

Крючков Владимир Петрович

Зарубежная литература:
основные произведения, стили, направления
Учебное пособие для студентов гуманитарных факультетов

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА (древнегреческая)

Мировое значение античной литературы.

Античные образы в мировой литературе (образ-архетип Федры).

Героический эпос. Поэма Гомера "Илиада".

Дидактический эпос Гесиода. Поэмы "Теогония" и "Труды и дни".

Появление лирики как рода литературы. Поэзия Сафо.

Древнегреческий театр: древнегреческая комедия: Аристофан. «Всадники», «Лисистрата»; древнегреческая сатирическая драма: Еврипид. «Киклоп»; трагедия как высшее искусство Древней Греции: «Царь Эдип» Софокла и теория эдипова комплекса З. Фрейда. Миф об Оресте и Электре в древнегреческой трагедии (Софокл "Электра", Эсхил "Эвмениды", Еврипид "Электра").

Круг (пантеон) 12 богов в античной мифологии.

I. МИРОВОЕ ЗНАЧЕНИЕ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Слово "античный" в переводе с лат. означает "древний". Причем античной называют лишь литературу Древней Греции и Древнего Рима (IX в. до н. э. - V в. н. э.).

В истории античной греческой литературы выделяются **4 периода**:

1. архаический период. VIII в. до н. э. - V в. до н. э. Ведущими жанрами этого периода были жанры **эпоса и лирики**. Особенно прославилась **героическая поэма**. Образцами служили ранние произведения греческой литературы: "**Илиада**" - о легендарной Троянской войне, и "**Одиссея**" - о трудном возвращении на родину одного из героев Троянской войны Одиссея. Автором их считается древнегреческий поэт Гомер, который сложил эти поэмы на основе векового опыта безымянных народных певцов-сказителей. Наряду с героической поэмой был создан жанр дидактической поэмы - поэмы Гесиода "**Теогония**" и "**Труды и дни**";

2. аттический (классический) период. V-VI вв. до н.э. Это время расцвета древнегреческой литературы, прежде всего **драмы**. В это время создавали свои произведения драматурги, вошедшие в историю мировой литературы: **Эсхил, Софокл, Еврипид, Аристофан**. Аттическим этот период назван потому, что центром культурной жизни этого времени была **Аттика** - область средней Греции, где находились Афины;

3. эллинистический период. IV в. до н.э. - I в. н.э. Это период от воцарения Александра Македонского (IV в. до н. э.) до падения Древней Греции, завоеванной римлянами. Александр завоевал многие страны Среди-

земноморья, которые не могли не испытывать влияния Эллады, эллинистической культуры: отсюда и название - эллинистический период. В этот период получили распространение все жанры: *новоаттическая комедия* (Менандр); *эллинистическая поэзия* (Каллимах, Феокрит); *эллинистическая проза, исторические сочинения*, также относившиеся тогда к сфере литературы (Патрокл, Полидей); развивалась **риторика** (Аристотель, 1У в. до н. э., "*Риторика*" в 3-х кн. - о научных основах красноречия);

4. **греческая литература эпохи римского владычества**. 1 в. н. э. - 1У в. н. э. - до падения Римской империи. В это время дальнейшее развитие получила *поэзия*, особенно *эпиграмма*. Создаются прозаические произведения, в их числе морально-дидактические трактаты **Плутарха** под общим заголовком "Этика" ("*Моралии*"). Их темой была семейная жизнь, воспитание юношества, дружба, недостатки характера и их преодоление и т. д. Но прежде всего **Плутарх** знаменит "*Сравнительными жизнеописаниями*". Это 23 пары (46 текстов) сравнительных жизнеописаний выдающихся греков и римлян. Дальнейшее развитие получила также **риторика** (риторы называли себя софистами - учителями мудрости).

К литературе и искусству неприменимо традиционное понятие *прогресса*, и произведения, созданные в более поздние эпохи, не обязательно должны быть и более совершенными. В литературе и искусстве происходит накопление выдающихся памятников культуры, их приращение. И какими бы гениальными ни были произведения Шекспира или Достоевского, Пушкина или Мандельштама, они не отменяют "*Илиады*" Гомера (созданной почти 3000 лет назад) и "*Витязя в тигровой шкуре*" грузинского поэта XII в. Шота Руставели, "*Божественной комедии*" Данте (начало XIV в.) и "*Слова о полку Игореве*" (XII в.), "*Песни о Роланде*" (около XII в.) и "*Гаргантюа и Пантагрюэля*" Франсуа Рабле (XVI в.).

