «профессорской литературе» — своеобразному явлению литературной жизни Запада. Так как писательский гонорар нестабилен, многие

литераторы создают свои произведения на досуге, работая, как правило, преподавателями в вузах и занимаясь научной деятельностью (обычно в области филологии, философии, психологии, истории).

Такова судьба Мёрдок и Мерля, Голдинга и Толкиена, Эко и Акройда, многих других знаменитых писателей. Преподавательская профессия накладывает неизгладимый отпечаток на их творчество, в их произведениях обнаруживается широкая эрудиция, знание схем конструирования литературных произведений. Они постоянно прибегают к открытому и скрытому цитированию классиков, демонстрируют лингвистическую эрудицию, наполняют произведения реминисценциями, рассчитанными на столь же образованных читателей. Огромный массив литературоведческих, культурологических знаний оттеснил в «профессорской литературе» непосредственное восприятие окружающей жизни. Даже фантазия приобрела литературоведческое звучание, что ярче всего проявилось у создателя фэнтези Толкиена, а затем и у его последователей.

Не менее популярны в элитарной интеллектуальной среде сочинения теоретиков постмодернизма («Археология знания», «История безумия в классическую эпоху», «Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы», «Слова и вещи: археология гуманитарных наук» Фуко, «Почтовая открытка. От Сократа к Фрейдю и далее», «Психея: изобретение другого» Деррида, «Желание и наслаждение», «Логика смысла» Делёза, «Прозрачность зла» Бодрийяра, «Семиология как приключение» Барта и др.). Они в известной степени начинают заменять у интеллектуалов потребность в чтении художественной литературы. Отрицая старое понимание научного стиля, эти работы приближаются по стилю к эссе, подразумевают не только логическое, но и художественное восприятие читателя. Некоторые из теоретиков постмодернизма, например, Умберто Эко, соединяют теоретические изыскания с литературно-художественным творчеством.

Эко. Яркий пример литературы постмодернизма — творчество итальянского филолога и писателя Умберто Эко. Он написал ставший программным для постмодернизма роман «Имя розы» (1980), уже будучи известным ученым-семиологом и медиевистом.

Роман «Имя розы» сконструирован профессором, хорошо разбирающимся в культуре Средневековья, в проблемах современной лингвистической философии. В нем два плана.

Первый — экзотерический (для непосвященных). В этом аспекте произведение представляет собой детективный роман, действие которого разворачивается в средневековой Италии в эпоху гонений на альбигойскую ересь. В одном из бенедиктинских монастырей происходит серия таинственных убийств, расследовать которые приходится монаху-францисканцу Вильгельму Баскервиль-

скому (в подлиннике — Гильермо да Баскервиль). Его имя должно даже самому неначитанному человеку напомнить о Шерлоке Холмсе, расследовавшем дело о собаке Баскервильей. При средневековом Шерлоке есть свой «доктор Ватсон» — молодой послушник Адсон, ведущий в романе повествование. Уже в первой сцене романа Вильгельм использует шерлоковский «дедуктивный метод»: обнаружив по дороге в монастырь следы убежавшего коня, он рассказывает Адсону историю его исчезновения. Весь роман можно с удовольствием прочесть как замечательный детектив.

Второй план — эзотерический (для посвященных) адресован интеллектуалам.

Вильгельм не только «сыщик» — он ученик выдающегося философа Роджера Бэкона и глубокий знаток философских и религиозных вопросов, тайно посланный в монастырь императором для того, чтобы принять участие в диспуте между бенедиктинцами и францисканцами по основным вопросам веры. У Вильгельма есть и собственная скрытая цель: в библиотеке монастыря он ищет считающуюся утраченной вторую часть «Поэтики» Аристотеля, посвященную анализу жанра комедии (для постмодерниста более важный жанр, чем трагедия, так как он связан с карнавализацией, травестией, амбивалентностью, а это излюбленные постмодернистские темы).

Интересно, что второй план не скрыт от непосвященного читателя, он так же полно представлен в тексте, как и первый. В финале Вильгельм, по существу, терпит поражение, а его антагонист — слепой монах Хорхе хотя и гибнет, но торжествует. Однако в романе проводится мысль о том, что в перспективе средневековый аскетизм, схоластика не устоят под натиском народной смеховой культуры, символом которой выступает труд Аристотеля о комедии.

Нобелевские премии на рубеже XX — XXI вв. В последние полтора десятилетия XX в. Нобелевские премии по литературе получили представители разных стран и континентов, поэты, прозаики и драматурги И. Бродский (1987), Н. Махфуз (1988), К. Х. Села (1989), О. Пас (1990), Н. Гордимер (1991), Д. Уолкот (1992), Т. Моррисон (1993), К. Оэ (1994), С. Хини (1995), В. Шимбарская (1996), Д. Фо (1997), Ж. Сарамату (1998), Г. Грасс (1999), Гао Синдзян (2000). Большинство из этих имен при всей значимости их литературного творчества малоизвестно широкому читателю. Здесь отразились объективные особенности переходного периода, когда заметно уменьшается количество выдающихся писателей, литературный процесс утрачивает свою определенность, обнаруживаются признаки кризиса.

Но именно в этот период зарождается нечто принципиально новое, что определит развитие литературы в последующие десятилетия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«АРКИ» В ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

История литературы, помимо того, что имеет чисто научный интерес, оказывается необычайно актуальной в процессах организации чтения и восприятия литературы в больших объемах. Тезаурусный подход позволяет обратить особое внимание на то, что вся литература воспринимается отдельным читателем как современная ему, существующая в пласте настоящего времени (история литературы призвана ввести в его сознание фактор времени) и как всеобщая (история литературы призвана ввести фактор пространства); для обыденного восприятия характерно смешение реального и нереального (история литературы позволяет ввести фактор тестирования реальностью). Все эти операции осуществляются в тезаурусе и способствуют созданию стабильных ориентиров в потоках художественной информации (поэтому история литературы становится тем важнее, чем больше читается текстов).

История литературы прежде всего предполагает разделение литературного процесса на этапы. Наблюдение над развитием различных литературных тенденций дает возможность установить некие закономерности, на основании которых этапы истории литературы можно представить в виде «трехвековых арок». «Трехвековые арки» входят в состав «девятивековых арок», промежуткам между арками соответствуют важнейшие переходные периоды.

Греческая архаика (VIII — VI вв. до н. э.) может быть отнесена к доисторическому периоду (или периоду литератур Древнего Востока).

«Девативековая арка» античной литературы: «трехвековые арки» греческой классики (V — III вв.), римской классики (II в. до н. э. — I в. н. э.), Поздней Античности (II — IV вв.).

«Девативековая арка» Средних веков: «трехвековые арки» средневековой архаики (V — VII вв.), раннего Средневековья (VIII — X вв.), высокого Средневековья (XI — XIII вв.).

«Девативековая арка» Нового времени: «трехвековые арки» Возрождения (XIV — XVI вв.), Нового времени (XVII — XIX вв.), Новейшего времени (XX — XXII вв.).

Эта схема, несмотря на очевидный европоцентризм, позволяет сделать некоторые прогнозы относительно будущего развития литературы в XXI и даже XXII вв., исходя из особенностей литературы XX в., ее отличия от литературы XVII — XIX вв.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Учебники, учебные пособия

Античная литература / А. Ф. Лосев, Г. А. Сонкина, А. А. Тахо-Годи и др. — М., 1986.

Тронский И. М. История античной литературы. — М., 1988.

Никола М. И. Античная литература: Практикум. — М., 2001.

История зарубежной литературы: Средние века. Возрождение / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский, С. С. Мокульский, А. А. Смирнов. — М., 1987.

Пуришев Б. И. Литература эпохи Возрождения: Курс лекций. — М., 1996.

Шайтанов И. О. История зарубежной литературы: Эпоха Возрождения: В 2 т. — М., 2001.

История зарубежной литературы XVII века / Под ред. З. И. Плавскина. — М., 1987.

История зарубежной литературы XVIII века / Под ред. З. И. Плавскина. — М., 1991.

История зарубежной литературы XIX века: В 2 ч. / Н. П. Михальская, В. А. Луков, А. А. Завьялова и др.; Под ред. Н. П. Михальской. — М., 1991.

Зарубежная литература XIX века: Практикум / Отв. ред. В. А. Луков. — М., 2002.

Зарубежная литература XX века: Практикум / Сост. и общ. редакция Н. П. Михальской и Л. В. Дудовой. — М., 1999.

Храповицкая Г. Н., Коровин А. В. История зарубежной литературы: Западноевропейский и американский романтизм: Учебник. — М., 2002.

История зарубежной литературы конца XIX — начала XX в.: Курс лекций / Под ред. М. Е. Елизаровой и Н. П. Михальской. — М., 1970.

Аникин Г. В., Михальская Н. П. История английской литературы. — М., 1985.

Андреев Л. Г., Козлова, Н. П., Косиков Г. К. История французской литературы. — М., 1987.

Штейн А. Л., Черневич М. Н., Яхонтова М. А. История французской литературы. — М., 1988.

История немецкой литературы. — М., 1975.

Плавский З. И. Испанская литература XVII — середины XIX века. — М., 1978.

Плавский З. И. Испанская литература XIX — XX веков. — М., 1982.

Полуяхтова И. К. История итальянской литературы XIX века. — М., 1970.

Дератани Н.Ф., Тимофеева Н.А. Хрестоматия по античной литературе: В 2 т. — М., 1965.

Пуришев Б.И. Зарубежная литература средних веков: Латинская, кельтская, скандинавская, провансальская, французская литературы. — М., 1974.

Пуришев Б.И. Зарубежная литература средних веков: Немецкая, испанская, итальянская, английская, чешская, польская, сербская, болгарская литературы. — М., 1975.

Зарубежная литература: Эпоха Возрождения: Хрестоматия / Сост. Б.И. Пуришев. — М., 1976.

Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия / Сост. Б.И. Пуришев; Предисл. и подготовка изд. В.А. Лукова. — М., 2002.

Хрестоматия по зарубежной литературе XVIII века: В 2 т. / Сост. проф. Б.И. Пуришев и др. — М., 1970—1973.

Хрестоматия по зарубежной литературе XIX века / Сост. А.А. Аникст. — М., 1955.

Зарубежная литература: XIX век. Романтизм, критический реализм: Хрестоматия / Под ред. Я.Н. Засурского. — М., 1979.

Храповицкая Г.Н., Ладыгин М.Б., Луков В.А. Зарубежная литература XX века: Хрестоматия. — Т. 1: 1871—1917 / Под ред. проф. Н.П. Михальской и проф. Б.И. Пуришева. — М., 1980.

Михальская Н.П., Храповицкая Г.Н., Луков В.А. и др. Зарубежная литература XX века: Хрестоматия — Т. 2: 1917—1945 / Под ред. Б.И. Пуришева, Н.П. Михальской. — М., 1986.

Михальская Н.П., Храповицкая Г.Н., Луков В.А. и др. Зарубежная литература XX века: Хрестоматия. — Т. 3: 1945—1980 / Под ред. Б.И. Пуришева, Н.П. Михальской. — М., 1986.

Энциклопедии, справочники, критическая литература

История всемирной литературы: В 9 т. — М., 1983—1994. — Т. 1—8.

Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. — М., 1962—1978.

Литературный энциклопедический словарь. — М., 1987.

Зарубежные писатели: Биобиблиографический словарь: В 2 ч. / Под ред. Н.П. Михальской. — М., 1997.

Литературная энциклопедия терминов и понятий / Сост. и гл. ред. А.Н. Николюкин. — М., 2001.

Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. и науч. редакторы А.А. Грицаков и М.А. Можейко. — Минск, 2001.

Лауреаты Нобелевской премии: В 2 т.: Пер. с англ. — М., 1992.

История западноевропейского театра. — М., 1956—1988. — Т. 1—8.

Французская литература 1945—1990 / Отв. ред. Н.И. Балашов. — М., 1995.

Де Санктис Ф. История итальянской литературы: В 2 т. — М., 1963—1964.

Литературная история США: В 3 т. — М., 1977—1979.

История эстетики: Памятники эстетической мысли: В 5 т. — М., 1962—1970.

Неупокоева И. Н. История всемирной литературы: Проблемы системного и сравнительного анализа. — М., 1976.

Лосев А. Ф. История античной эстетики: Итоги тысячелетнего развития: В 2 кн. — М., 1994.

Гуревич А. Я. Категории средневековой эстетики. — М., 1972.

Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. — М., 1989.

Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. — М., 1975.

Михайлов А. Д. Французский героический эпос. — М., 1995.

Мелетинский Е. М. Средневековый роман. — М., 1983.

Данте и всемирная литература. — М., 1967.

Голенищев-Кутузов И. Н. Данте. — М., 1967.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. — М., 1978.

Типология и периодизация культуры Возрождения, — М., 1978.

Культура эпохи Возрождения. — Л., 1986.

Культура эпохи Возрождения и Реформация. — Л., 1981.

Хлодовский Р. И. Декамерон: Поэтика и стиль. — М., 1982.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. — М., 1990.

Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. — М., 1971.

XVII век в мировом литературном развитии / Под ред. Ю. Б. Виппера. — М., 1969.

Проблемы Просвещения в мировой литературе / Отв. ред. С. В. Тураев. — М., 1970.

Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. — Л., 1972.

Обломиевский Д. Д. Французский классицизм. — М., 1968.

Виппер Ю. Б. Формирование классицизма во французской поэзии начала XVII века. — М., 1967.

Трыфонов В. П. Французский литературный портрет XIX века. — М., 1999.

Луков Вал. А., Луков Вл. А. Зигмунд Фрейд: Хроника-хрестоматия. — М., 1999.

Хёйзинга И. Осень Средневековья. — М., 1988.

Ле Гофф Ж. Цивилизация средневекового Запада. — М., 1992.

Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. — М., 1997.

Шекспир в меняющемся мире: Сб. статей: Пер. с англ. — М., 1966.

Кеттл А. Введение в историю английского романа: Пер. с англ. — М., 1966.

Моруа А. От Монтеня до Арагона. — М., 1983.

Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. — М., 1989.

Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. — М., 1998.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

- Абеляр П. — 64, 225
Абовян Х. — 491
Абэ Кобо — **404**, 434
Аввакум, пророк — 24
Август, имп. — 56, 57
Августин Блаженный — 14, **62** — **63**, 81, 89, 96, 217
Авдий, пророк — 24
Авельянеда А. Ф. — 144
Аверинцев С. С. — 6, 433
Авиценна (Ибн Сина) — 83
Авсоний — **60**, 65
Аггей, пророк — 24
Агнон Ш. Й. — 455
Адам де ла Аль — 82
Аддисон Д. — 195, 196
Азимов А. — 402
Айтматов Ч. Т. — 425
Акройд П. — 447, 487
Акутагава Рюноске — **404**
Аларкон: Руис де Аларкон-и-Мендоса Х. — 154, 155, **157**, 167
Алейксандре-и-Мерло В. — 455
Александр Парижский — 74
Алексис П. — 373
Алеман М. — 114, 155
Алкей — **43**, 44, 45, 57
Алкман — 45
Алкуин — 65
Альберт Великий — 64, 84
Альберти Л. Б. — 101
Альтдорфер А. — 103
Амаду Ж. — 404, 426
Амаракашти — 29
Амвросий Медиоланский — 62
Америго Веспуччи — 445
Амос, пророк — 24
Анакреонт — 13, **45**, 57
Анаксимен — 36
Андерсен-Нексё М. — 426
Андерсон Ш. — 442, 474
Андрич И. — **443**—**444**, 455
Аникин Г. В. — 117
Аникст А. А. — 124, 125
Анна Австрийская (фр.) — 175
Антокольский П. — 382
Ануй Ж. — 406, 438
Аполлинер Г. — 409, **412**—**413**, 419, 446
Апулей — 23, **58**
Арагон Л. — 385, 409, 425, 430
Аракида Моритакэ — 186
Аретино П. — 102
Арион — 45, 46
Ариосто Л. — 102, 103, 117, 214
Аристотель — 6, 42, 48, **49**—**50**, 52, 116, 149, 153, 167, 172, 483, 488
Аристофан — **51**—**52**
Арним Б. — 266
Арним Л. А. — 260, **266**, 269
Арто А. — 473
Артур, вождь бриттов — 76
Архилох — **42**, 56
Архипиита — 65
Асклепиад — 36
Ассеза А. — 311
Астуриас М. А. — 404, 455
Афанасий Великий — 61
Ахматова А. А. — 22
Ашшурбанипал — 19

Байрон Д. Г. Н. — 108, 117, 260, 280, 281, **283**—**291**, 309, 316, 344, 397, 445
Бак П. — **452**
Балашов Н. И. — 6, 409
Балль Г. — 409
Бальдансперже Ф. — 258
Бальзак О. — 14, 177, 262, 275, 309, 310, **316**—**326**, 344, 352, 355, 364, 372, 373, 397, 432, 445, 448, 456, 462, 486
Бальмонт К. Д. — 119, 159