Произведения, написанные в более позднее время, перекликаются, "разговаривают" со своими предшественниками и обогащаются дополнительными смыслами. Так, один из самых знаменитых романов XX столетия "*Мастер и Маргарита*" М.А.Булгакова очень многое потерял бы, если бы не вобрал в себя (в художественно преобразованном виде) и библейские мотивы, и мотивы и образы "*Божественной комедии*" Данте, и "*Фауста*" Гете и других книг.

На протяжении многих веков сочинения античных греческих классиков привлекают читателей, изучаются, считаются образцами для подражания. Поэты и писатели вновь обращаются к античным сюжетам и персонажам, поскольку им свойственна высокая степень обобщения. Античные персонажи являют собой универсальные *модели человеческого поведения*, повторяющиеся в веках: это и вечный странник **Одиссей**, и его жена **Пенелопа** – воплощение женской верности, и **Федра** – ставшая образом-символом преступной любви... И каждая новая литературная эпоха наполняет античные

сюжеты и образы новым содержанием в соответствии с запросами времени.

Базовый характер античной литературы, культуры проявляется и в том, что без знания классических античных текстов окажутся непонятными очень многие литературные произведения последующих эпох. Например, у **Осипа Мандельштама** в стихотворении "**Теннис**" (1913) о спортивном сражении - игре юноши и девушки в теннис – мы встречаем неоправданное на первый взгляд сравнение:

*Он творит игры обряд
Так легко вооруженный,
Как аттический солдат
В своего врага влюбленный.*

Не будучи знакомы с эпической поэмой Гомера "**Илиада**", мы не оценим оригинальности сравнения Мандельштама. Дело в том, что древние греки умели восхищаться силой духа, физическим совершенством, благородством даже своих врагов. И древний грек Гомер, описывая врага - **Гектора** (сына троянского царя **Приама**), называет его не иначе, как "**Гектор великий**", "**шеломом сверкающий Гектор**". Невозможно себе представить, чтобы Гомер называл врага иначе, например, "**Гектор ненавистный**" и т. п. Но и **Приам** в свою очередь, когда приходит к **Ахиллу**, от руки которого погиб его сын **Гектор**, просить для погребения тело сына, "**удивлялся царю Ахиллесу, виду его и величеству: бога, казалось, он видит**".

Особенно активно в мировой литературе используется античная **антропонимика** - античные имена людей и богов, нередко в ироническом плане. Ср. в "**Евгении Онегине**" А.С. Пушкина:

*Вы, деревенские Приамы,
И вы, чувствительные дамы,
Весна в деревню вас зовет...*

*... Оставля чашку чая с ромом,
Парис окружных городков,
Подходит к Ольге Петушков...*

Приам – царь легендарной Трои. Приамы у Пушкина - владельцы поместий, помещики - неограниченные властители в своих имениях, обычно проводившие зиму с многочисленным семейством не в своей деревне, а в Москве или Петербурге.

Парис – сын царя Приама, с помощью Афродиты похитивший прекрасную Елену, из-за чего и началась Троянская война. Имя **Парис** здесь усиливает ироническое звучание фамилии **Петушков**. Имя говорящее: Петушков, судя по его имени, – молодой повеса, "**уездный франтик**", в поведении которого есть нечто от петушка, похититель дамских сердец, рассчитывающий без излишнего труда ("**оставя чашку чая с ромом**") очаровать и Ольгу Ларину. Больше о Петушкове Пушкин ничего не говорит, это и не нужно, так как характер уже создан, и мы видим его зримо с его походкой,

манерой поведения, претензиями на значительность.

Греческая мифология и литература вошли в современную культуру, современный язык: и поныне можно услышать крылатые выражения *"сизифов труд"*, *"танталовы муки"*, *"ахиллесова пята"*, *"прокрустово ложе"*, *"нить Ариадны"*, *"яблоко раздора"*, *"троянский конь"*, *"дары данайцев"* и многие другие.

Античная литература стала основой для последующего развития литературы и **науки о литературе**. Сама наука о литературе появилась в трудах древнего грека Аристотеля (*"Поэтика"*, I в. до н. э.). К античности восходит разделение литературы на *эпос, лирику и драму*. Многие литературоведческие термины восходят к античной эпохе (*метафора, метонимия, мелодрама, лирика, прототип, сарказм* и др.). Именно в античную эпоху и были явлены миру классические образцы эпоса, лирики, драмы.

И конечно, неугасающей ценностью обладают сами классические античные тексты, которые, вместе с шедеврами других эпох, составляют золотой фонд мировой литературы. Это поэмы Гомера *"Илиада"* и *"Одиссея"*, Гесиода *"Теогония"* и *"Труды и дни"*, это трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида, комедии Аристофана, поэзия Сапфо и многие другие произведения.

Античная литература заложила основы ныне общепринятого феномена - **«всемирной литературы»**. В свое время гениальный немецкий писатель, поэт и драматург **Иоганн Вольфганг Гёте** высказал идею о приближении эпохи «всемирной литературы»: *«Я все более убеждаюсь, что поэзия - достояние человечества и что она всюду и во все времена проявляется в тысячах и тысячах людей... Однако мы, немцы, боясь высунуть нос за пределы того, что нас окружает, неизбежно впадаем в такую педантическую спесь. Поэтому я охотно взглядываюсь в то, что имеется у других наций, и рекомендую каждому делать то же самое. Национальная литература сейчас мало что значит, на очереди эпохи всемирной литературы, и каждый должен способствовать скорейшему ее наступлению»*.

Не только литература, но и европейская культура в целом прочно укоренены в эпохе античности. **Вяч. Иванов** утверждал: *«Прежде всего: вся наша культура происходит из античности. Все, чем мы занимаемся и восторгаемся, от математических теорем до гротескных комических спектаклей, коренится в том, что было сделано в Афинах V века до н.э. Мы можем переименовывать это наследие, от него отталкиваться, но при всех различиях поколений мы остаемся прямыми потомками Греции - и Рима как ее продолжения»*.

Секрет притягательности античной культуры получал различные объяснения. Оригинально объяснение Карла Маркса: он назвал древнегреческий период в истории Европы и искусство Древней Греции **детством человечества**: *«И почему детство человеческого общества там, где оно развивалось всего прекраснее, не должно обладать для нас вечной прелестью, как никогда не повторяющаяся ступень? Бывают невоспитанные дети и*

старчески умные дети... Нормальными детьми были греки».

II. АНТИЧНЫЕ ОБРАЗЫ В МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЕ. ОБРАЗ-АРХЕТИП ФЕДРЫ

Мифологическая основа; трагедия Еврипида "Ипполит" (428 г. до н. э.); трагедия Ж. Расина "Федра" (1677 г.); поэтическая драма М. Цветаевой "Федра" (1927 г.).

Образы античной мифологии стали **обобщенными типами** человеческого поведения - **архетипическими образами**. По Юнгу¹, архетипы - это устойчивые модели, универсальные психологические структуры, в которых закрепилась бессознательная память о культурном и психологическом опыте предшествующих поколений. **В литературе архетипами называют художественные образы, наиболее полно воспроизводящие универсальные человеческие типы.** Писатели каждый раз по-новому воссоздают в своем творчестве образы-архетипы, углубляя и дополняя существующие "модели-образцы". Архетипичны образы **Одиссея, Пенелопы, Дон Кихота, Фауста...** Обращение писателей к универсальным психологическим моделям придает художественным образам общечеловеческую значимость.

В античной мифологии и затем в истории мировой литературы **образ Федры - это образ преступной любви.** Однако на протяжении столетий этот образ не оставался неизменным, он эволюционировал, углублялся, обретал новые краски. Каждый писатель, обращавшийся к трагической судьбе Федры, вносил нечто новое в её интерпретацию, и за прошедшие тысячелетия отношение к преступлению Федры эволюционировало от безусловного осуждения (*Еврипид, Сенека, Расин*) до глубочайшего сочувствия (*М. Цветаева*). Эти колебания определялись запросами времени, принадлежностью автора к тому или иному литературному направлению, а также творческой индивидуальностью, психологическим темпераментом автора очередной интерпретации знаменитого античного мифа.