- Банвиль Т. де — 347
 Банделло М. — 103
 Барбедж Д. — 124, 125
 Барбье О. — 292
 Барбюс А. — 425, **427—429**, 446
 Барг М. А. — 128
 Барнакл Н. — 463
 Барт Р. — 7, 472, 484, 485, 487
 Басё — **186—188**
 Батифоль Л. — 166
 Бах И. С. — 271
 Бахтин М. М. — 9, 10, 66, 108, **112—113**, 180, 407, 485
 Беатриче: Беатриче Портинали — 86
 Бедье Ж. — 70, 75
 Бейль П. — 189
 Бекет Т. — 91
 Беккет С. — **420—421**, 455, 465
 Бекфорд У. — 238, 318
 Белинский В. Г. — 123, 132, 177, 185, 282
 Беллоу С. — 455
 Бёлль Г. — 455
 Белон П. — 107
 Бельфоре Ф. — 132
 Бемпо П. — 102
 Бенавенте-и-Мартинес Х. — **450**
 Бенедикс Р. — 123
 Бенелли С. — 392
 Беньян Д. — 340
 Беранже П. Ж. — **309**, 311
 Берг А. — 406
 Бергман И. — 434
 Бергсон А. — 141, 142, 406, **451**, 453, 454, 457, 460
 Бердсли О. — 393
 Бердяев Н. А. — 406, 415
 Берковский Н. Я. — 269
 Берлиоз Г. — 292
 Бёрн Э. — 407
 Бернарден де Сен-Пьер Ж. А. — **212**
 Бернарт де Вентадорн — 72
 Бёрнс Р. — **240**, 281
 Бертон Р. — 181
 Бертран де Борн — 72
 Беруль — 75
 Бетховен Л. — 370, 444
 Бехер И. Р. — 426
 Бизе Ж. — 332
 Биллесков-Янсен Ф. Й. — 9
 Бируни — 83
 Бичер-Стоу Г. — 257, **348**
 Бланки О. — 349
 Блейк У. — **278**
 Блок А. А. — 291
 Бовуар С. — 415
 Бодлер Ш. — 312, 344, 347, 348, **349—351**, 359, 377, 383, 456
 Бодмер И. Я. — 232
 Бодрийяр Ж. — 487
 Боккаччо Д. — 14, 87, 90, 91, 97, **99—101**, 106, 107, 110, 363
 Бомарше П. О. К. — 195, **240**, 322
 Бомонт Ф. — 139
 Бонавентура — 64, 84, 90
 Бондарчук С. Ф. — 425
 Бонифаций VIII, папа — 86, 89
 Бор Н. — 8, 462
 Борхес Х. Л. — 404, 408, 434
 Босх Х. — 103
 Боттичелли С. — 101, 458
 Бочаров С. Г. — 462
 Боярдо М. — 101, 214
 Брамс Й. — 275
 Брандес Г. — 123, 427
 Брант С. — 103
 Браун Х. — 334
 Бредбери Р. — 402
 Брейгель Старший П. — 103
 Брейтингер И. Я. — 232
 Брентано К. — 260, **266**
 Брет Гарт Ф. — 257
 Бретон А. — 409, **413—414**
 Брехт Б. — 14, 408, 426, 430, 438, **479—483**
 Брод М. — 467, 468
 Бродский И. — 182, 426, 454, 488
 Бронте, сестры — 344, 402
 Брунеллески Ф. — 101
 Бруни Л. — 33, 59
 Брэдли Э. С. — 123
 Брюнель П. — 9
 Брюнетьер Ф. — 320
 Брюсов В. Я. — 253, 346, 379
 Буало Н. — 150, 152, 153, 161, 166, 232, 380
 Будда (Сиддхартха Гаутама) 28, 435

- Булгаков М. А. — 24
 Бунин И. А. — 348, **452**
 Буньюэль Л. — 406
 Бурбон, герцог — 205
 Буркхардт Я. — 9
 Буссе К. — 9
 Буфф Ш. — 251
 Буш Г. — 103
 Бьернсон Б. — **367**, 449
 Бэкон Р. — 84, 488
 Бэкон Ф. — 115, 121, 181, 213
 Бюргер Г. А. — 238, 247
 Бютор М. — 417
- Вагнер Г. Л. — 242, 245
 Вагнер Р. — 275, **389**, 406
 Вайгель Е. — 480
 Вайс П. — 447
 Вайян-Кутюрье П. — 425, 427
 Ваккенродер В. Г. — 260, **264**, 269
 Вакхилид — 45
 Валахфрид Страбон — 65
 Валери П. — 393, 486
 Валлес Ж. — 425
 Вальден Х. — 410
 Вальмики — 6, 28
 Ван Тигем П. — 237
 Ван Тигем Ф. — 321
 Ван Эйк Я. — 103
 Варгас Льоса М. — 404
 Варрон — 108
 Васко да Гама — 94
 Веберн А. — 405
 Вега: Гарсиласо де ла Вега — 114
 Вега: Лопе де Вега Ф. — 14, 154,
155—158, 159, 163, 208
 Веерт Г. — 425
 Веласкес Д. — 113, 154
 Венгеров С. А. — 123
 Вергилий — 13, 33, 39, **55—56**,
 60, 65, 88, 96, 116, 117, 184, 248,
 293
 Верди Д. — 247
 Вересаев В. В. — 42, 44, 45
 Вёрёшмарти М. — 261
 Веркор — 430
 Верлен П. — 347, 348, 350, 377,
378—380, 382, 385
 Верн Ж. — **402**
- Верроккьо А. — 101
 Верхарн Э. — 389, 445
 Веселовский А. Н. — 7
 Видаль А. — 429
 Вийон Ф. — 84, **92—93**, 412
 Вико Д. — 352
 Виланд Х. М. — 247
 Виллергле А. — 316, 317
 Вильгельм II, герм. кайзер — 369
 Вильгельм III Оранский (англ.) —
 181
 Винкельман И. И. — 242, **244**
 Виноградов В. В. — 314
 Виньи А. — 259, 261, 262, 328,
 347, 352, 441
 Виппер Ю. Б. — 6, 147
 Витгенштейн Л. — 17
 Вишнушарман — 29
 Вольтер Ф. М. — 39, 81, 122, 194,
 195, 202, 206, 207, 210, 211, **212—**
218, 221, 227, 237, 239, 240, 241,
 287, 294, 308, 432
 Вольф Ф. А. — 37, 242
 Вольфрам фон Эшенбах — 81
 Воннегут К. — 402
 Вордсворт У. — 260, **278—280**, 344
 Возн Г. — 181
 Вулф В. — **439**
 Вхрлицкий Я. — 392
 Выготский Л. С. — 124, 132, 134,
 407
 Выспяньский С. — 392
 Вьеле-Гриффен Ф. — 378
- Гавел В. — 426
 Гайто, аббат — 65
 Гальцова Е. — 414
 Гамсун К. — 360, **367**, 392, **450**, 453
 Ганнибал — 97
 Ганская Э. — 319
 Гао Синдзян — 488
 Гарди Т. — 360—362, **363**, 427, 449
 Гароди Р. — 426
 Гарсия Лорка Ф. — **447**
 Гарсия Маркес Г. — **404**, 434, 455
 Гаспаров М. Л. — 6
 Гассенди П. — 150
 Гасуль Клара (писательница-миф,
 создание П. Мериме) — 327

- Гауптман Г. — **374—375**, 388, 389, 449
 Гашек Я. — **421**
 Гвиницелли Г. — 85
 Гевара Э. (Че) — 446
 Гегель Г. В. Ф. — 49, 122, 275, 312
 Гей Д. — 196, 480
 Гейне Г. — 260, 266, 268, **275—278**, 309, 311, 344
 Гелиодор — 52
 Геллерт Х. Ф. — 233, 234
 Гельвеций К. А. — 211, 218
 Гёльдерлин И. Х. Ф. — **264**
 Генрих II (англ.) — 74, 91
 Генрих IV (англ.) — 127, 323
 Генрих IV (фр.) — 161, 191
 Генрих V (англ.) — 127
 Генрих VI (англ.) — 127, 323
 Генрих VII (англ.) — 115, 127
 Генрих VII, имп. — 95
 Генрих VIII (англ.) — 115, 127
 Герардо ди Петракко — 96
 Герасимов С. А. — 425
 Герберт Д. — 181
 Гервег Г. — 425
 ГERVINUS Г. Г. — 122
 Гердер И. Г. — 37, 59, 122, 239, **242—243**, 247—249
 Гермес Трисмегист — 23, 350
 Гермоген — 62
 Геродот — 52
 Геррик Р. — 183
 Герцен А. И. — 145, 278
 Гесиод — 36, **39—40**, 55, 56
 Гессе Г. — 408, 434, **435—436**, **453**, 467, 468
 Гёте И. В. — 47, 66, 81, 104, 108, 122, 132, 138, 195, 237, 239, 242—245, 247, 248, **249—256**, 257, 263, 264, 267, 275, 277, 295, 340, 357, 358, 436
 Гизо Ф. — 122, 311
 Гиль Р. — 383
 Гильгамеш — **19—20**
 Гильом де Кабестань — 72
 Гильом де Лорис — 81
 Гильом де Машо — 92
 Гинзберг А. — 403
 Гиппий — 36
 Гиппократ — 109
 Гиппонакт — 43
 Гитлер А. — 450
 Гиффит Д. У. — 462
 Глюк К. В. — 272
 Гнедич Н. И. — 38
 Гоббс Т. — 181, 226, 315, 338
 Гобер Э. — 383
 Гоголь Н. В. — 14, 309, 333, 369
 Годфруа де Ланьи — 78
 Голдинг У. — 434, 455, 487
 Голдсмит О. — 196, 204
 Голсуорси Д. — 360, 361, 439, **440**, **452**
 Гольбах П. А. — 211
 Гольдони К. — 195
 Гомер — 6, 13, **36—39**, 56, 65, 79, 89, 117, 184, 197, 235, 293, 299, 449, 464, 484
 Гонгора Л. — 149, 154, 155
 Гонкуры Э. и Ж., братья — 132, 344, **373**, 375, 456
 Гончаров И. А. — 369
 Гораций — 21, 42, 43, 55, **56—57**, 60, 65, 149, 184
 Гордимер Н. — 488
 Горький М. (А. М. Пешков) — 380, 425, 428, 429, 449, 452, 481
 Готорн Н. — 257, 344, **348**
 Готфрид Страсбургский — 75
 Готшед И. Х. — 195, **232**, 233
 Готье Т. — 344, **346**, 347
 Гофман Э. Т. А. — 260, 262, 268, 269, **271—274**, 290, 333, 337, 344
 Гофмансталь Г. — 389
 Гоцци К. — 195, 248
 Грасиан Б. — 148, 154
 Грасс Г. — 488
 Грег У. У. — 123
 Грей Т. — 203
 Гренгор П. — 107
 Грибоедов А. С. — 178
 Григ Э. — 275
 Гримм В. и Я., братья — 260, **266**
 Гриммельсгаузен Х. — 482
 Грин Р. — 115, 117, 118, 125
 Гуго де Сад — 96
 Гуд: Робин Гуд — 115
 Гумбольдт В. — **244**

- Гумилев Н. С. — 115
 Гуссерль Э. — 17, 406
 Гуттен У. — 103
 Гуцков К. — 278
 Гуэрра Т. — 431
 Гюго В. — 107, 122, 177, 259, 261, 262, 292, 295, **296—306**, 308, 310, 316, 326, 328, 337, 344, 346, 347, 378, 391, 441, 445, 448
 Гюисманс Ш. Ж. — **360**, 373, 393, 397

 Д'Аламбер Ж. Л. — 211, 221
 Дамблон С. — 121
 Даниил, пророк — 24
 Данте Алигьери — 14, 56, 64, 76, 79, 84, 85, **86—90**, 96, 97, 98, 100, 106, 120, 184, 319, 428
 Дантон Ж. Ж. — 315
 Дарвин Ч. — 343
 Де Костер Ш. — 104
 Де Филиппо Э. — 430
 Дёблин А. — 482
 Дебюсси К. — 384
 Декарт Р. — 150
 Делакрыа Э. — 292
 Делёз Ж. — 484, 485, 487
 Делеклюз Л. Ш. — 327
 Делледа Г. — **451**
 Демокрит — 55
 Демосфен — 52
 Деперье Б. — 107
 Депорт Ф. — 162
 Дерби, граф — 121
 Державин Г. Р. — 45
 Деррида Ж. — 13, 484, 485, 487
 Дефо Д. — 195, 196, **197—199**, 201, 202, 204, 228, 237
 Дешан Э. — 92
 Дезуальдо К. — 99
 Джеймисон Ф. — 484
 Джеймс Г. — 360, **363**, 393
 Джиральди Чинтио Д. — 102—103, 135
 Джойс Д. — 14, 199, 265, 405, 408, 418, 420, **462—466**
 Джон (англ. король) — 127
 Джонсон Б. — 122, 125, 138, 181
 Джонсон С. — 122
 Джорджоне — 101
 Джосер — 15, 22
 Дзаватини Д. — 430
 Диас Руй (Родриго), Сид — 68, 113, 157, 163
 Дидро Д. — 195, 206, 211, **218—221**, 222, 231, 235, 237, 240, 253, 432
 Дизраэли Б. — 445
 Диккенс Ч. — 14, 202, 260, 309—312, **333—340**, 342, 344, 362, 440, 445
 Диоген — 111
 Дионисий — 64
 Д'Обиньяк Ф. Э. — 37
 Довженко А. П. — 425
 Доде А. — 361
 Доде Л. — 325
 Дойл А. К. — **390**, 400
 Доминик — 90
 Домье О. — 310
 Донателло Н. — 101
 Донн Д. — 181, **182**, 183, 432
 Дос Пассос Д. — 423
 Достоевский Ф. М. — 445, 473
 Драйзер Т. — 360, 361, **364**
 Дрейк Ф. — 94
 Дрейфус А. — 370, 376
 Дружинин А. В. — 340
 Друстан — 75
 Дрюон М. — 442
 Ду Фу — 82
 Дуглас А. — 394, 396
 Дузе Э. — 451
 Дунс Скотт И. — 84
 Дынник В. — 73
 Дьеркс Л. — 347
 Дю Батрас Г. — 108
 Дю Белле Ж. — 107, 116
 Дюамель Ж. — 427
 Дюеван К. — 306
 Дюжарден Э. — 378, 465
 Дюкре-Дюмениль Ф. Г. — 317
 Дюма-отец А. — 261, 445
 Дюма-сын А. — 445
 Дюранти Л. Э. Э. — **311**, 312, 345, 372
 Дюрер А. — 103
 Еврипид — 36, 47, **48—49**, 52, 102

Екатерина II — 211, 290, 291
Екклезиаст, пророк — 24
Елизавета Тюдор — 115, 121, 127,
181, 248—249
Елизарова М. Е. — 314

Жан де Мён — 81
Жанен Ж. — 262
Жарри А. — 409, 419
Жене Ж. — **419**
Женетт Ж. — **485—486**
Жерико Т. — 292
Жид А. — 393, 408, **453—454**, 472
Жилло Ж. — 108
Жирмунский В. М. — 252
Жироду Ж. — 438
Жоанни Р. — 9
Жодель Э. — **108**
Жуковский В. А. — 39, 247, 280, 282

Закс Н. — 455
Залка М. — 430
Замаховская М. — 79
Заратуштра (Зороастр, Заратустра) — 6, 23, 406, 412, 470
Затонский Д. В. — 468
Захария, пророк — 24
Зегерс А. — 425, 430
Зингер И. Б. — 455
Золя Э. — 14, 361, 365, 373, **375—377**, 378, 428, 449
Зорге Р. — 410, 411

Иаков, ап. — 61
Ибаньес Б. — 427
Ибн Хазм — 83
Ибсен Х. — 364, **366—367**, 388,
392, 398, 448, 449
Иванов В. — 43
Ивенс Й. — 477
Ивик — 45
Иезекииль, пророк — 24
Иеремия, пророк — 24
Иероним — 61, 105
Иисус Христос — 24, 56, 60—62,
80, 105, 185, 478
Имхотеп — 22
Иоанн Богослов — 61, 62
Иоанн Скот Эриугена — 64
Иоанн, ев. — 61, 62

Иоиль, пророк — 24
Иона, пророк — 24
Ионеско Э. — **419—420**
Ирвинг В. — 261
Иреней, еп. — 61
Исабелла (исп.) — 113
Исайя, пророк — 24
Исеси — 21
Иуда, ап. — 61
Ихара Сайкаку — 187

Йенсен Й. — **453**
Йерне Х. — 450
Йитс У. Б. — 393, **450—451**
Йонсон Э. — 455

Кавабата Ясунари — **404**, 455
Кавальканти Г. — 85
Кагарлицкий Ю. И. — 198, 199
Казанова Д. — 195, 205
Казот Ж. — 238, 240
Калидаса — **29**
Каллин — **40—42**
Калло Ж. — 272
Кальвино И. — 430
Кальдерон П. — 148, 154, 155,
158—160, 217, 264, 291, 432
Каминг Уолтерс Д. — 339
Камозэнс Л. — 39
Камю А. — 14, 406, 415, 430, 434,
438, 454, 468, **471—474**
Кан Г. — 378
Кандинский В. — 409
Канетти Э. — 455
Кант И. — 49, 194, 247, 407, 469
Караваджо М. — 102
Кардуччи Д. — 449
Карл I (англ.) — 183
Карл V, имп., исп. король — 113,
140, 300
Карл Август, герцог Веймарский —
247, 253
Карл Великий — 64, 65, 69—71
Карл Евгений, герцог Вюртем-
бергский — 245, 247
Карл Лысый (фр.) — 65
Карл Орлеанский — 92
Карлос, исп. инфант — 246
Карлфельдт Э. А. — **452**