Мифологическая основа трагедий на сюжет Федры

В основу трагедий положен **миф о Тесее** (Тезее). Тесей в числе 7 афинских юношей и 7 девушек добровольно отправился на остров **Крит** в лабиринт к **Минотавру**², которого и убил мечом, врученным ему Ариадной

¹ Карл Густав Юнг (1875-1961) - швейцарский психоаналитик.

² В греческой мифологии Минотавр - сын царицы Крита Пасифаи, супруги царя Миноса. Когда Минос, вопреки своему обещанию, отказался принести в жертву Посейдону великолепного быка, посланного на Крит самим Посейдоном, тот внушил Пасифае противоположное влечение к животному. В результате этой связи родился Минотавр - чудовище с головой быка, заключенный Миносом в лабиринт. В мифе о связи Пасифаи с быком нашли отражение дрейнейшие тотемические верования, восходящие к почитанию

(дочь Миноса и Пасифаи). При помощи нити Ариадны герой смог выбраться из лабиринта. Ариадна полюбила Тесея и покинула с ним. На острове Наксос, где корабль остановился по пути в Афины, бог **Аполлон убеждает Тесея уступить ему Ариадну**, обещая ей бессмертие, поскольку ей суждено стать женой небожителя. Тесей оставляет спящую Ариадну и покидает остров Наксос, но скорбь его так велика, что, приближаясь к родным берегам, он забывает сменить черные паруса (*знак его гибели*) на белые. Увидев черные паруса, царь Эгей решает, что его сын погиб, и бросается в море (Эгейское море).

Впоследствии **Тесей**, победив племя **амазонок**, **женится** на их царице **Антиопе**¹. Однако по воле Афродиты Тесей должен был терять всех, кто ему дорог. Побужденные Тесеем амазонки пытались вернуть царицу, но та погибла, защищая Афины и своего сына Ипполита.

От матери Антиопы **Ипполит унаследовал презрение к любви** и славился как охотник и почитатель богини **Артемиды** - девы-охотницы. За отступничество от любви, что считалось в античном мире большим грехом, на Ипполита разгневалась Афродита, которая внушила Федре², мачехе Ипполита, преступную любовь к пасынку. Ипполит отвергает любовь мачехи, и **Федра кончает жизнь самоубийством, обвинив в предсмертном письме Ипполита в насилии**. Тесей проклинает Ипполита, обратившись с мольбой к богу Посейдону, и Ипполит погибает. Истину Тесею открывает богиня Артемида³.

Трагедия Еврипида "*Ипполит*"⁴ (428 г до н. э.)

Еврипид в своей трагедии **не отступает от мифологического сюжета**. В соответствии с гомеровской традицией поступками героев руководят боги, богини-соперницы Афродита и Артемида. Любовь внушила Федре богиня Афродита, разгневанная на пренебрегающего ею Ипполита. **Соперничество Афродиты и Артемиды** привело к гибели неповинных и прекрасных людей, нанесло удар Тесею и, наконец, в неприглядном свете представило обеих богинь. Их вмешательством Еврипид объяснял происхождение человеческих страстей, продолжив гомеровскую традицию.

Трагедия Еврипида открывается **Прологом**, в котором **Афродита**, "*по-*

животных - родоначальников племен; в роли тотема-покровителя часто выступал бык.

¹ Антиопа, царица амазонок. Амазонки, в греческой мифологии, воинствующие девы, населявшие берега Понта Эвксинского (Черного моря). Согласно Плутарху (XXVI), Тесей, по одним источникам, получил Антиопу в награду за храбрость от Геракла, по другим - захватил ее в плен или обманом заманил на свой корабль.

² Федра - младшая сестра Ариадны.

³ Сюжет этой античной трагедии - рассказ о неверной жене, которая обвиняет невинного юношу в том, что он ее соблазнил, - присутствовал в персидском, индийском фольклоре, литературе Древнего Египта, в Библии - в повествовании о жене Потифара.

⁴ Трагедия была удостоена 1-й награды на традиционном ежегодном театрализованном представлении в 428 г. до н.э.

являясь в вышине" (как и подобает богу в античном театре), **осуждает Ипполита за отказ от радостей любви**: Ипполит поклоняется не Афродите, а богине-охотнице, богине-деве Артемиде, причем богиня Артемида для юного Ипполита - это его идеал, это красота, о которой он смеет только мечтать. Свое время Ипполит проводит в охоте и в состязаниях.