- Кастильехо К. — 114
 Кастильоне Б. — 102
 Кастро Ф. — 446
 Кастро: Гильен де Кастро — 113, 157, 163
 Катон Старший — 53
 Катулл — 55, 57
 Кафка Ф. — 14, 405, 406, 408, 433, 434, **466—471**
 Кашкин И. — 438
 Квазимодо С. — 430, 437, 455
 Квинтилиан — 45
 Кеведо Ф. — 148, 154, 155
 Келлер Г. — 349, 435
 Кемеров В. Е. — 407
 Кемпбелл П. — 447
 Кено Р. — 9
 Керуак Д. — 403
 Кид Т. — 118, 132
 Кизи К. — 407
 Кикаку — 188
 Килти Д. — 447
 Кинг С. — **401—402**
 Киплинг Д. Р. — **389—390**, 449
 Кипхардт Р. — 447
 Кирилл — 61
 Кирпичников А. — 9
 Китс Д. — 280, **281**, 344
 Кихада А. — 140
 Кларк М. А. — 349
 Клейст Г. — **267—268**, 309, 445
 Клиггер Ф. М. — 242, 243
 Клодель П. — 378
 Клодия — 55
 Клопшток Ф. Г. — **232**, 242, 245, 295
 Кнорозов Ю. В. — 25
 Ковалева А. И. — 14
 Козинцев Г. М. — 132
 Кокто Ж. — 419
 Колет Д. — 115
 Колридж С. Т. — 122, 136, 260, **278—280**, 344
 Колумб Х. — 94
 Комьяти Е. — 392
 Конделл Г. — 125
 Конрад Д. — **389**
 Конрад Н. И. — 6, 95
 Констан Б. — 261
 Конт О. — 312, 342, 373
 Конфуций — 6, 30, **32**
 Коппе Ф. — 347
 Корнель П. — 102, 113, 150, 151, 157, 161, **162—168**, 170, 171, **172—173**, 207, 213, 232
 Корреджо А. — 102
 Кортасар Х. — 404, 434, 435
 Корш В. Ф. — 9
 Кранах Старший Л. — 103
 Кретъен Ф. — 108
 Кретъен де Труа — **77—81**
 Кристева Ю. — 7, 484, 485
 Кристи А. — 400
 Кристоф, фр. иссл. — 321
 Критий — 53
 Крлежа М. — 443, 444
 Кромвель О. — 184, 268
 Кроче Б. — 123, 406
 Крылов И. А. — 41
 Крэшо Р. — 181
 Ксенофан — **40**, 42
 Ксенофонт — 52
 Кублицкая-Пиотух А. — 382
 Кудинов М. — 446
 Кулешов Л. В. — 274, 462
 Купер Ф. — 257, 261, 344
 Курбе Г. — 310, 312, 345, 372
 Куросава Акира — 404
 Курье П. Л. — **309**
 Кутик И. — 197
 Кьеркегор С. — 415, 471
 Кэрролл Л. — 469
 Кювье Ж. — 107, 311, 326, 329
 Лабе Л. — 107
 Лабрюйер Ж. — 172
 Лагерквист П. — 454
 Лагерлёф С. — 449
 Лакснесс Х. — 454
 Ламартин А. — 261, 262, **295**, 297, 309, 344
 Ламбер ле Тор — 74
 Лао-цзы — 32
 Лара Х. — 261
 Ларошфуко Ф. — 161
 Лаубе Г. — 278
 Лаура: Лаура де Новес — 96—98
 Лафайет М. — 152, 161

- Лафонтен Ж. — 41, 150, 153, 161
 Лафорг Ж. — 378
 Ле Бретон А. — 320
 Лебрэн М. — 321
 Лев X, папа — 106
 Левик В. — 351
 Лейзевиц И. А. — 243, 245
 Лейкснер О. — 9
 Леконт де Лиль Ш. — **347—348**, 380
 Лем С. — **402**
 Ленау Н. — 261
 Ленгленд У. — **90—91**, 117
 Лёнрот Э. — 261
 Ленц Я. М. Р. — 242
 Леонардо да Винчи — 101, 106, 109, 393
 Леонов Л. М. — 425
 Леопарди Д. — 261
 Лермонтов М. Ю. — 276, 287
 Леру П. — 292, 308
 Леруа П. — 108
 Лесаж А. — 202, **208—209**
 Лесков Н. С. — 145
 Лессинг Г. Э. — 122, 195, **232—236**, 242, 244—246
 Летурнер П. — 239
 Летурно Ш. — 9
 Лефевр Р. — 425, 427, 429
 Ли Бо — 82
 Ликамб — 42
 Лили Д. — 117
 Лилло Д. — 196, 233
 Линэкк Т. — 115
 Лиотар Ж. Ф. — 484
 Лир Э. — 469
 Лист Ф. — 292, 307
 Лихачев Д. С. — 6, 84, 486
 Лобейра В. — 114
 Лодж Т. — 117
 Лойола — 113
 Локк Д. — 213
 Лонг — 52
 Лонгфелло Г. — 140, 257, 339, 344, **348—349**
 Лондон: Джек Лондон — 361, 369, **371—372**, 449
 Лосев А. Ф. — 84, 94, 95
 Лотман Ю. М. — 6, 7
 Лотреамон (И. Дюкас) — 377
 Лоуренс Г. — 121
 Лоуренс Д. Г. — **440**
 Лу Синь — 426
 Луве де Кувре Ж. Б. — 206
 Луис П. — 378
 Лука, ев. — 61
 Лукиан — 107
 Луков В. А. — 8, 14, 383, 468
 Луков Вал. А. — 14
 Лукреций — **55**, 437
 Луначарский А. В. — 123, 378, 461
 Льюис М. Г. — 238, 318
 Льюис С. — **451**
 Льюис Ч. С. — 123
 Любимов Н. М. — 111
 Людовик XI (фр.) — 302
 Людовик XIII (фр.) — 161
 Людовик XIV (фр.) — 168, 174, 175—177, 205, 209
 Людовик XV (фр.) — 205
 Людовик XVI (фр.) — 205
 Люлли Ж. Б. — 179
 Люс дель Гат — 75
 Лютер М. — 61, **104**, 106
 Магеллан Ф. — 94, 445
 Магланович Иакинф (поэт-миф, созданный П. Мериме) — 328
 Мазуччо Салернианец — 101
 Макиавелли Н. — 94—95, 102
 Маккалоу К. — 402
 Мак-Керроу Р. — 123
 Макманауэй Д. — 125
 Максимович Д. — 443
 Макферсон Д. — 196, 238, 249, 282
 Малахия, пророк — 24
 Малевич К. С. — 405
 Малерб Ф. — **161—162**
 Малларме С. — 347, 378, 380, **384—385**, 397
 Мандзони А. — 261, 291
 Манн Г. — 361, **368—369**, 422, 429, 442
 Манн Т. — 104, 361, **434**, 436, 437, 442, **451**
 Манрике Х. — 113
 Мантенья А. — 101
 Маргарита Наваррская — 14, 107

- Мариво П. — 195, 206
 Маринетти Ф. Т. — **411—412**, 445
 Марино Д. — 149
 Мария д'Аквино — 99
 Мария Стюарт — 115, 248—249, 445
 Мария Тюдор — 127
 Мария Французская — **74—75**
 Мария Шампанская — 77, 78
 Мария-Антуанетта — 205, 445
 Марк, ев. — 61
 Маркова В. Н. — 187, 188
 Маркс К. — 275, 278, 480
 Марло К. — 104, 116, **118—119**, 121
 Маро К. — 107
 Марсель Г. — 415
 Мартен дю Гар Р. — **440—441**, 452
 Марино А. — 315
 Мартинсон Х. — 455
 Марциал — **58**
 Матфей, ев. — 61
 Махар И. — 392
 Махфуз Н. — 488
 Маяковский В. В. — 425
 Мейерхольд В. Э. — 405
 Мелвилл Г. — 257, 261, 344, **348**
 Мелетинский Е. М. — 6
 Менандр — 51, 54
 Мендельсон Ф. — 93
 Мендельсон-Бартольди Ф. — 266
 Мендес К. — 347
 Менендес Пидаль Р. — 70
 Мёрдок А. — 123, 408, 434, 435, 487
 Мередит Д. — 14, 344, 361, **362—363**
 Мerez Ф. — 136
 Мериме П. — 262, 309—311, **326—333**
 Мерль Р. — 403, 487
 Мерриль С. — 378
 Мерсье Л. С. — 238, 239, 245
 Месроп М. — 82
 Метеньё О. — 373
 Метерлинк М. — 378, **385—388**, 389, 397, 449, 453
 Мефодий — 61
 Мекенат — 56
 Микеланджело Буонаротти — 101, 102, 370, 444
 Микушевич В. — 197
 Милль Д. С. — 343, 373
 Милош Ч. — 455
 Милльтон Д. — 39, 108, **183—186**, 213, 281, 450
 Мимнерм — 42
 Минский Н. М. — 386
 Мирбо О. — 373
 Мистраль Г. — **453**
 Мистраль Ф. — 449
 Митчелл М. — **402**
 Михальская Н. П. — 8, 117, 335, 355, 367, 420
 Михей, пророк — 24
 Мицкевич А. — 261, 292, 344
 Мишель Л. — 425
 Мишле Ж. — 9
 Модильяни А. — 409
 Моисей — 6, 23—25
 Мольер Ж. Б. — 150, 153, 160, 161, 168, **173—180**, 232, 299, 324, 337
 Мольнар Ф. — 392
 Моммзен Т. — 449
 Монтале Э. — 455
 Монтальво: Родригес де Монтальво Г. — 114
 Монтемайор Х. — 114
 Монтень М. — 109, 181
 Монтескье Ш. — 195, 208, **209—210**, 217, 432
 Монторгей Ж. — 376
 Мопассан Г. — 353, 360, **361—362**, 363, 378, 422, 448
 Мор Т. — 105, 106, **115—116**, 128, 184
 Моравиа А. — 430
 Морган М. — 122
 Мориак Ф. — 454
 Моро Г. — 397
 Морозов М. М. — 124
 Моррисон Т. — 488
 Моруа А. — **445**
 Моцарт В. А. — 271, 436
 Мрожек С. — 426
 Муадвин — 65
 Музиль Р. — 433, 445
 Мундт Т. — 278
 Мунье Р. — 9
 Мурильо Х. — 113, 154

Муссолини Б. — 412
Мухаммад, пророк — 82
Мэлори Т. — 117
Мэтьюрин Ч. Р. — 316
Мюллер В. К. — 124
Мюнцер Т. — 104
Мюрже А. — 344
Мюссе А. — 231, 261, **295—296**,
344

Набоков В. В. — 408
Навои А. — 83
Найт Д. У. — 123
Наполеон I Бонапарт — 266, 271,
276, 287, 295, 296, 297, 303
Наполеон III — 302, 303, 305
Наум, пророк — 24
Нацуме Сосэки — 349
Невий — 54
Необула — 42
Нерваль Ж. — 349
Неруда П. — 426, 447, 455
Нестерова С. — 152
Неупокоева И. Н. — 261
Нивель де Лашоссе П. К. — 207
Низами Гянджеви — 83
Ницше Ф. — 35, 36, **359—360**,
406, 412, 470
Нобель А. — **448**
Новалис (Ф. фон Харденберг) —
252, 259, 260, 262, **264—266**, 269,
273, 387
Нушич Б. — 443
Ньютон И. — 213
Нюкрот П. — 321

Обинье Т. А. д' — 108
Овидий — 55, **57—58**, 60, 65, 136
О. Генри (У. С. Портер) — **369**
Олдингтон Р. — 423
Оливарес, исп. министр — 209
Омар Хайям — 83
О'Нил Ю. — 439, **441, 452**
Оппенгеймер Р. — 447
Оруэлл Д. — 434
Орфей — 6
Осборн Д. — 403
Осия, пророк — 24

Оссиан (поэт-миф, создание
Д. Макферсона) — 238, 242, 243,
245, 249, 282, 294, 328, 450
Остин Д. — 308, 402
Островский Н. А. — 425
Отеро Сильва М. — 404
Оэ К. — 488

Павел Диакон — 65
Павел, ап. — 61, 62, 64
Паганини Н. — 292
Пазолини П. П. — 430
Пановский Э. — 9
Паре А. — 107
Парис Г. — 70
Парменид — 53
Парни Э. — **195**, 206
Пас О. — 488
Паскаль Б. — 161, 415
Пасколи Д. — 392
Пассера Ж. — 108
Пастернак Б. Л. — 254, 379, 454
Паунд Э. — 437, 438
Пейтер У. — 392, **393**, 394
Пелагий — 62
Пембрук, граф — 121
Перикл — 47
Перро Ш. — **189—193**, 267, 407
Перс — 39
Петефи Ш. — 261, 344
Петр Ивер — 64
Петр, ап. — 61, 478
Петрарка Ф. — 14, **95—99**, 100,
102, 106, 108, 116, 136, 264
Петроний — **58**
Пигрет — 40
Пий XII, папа — 447
Пикассо П. — 409, 426, 434
Пико дела Мирандола Д. — 101
Пикон Г. — 473
Пиксерекур Г. — 238, 262
Пиндар — **45**
Пинеро — 397
Пинский Л. Е. — 124, 129, 131,
132, 135
Пиранделло Л. — **438—439, 452**
Писистрат — 37
Питтак — 43, 44
Питу П. — 108

- Пифагор — 49, 57
 Плавт — **54**, 181
 Платон — 23, 42, 49, **52—53**, 116, 217, 221, 311, 387, 407, 438
 Плотин — 387
 Плутарх — 43, 52, 97, 245
 По Э. А. — 257, 261, 344, 384, **400**, 401
 Поджо Д. — 107
 Поллард А. У. — 123
 Помпадур, маркиза — 205
 Потье Э. — 425
 Поуп А. — 195, 196, **197**, 284, 285, 437
 Пратин — 46
 Пратолини В. — 429, **431**
 Прево А. Ф. — 208, **210**
 Престон Э. — 322
 Проперций — 57
 Пропп В. Я. — 67
 Пруст М. — 14, 16, 393, 405, 406, 408, 418, **456—462**, 469, 486
 Пруст Р. — 457
 Псевдо-Дионисий Ареопagit — 64, 84, 126
 Пудовкин В. И. — 425
 Пульчи Л. — 101
 Пуришев Б. И. — 6, 194, 195, 206
 Пуччини Д. — 344
 Пушкин А. С. — 14, 21, 38, 42, 45, 57, 72, 102, 104, 115, 122, 123, 135, 158, 175, 177, 179, 201, 206, 279, 283, 287, 289, 290, 309, 333, 337
 Пшибышевский С. — 392
 Пьетро ди Перенца — 95

 Раабе В. — 349
 Рабле Ф. — 107, **109—113**, 200
 Рай Р. — 349
 Ранвиц Р. — 484
 Рапен Н. — 108
 Расин Ж. — 14, 150, 151, 161, **168—173**, 185, 207, 213, 232, 241, 248, 294, 312, 313, 327
 Распе Р. Э. — 238
 Рассел Б. — **454**
 Рафаэль Санти — 101
 Реизов Б. Г. — 314
 Реймонт В. С. — **451**

 Рейнвальд В. Ф. Г. — 246
 Ремарк Э. М. — 423, 446
 Рембо А. — 350, 377—379, **380—383**, 409
 Ренье А. — 378, 393
 Рёскин Д. — 86, 393, 394
 Ретиф де ла Бретонн Н. — 208, 212, 322
 Рибера Д. — 113, 154
 Рид Д. — 426, 446
 Рикарду Ж. — 419
 Рильке Р. М. — 437
 Ричард II (англ.) — 127
 Ричард III (англ.) — 95, 115, 127
 Ричардсон С. — 196, **201**, 202—204, 207, 294
 Ришелье А. — 149, 163, 166, 167, 317
 Ришпен Ж. — 390
 Роб-Грийе А. — 417, **418**
 Роберто II (неапол.) — 99
 Роган, шевалье — 213
 Род Э. — 376
 Родари Д. — 430
 Роланд (Хруотланд, франк) — 69
 Роллан Р. — 361, **369—371**, 391, 422, 425, 428, 429, 437, 441, 444, 449—450
 Ромен Ж. — 427
 Ронсар П. — **107—108**, 161, 162
 Росселини Р. — 430
 Ростан Э. — 73, **391—392**
 Роу Н. — 6, 122
 Роули Т. (поэт-миф, создание Т. Чаттертона) — 238
 Рохас Ф. — 114
 Рубеан К. — 103
 Рудаки — 82
 Руже де Лиль К. Ж. — 241
 Румер О. — 66
 Руссо Ж. Ж. — 14, 63, 195, 199, 207, 208, 211, 212, **221—231**, 237, **238—239**, 240, 241, 245, 251, 258, 287, **292**, 294, 307, 317, 322, 327, 338, 472
 Руэда: Лопе де Руэда — 114
 Рэдклиф Э. — 196, 240, 317
 Рэтленд, граф — 121
 Рюдель Д. — **72—73**
 Рютбёф — 82

- Саади — 83
 Савонарола Д. — 102
 Сад Д. А. Ф. — **241**
 Саймонз А. — 393
 Сакс Г. — 103
 Саксон Грамматик — 132
 Самэн Ж. — 378
 Санд: Жорж Санд (А. Дюдеван) — 259, 261, 275, 292, 296, **306—309**, 310, 311, 352, 402, 445
 Сандо Ж. — 306
 Сандрар Б. — 409
 Саннадзаро Д. — 102
 Санович В. С. — 187, 188
 Сантильяна И. — 113
 Сапфо — **43—44**, 45, 55, 57, 79
 Сарамагу Ж. — 488
 Сарри Г. Г. — 116, 136
 Саррот Н. — **417—418**
 Сартр Ж. П. — 406, 415, **416—417**, 419, 434, 438, 454, 455
 Саутгемптон, граф — 121
 Саути Р. — 260, **278—280**, 289
 Сведенборг Э. — 319, 387
 Свифт Д. — 196, 197, **199—200**, 201, 202, 237
 Сear А. — 373
 Сеймур Р. — 334
 Сейферт Я. — 454, 455
 Села К. Х. — 488
 Сенанкур Э. П. — 261, 306
 Сенека — **58**, 108, 118, 213
 Сен-Жон Перс — 426, 437, 455
 Сенкевич Г. — 449
 Сен-Симон К. А. де Р. — 292
 Сент-Бёв Ш. О. — 6, 261, 292, 347, 352, 444, 456, 462
 Сент-Илер Ж. — 311
 Сент-Экзюпери А. — **422—423**, 430
 Сервантес М. — 120, **139—146**, 154, 155, 202, 252, 337
 Серфберр, фр. иссл. — 321
 Сеферис Г. — 455
 Сидни Ф. — 116, 117, 135
 Силланпя Ф. Э. — **453**
 Симадзаки Тосон — 349
 Сименон Ж. — 400
 Симон К. — 417, 455
 Симоне деи Барди — 90
 Симонид — 45
 Синклер Э. — 427
 Син-леке-уннинни — 19
 Сирано де Бержерак С. — 391
 Скалигер Ю. Ц. — 153
 Скотт В. — 260, 280, **282—283**, 302, 309, 328, 333, 344, 441
 Скриб Э. 397
 Скюдери М. — 148, 160—161
 Смирнов А. А. — 124, 126
 Смоллетт Т. Д. — **202**
 Снорри Стурлусон — 68
 Сократ — 52, 222, 487
 Солженицын А. И. — 454, 455
 Соллерс Ф. — 417
 Соломон — 24
 Солон — 42
 Солонович Е. — 99
 Сомез А. — 160
 Соррилья-и-Мораль Х. — 261
 Софокл — 16, 36, 46, **47—48**, 102, 213, 241
 Софония, пророк — 24
 Спенсер Г. — 343, 373
 Спенсер Э. — 116, 287
 Сперджен К. — 123
 Спиноза Б. — 351
 Стайн Г. — 423, 474, 475
 Сталин И. В. — 426
 Сталь Ж. — 9, 258, 260, 261, 292, **293—295**, 402
 Станиславский К. С. — 388
 Стейнбек Д. — 455
 Стендаль Ф. — 122, 230, 262, 309, 310, **312—316**, 327, 344, 352, 355, 486
 Степанов Ю. С. — 462
 Стерн Л. — 196, 202, **204**, 218, 237, 333
 Стесихор — 45
 Стивенсон Р. Л. — **390**
 Стиль Р. — 196
 Стол Э. — 123
 Стороженко Н. И. — 123
 Стравинский И. Ф. — 406
 Стриндберг А. — 360, **367**, 441, 453
 Супо Ф. — 409, 414

- Сурбаран Ф. — 113, 154
 Сципион Африканский — 97
 Сэв М. — 107
 Сэлинджер Д. Д. — **403**
 Сюлли-Прюдом Р. — **347**, 348

 Тагор Р. — **358—359**, 361, 427, 449
 Тайлер У. — 280
 Тайяд Л. — 378
 Тассо Т. — 102, 103, 108, 117
 Тацит — **58**
 Твардовский А. Т. — 425
 Твен: Марк Твен (С. Л. Клеменс) — 361, **369**, 449
 Теккерей У. М. — 202, 310, 311, **340—343**, 344, 362, 440
 Теодульф — 65
 Теренций — **54**
 Тереса св. — 322
 Тернбулл Э. — 423
 Терпандр — 43
 Тертуллиан — **62**, 64, 469
 Теэтет — 53
 Тибулл — 57
 Тик Л. — 122, 260, **264**, 266, 270
 Тинторетто Я. — 102
 Тирсо де Молина — 154, 155, **157—158**, 159, 177
 Тиртей — 42
 Тит Ливий — 96
 Тициан Вечеллио — 101, 102
 Тойнби А. — 484
 Токутоми Рока — 349
 Толкиен Д. Р. Р. — **402**, 487
 Толстой А. Н. — 425
 Толстой Л. Н. — 63, 123, 127, 132, 141, 145, 333, 350, 369, 370, 441, 444, 449
 Тома — 75
 Томашевский Н. — 98
 Томсон Д. — 196, **203**
 Торндайк Л. — 9
 Торо Г. Д. — **344**, **348**
 Торп Т. — 136
 Торренте Бальестер Г. — 139
 Травик Б. Б. — 9
 Триоле Э. — 430
 Триссино Д. — 102, 153
 Трыков В. П. — 420, 444, 462

 Тувим Ю. — 426
 Тургенев И. С. — 123, 132, 145, 311, 329, 333, 353, 361, 363, 369, 440, 445, 448
 Турольд — 70
 Тцара Т. — 409
 Тынянов Ю. Н. — 7, 10
 Тьер А. — 311
 Тьерри О. — 311
 Тэн И. — 7, 122, 364, **373**, 375

 Уайет Т. — 116
 Уайльд О. — 368, 389, 392, **393—398**, 447, 469
 Уайт П. — 455
 Уитмен У. — 257, 344, **348**, 437
 Уланд Л. — 268
 Ун-Амун — 23
 Унамуно М. — 406
 Унсет С. — **451**
 Уолкот Д. — 488
 Уолпол Х. — 196, 238, 240, 317, 318
 Усов Д. — 253
 Уэбстер Д. — 138
 Уэллс Г. — 361, **402**, 427, 449

 Фаге Э. — 310, 320
 Фадеев А. А. — 425
 Фалет — 43
 Фаулз Д. — 408, 434
 Федон — 53
 Федр (римск. баснописец) — 41
 Федр (греч. философ) — 52
 Фейербах Л. А. — 480
 Фейхтвангер Л. — 442
 Феллини Ф. — 431
 Феогнид — 42, 57
 Феокрит — 55, 107
 Фергюссон У. — 9
 Фердинанд II (исп.) — 113
 Феспид — 46
 Фет А. А. — 55
 Филдинг Г. — 196, **201—202**, 204, 209, 237, 294
 Филипп, греч. царь — 96
 Филипп II (исп.) — 140, 246
 Филипп Орлеанский — 205, 213
 Филипп Фландрский — 77

- Фирдоуси — 82
 Фихте И. Г. — 263
 Фицджеральд Ф. С. — **423—425**
 Флеминг А. — 445
 Флеминг Я. — **401**
 Флёри, кардинал — 205, 209
 Флетчер Д. — 126, 139
 Флобер Г. — 309, 310, 312, 344,
 345, **351—356**, 361, 372, 397, 417,
 422, 456, 486
 Фо Д. — 488
 Фогаццаро А. — 392
 Фолкнер У. — **442—443, 454**
 Фома Аквинский — 64, **84—85**,
 87, 90
 Фонтане Т. — 349
 Фосколо У. — 261
 Фосс И. Г. — 242
 Франк А. — 446, 447
 Франклин Б. — 218
 Франс А. — 320, 361, **364—366**,
 377, 427, **450**, 456
 Франц Фердинанд — 443
 Франциск I (фр.) — 106
 Франциск Ассизский — 64, 90
 Фрейд З. — 15, 17, 123, 274, 338,
 406, 414, 418, 422, 437, 465, 470, 487
 Фрейлиграт Ф. — 425
 Фриних — 46
 Фриче В. М. — 123
 Фтафатей Симей — 349
 Фукидид — 52
 Фуко М. П. — 120, 484, 485, 487
 Фурье Ф. М. Ш. — 212, 292
 Фу-си — 30
 Фучик Ю. — 426, **430**, 446
 Фуше Ж. — 445

 Хайдеггер М. — 406, 415
 Хаксли О. — 423
 Харитон — 52
 Хармс Д. — 469
 Харт Й. — 9
 Хаттори Тохо — 187
 Хафиз — 83
 Хейзе П. — 449
 Хёйзинга Й. — 9, 407
 Хемингуэй Э. — 14, 182, 422, 423,
 430, 434, 454, **474—479**
 Хеминдж Д. — 125
 Херил — 46
 Хетеуэй Э. — 124
 Хикмет Н. — 426
 Хименес Х. Р. — 437, 454
 Хини С. — 488
 Хинкис В. — 466
 Хольбейн Младший Х. — 103
 Хольц А. — 374
 Хоровиц Д. — 123
 Хоружий С. — 464—466
 Хоторн Д. — 9
 Хоум Д. — 238
 Хоххут Р. — 447
 Храповицкая Г. Н. — 355, 366—367
 Хух Р. — 389

 Цвейг С. — 427, **445**
 Церетели Г. — 41
 Цесарец А. — 443
 Цицерон — 55, **58**, 60, 62, 96

 Чайковский П. И. — 273, 275
 Чандрагупта II (инд.) — 29
 Чапек Й. — 437
 Чапек К. — 361, **437**, 438
 Чаттертон Т. — 196, 238
 Челлини Б. — 106
 Чемберс Э. К. — 123, 125
 Чернышевский Н. Г. — 232
 Черчилль У. — 454
 Честертон Г. К. — 334, **390**, 400
 Чехов А. П. — 362, 376, 388, 449
 Чосер Д. — 84, 90, **91—92**
 Чурригерра Х. — 154

 Шайтанов И. О. — 121, 124, 342
 Шамиссо А. — **268**, 333
 Шанфлери (Ж. Ф. Ф. Юссон) —
311, 312, 345, 372
 Шатобриан Ф. Р. — 260, 261, **292—**
293, 295, 297, 313, 344
 Швоб М. — 378
 Шекспир У. — 6, 14, 16, 64, 76,
 95, 103, 115—120, **121—139, 145—**
146, 179, 181, 184, 195, 197, 204,
 213, 214, 236, **239—240, 243—244**,
 245, 246, 248, 249, **250**, 251, 255,
 264, 277, 289, 291, 294, 298, 299,

301, 305, 312, 313, 322, 327, 331, 350, 397

Шелли П. Б. — 47, 117, 260, 280, **281—282**, 344, 397, 445, 448

Шеллинг Ф. В. — 49, **264**

Шёнберг А. — 409

Шенье А. — 240, **241**

Шенье М. Ж. — **241—242**

Шервинский С. — 185

Шеридан Р. Б. — 196, 397

Шерр И. — 9

Шестов Л. — 123, 414

Шефтсбери А. Э. К. — 196

Шеши — 21

Шиллер Ф. — 66, 122, 237, 242, 243, **244—249**, 253, 254, 291, 295, 406

Шимбарская В. — 488

Шимич А. Б. — 443

Шкловский В. Б. — 7

Шлаф Й. — 374

Шлегель А. В. — 258, 259, 260, **264**

Шлегель Ф. — 37, 258, 260, **263**, 264, 268—270

Шлейермахер Ф. — **264**

Шлиман Г. — 37

Шойинка В. — 455

Шолохов М. А. — 425, 454, 455, 478

Шопен Ф. — 292

Шопенгауэр А. — 377, 473

Шоу Б. — 123, 137, 361, 366, **367—368**, 397, 427, 438, 447, **451**, 469

Шпенглер О. — 473

Шпис И. — 253

Шпителлер К. — **449—450**

Штейнберг А. — 185

Штирнер М. — **359**

Штольберги К и Ф. Л. — 242

Шторм Т. — 349

Шуберт Ф. — 266, 275

Шуман Р. — 266, 268, 275

Шюкинг Л. — 123

Щуцкий Ю. К. — 30

Эвгемер — 36

Эдуард IV (англ.) — 127

Эдуард V (англ.) — 127

Эдуард VI (англ.) — 127

Эйзенштейн С. М. — 405, 425

Эйкен Р. — 449, 454

Эйнхард — 65

Эйхенбаум Б. М. — 10

Эйхендорф Й. — **266**

Эккерман И. П. — 257, 357

Эко У. — 408, 484, **487—488**

Эленшлегер А. Г. — 261

Эли де Борон — 75

Элиот: Джордж Элиот (М. А. Эванс) — 344, **345—346**

Элиот Т. С. — **437—438**, 445, 451, **454**

Элитис О. — 455

Эль Греко Д. — 113, 154

Элюар П. — 385, 409, 425, 430

Эмерсон Р. У. — 387

Энгельс Ф. — 86, 312

Энний — 54

Энник Л. — 373

Эпикур — 55

Эпихарм — 51

Эпштейн М. — 405

Эразм Роттердамский — 103, **105—106**, 184, 445

Эрвин фон Штейнбах (мастер Эрвин) — 250

Эредиа Ж. М. — 347

Эренбург И. — 93

Эррера Х. Б. — 154

Эсоп (Эзоп) — **40—41**, 104, 233

Эспронседа Х. — 261

Эсхил — 36, 46, **47**, 52, 213

Этвен А. — 107

Эчегарай-и-Эйсагирре Х. — 449, 450

Ювенал — **58**

Юлий Цезарь — 55, 57, **58**, 97, 131, 167, 232

Юм Д. — 229

Юнг К. Г. — 17, 406, 435

Юнг Ф. — 410

Юнг Э. — 122, 196, **203**

Юрфе О. д' — 148, 160—161

Якамоти — 82

Ямадзаки Сокана — 186

Ясперс К. — 406, 415

СОДЕРЖАНИЕ

Введение. Теоретические основы истории литературы	3
Литература Древнего Востока	18
Литература Шумера и Вавилонии	19
Литература Древнего Египта	20
Древнеперсидская литература	23
Древнееврейская литература	24
Литература Древней Индии	25
Литература Древнего Китая	29
Античная литература	33
Античная мифология и фольклор	33
Литература Древней Греции	36
Гомеровский эпос	36
Ранняя классика	39
Древнегреческая лирика VII — V вв. до н.э.	41
Древнегреческая трагедия	46
Древнегреческая комедия	50
Прозаические жанры древнегреческой литературы	52
Литература Древнего Рима	53
Развитие жанра комедии	54
«Золотой век» древнеримской литературы	54
Римская литература I — II вв. н.э.	58
Литература Средних веков	59
Литература Поздней Античности как переходного периода	59
Средневековая литература на латинском языке	63
Средневековый героический эпос	66
Средневековая рыцарская литература	71
Средневековая городская литература	81
Средневековая литература стран Востока	82
Литература Предвозрождения	84
Предвозрождение в Италии	85
Данте	86
Предвозрождение в Англии и Франции	90
Литература эпохи Возрождения	94
Возрождение в Италии	95
Раннее Возрождение в Италии	95
Петрарка	95
Боккаччо	99

Высокое и Позднее Возрождение в Италии	101
Северное Возрождение	103
Эразм Роттердамский	105
Возрождение во Франции	106
Рабле	109
Возрождение в Испании	113
Возрождение в Англии	114
Ранний этап английского Возрождения	114
Высокое Возрождение в Англии	116
Переход от эпохи Возрождения к XVII веку	120
Шекспир	121
Сервантес	139
Литература XVII века	147
<i>Барокко</i>	147
<i>Классицизм</i>	149
Литература Испании	154
Лопе де Вега и его школа	155
Кальдерон	158
Литература Франции	160
Корнель	162
Расин	168
Мольер	173
Литература Англии	181
Мильтон	183
Из истории литературы Востока XVII века	186
Япония	186
Басё	186
Литература рубежа XVII — XVIII веков	189
Перро	189
Литература XVIII века	194
Английская литература	196
Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг, Смоллетт	197
Сентиментализм в Англии	203
Французская литература	204
Вольтер	212
Дидро	218
Руссо	221
Немецкая литература	231
Лессинг	232
Литература рубежа XVIII — XIX веков	237
<i>Предромантизм</i>	237
Французская литература	240
Немецкая литература	242
Шиллер	244
Гёте	249

Литература XIX века	257
<i>Романтизм</i>	257
Немецкий романтизм	263
Гофман	271
Гейне	275
Английский романтизм	278
Байрон	283
Французский романтизм	291
Гюго	296
Жорж Санд	306
<i>Реализм</i>	309
Реализм во Франции	312
Стендаль	312
Бальзак	316
Мериме	326
Реализм в Англии	333
Диккенс	333
Теккерей	340
Тенденции в развитии литературы середины и второй половины XIX века	343
Бодлер	349
Флобер	351
Литература рубежа XIX — XX веков	357
<i>Реализм рубежа XIX — XX веков</i>	360
Социально-психологическая линия реализма: Мопассан, Мередит, Гарди, Джеймс, Драйзер	361
Социально-философская линия реализма: Франс, Ибсен, Шоу ...	364
Сатирико-юмористическая линия реализма: Г. Манн, Марк Твен, О. Генри	368
Героическая линия реализма: Роллан, Джек Лондон	369
<i>Натурализм</i>	372
Золя	375
<i>Символизм</i>	377
Верлен	378
Рембо	380
Малларме	384
Метерлинк	385
<i>Неоромантизм</i>	388
<i>Эстетизм</i>	392
Уайльд	393
Литература XX века	400
<i>Модернизм</i>	405
Дадаизм	409
Экспрессионизм	410
Футуризм	411
Сюрреализм	412

Экзистенциализм	415
«Новый роман»	417
«Театр абсурда»	419
<i>Реализм XX века</i>	421
Литература «потерянного поколения»	423
Социалистический реализм	425
Антифашистская литература	430
Неореализм	430
Жанровые генерализации в литературе XX века	431
Философская жанровая генерализация	432
Психологическая жанровая генерализация	439
Историческая жанровая генерализация	441
Биографическая жанровая генерализация	444
Документальная жанровая генерализация	446
Фолк-литературная жанровая генерализация	447
Литературные премии. Лауреаты Нобелевской премии	448
Примеры персональных моделей в литературе XX века	456
Пруст	456
Джойс	462
Кафка	466
Камю	471
Хемингуэй	474
Брехт	479
Литература рубежа XX—XXI веков	484
Заключение. «Арки» в истории литературы	489
Рекомендуемая литература	490
Именной указатель	493

Учебное издание

Луков Владимир Андреевич

История литературы:

Зарубежная литература от истоков до наших дней

Учебное пособие

Редактор *Т. В. Козьмина*

Технический редактор *Е. Ф. Коржуева*

Компьютерная верстка: *Г. М. Татур*

Корректоры *Н. Н. Кривкина, Л. Л. Белкина*

Диапозитивы предоставлены издательством.

Изд. № А-468. Подписано в печать 30.10.2002. Формат 60×90/16.

Бумага тип. № 2. Печать офсетная. Гарнитура «Таймс». Усл. печ. л. 32,0.

Тираж 30 000 экз. (1-й завод 1 – 10 000 экз.). Заказ № 2277.

Лицензия ИД № 02025 от 13.06.2000. Издательский центр «Академия».

Санитарно-эпидемиологическое заключение № 77.99.02.953.Д.002682.05.01 от 18.05.2001.
117342, Москва, ул. Буглерова, 17-Б, к. 223. Тел./факс: (095) 334-8337, 330-1092.

Отпечатано на Саратовском полиграфическом комбинате.

410004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 59.