Афродита обещает жестоко наказать Ипполита:

*Но в чем предо мною
Он погрешил, за то гордец ответит
Сегодня же... (Пер. И. Анненского).*

Федра, по словам Киприды, тоже погибнет, только не по своей вине, а потому, что через нее должен быть наказан Ипполит. Богиня намечает и третьего участника будущей трагедии - Тесея (Посейдон обещал ему исполнение трех желаний, и слово отца погубит сына). Однако в дальнейшем Афродита (Киприда) не становится участницей драматических событий: *«Киприде же вовсе незачем являться действующим лицом драмы, - это только тень, прекрасный символ той жестокой власти, которой безраздельно отданы женские сердца, и богине не надо выдумывать сложной игры со своими жертвами, потому что ее яд действует на расстоянии, и сама жизнь ей помогает»*, - И.Ф. Анненский. Ипполит Еврипида - это целомудренный и ясный юноша, его душа еще не потемнела от страстей, он обвеян свежим дыханием жизни, ароматом цветущего луга, символизирующего начинающееся цветение юной жизни. Тем большим трагизмом окрашивается пророчество богини Афродиты о предстоящей скорой смерти Ипполита: *"Он не знает, - говорит богиня, - что ворота Аида стоят настежь, и что это его последнее солнце»*.

Федра, по воле Афродиты, **полюбила Ипполита**, её душа "заражена" преступной страстью к пасынку, но Федра никому, даже преданной ей кормилице, не может признаться в греховной любви, иначе *"порок погубит добродетель"*. Федра подстать Ипполиту: *«Федра не только не чувственная и не истерическая женщина, ... наоборот, это натура рассудочная и болезненно-стыдливая. Страдания Федры ... проходят все фазисы стыда, от первой, еще гордой и незаметной для глаза борьбы со вспыхнувшим желанием, до судорожных движений руки, которая вяжет петлю»* (И. Анненский). Любовь для Федры - только рана, молчанием и тайной она хотела бы скрыть этот недуг и обрести *"наслаждение исполненного долга"*. **Федра Еврипида** благородна, она **борется со своею страстью**, но не может её преодолеть. Федра является на сцену, уже пережив первое похмелье страсти. Киприда уже измучила ее мечтой и желаньем, истомила борьбой и тайной. Страдания ее так велики, что они преобразили даже облик царицы, при виде которой хор в изумлении восклицает:

*Какая бледная! Как извелась,
Как тень бровей её растет, темнея!*

Однако выбор Федры, которая должна способствовать наказанию Ип-

полита богиней Афродитой, был предопределен и наследственностью: Федра - дочь Пасифаи, жены критского царя Миноса, которой Посейдон внушил преступную страсть к животному. И эта страшная тайна - тайна наследственности - на подсознательном уровне усугубляет и придает новые оттенки страданиям и греху Федры.

Кормилица стремится убедить Федру в простой житейской мудрости - в том, что ее грех не так велик, что все в мире **подвластно воле богини Киприды**, и тем более ей, женщине, не под силу противостоять Афродите, важно лишь, чтобы тайна не вышла на свет, чтобы грех остался неназванным и скрытым под покровом ночи:

А рваться одолеть

Богов, дитя, - поверь мне, только гордость.

Любить тебе велела Афродита.

Кормилица - лишь хитрая и трусливая рабыня у Еврипида. Однако она не является примитивной сводницей (как у Шекспира в «Ромео и Джульетте»), но своеобразным символическим воплощением **подсознания женской души** и практического опыта реальной жизни, символом раздвоения души Федры - кормилица хочет, чтобы Федра была как все другие женщины, обладающие умением вывернуться из тисков: *«Старуха является перед нами символом целого мира мелких существований гинекея: этим и объясняется ее особенная сила, ее удивительное обаяние и та бесовская сеть соблазна, в которую так легко попадает Федра... Федра и кормилица изображают сознательную и бессознательную сторону женской души, ее божественную и ее растительную форму»* (И. Анненский). *«В чувстве кормилицы к Федре мы различаем черты двух совершенно различных категорий. С одной стороны, в ней есть личный, реальный характер, с другой - чисто символический: с одной стороны, это самая близкая к Федре женщина, которая любит в царице свое молоко, свои бессонные ночи и свою молодость; с другой - это злейший враг Федры, ее антипод, ее отрицание, одна часть души, которая насмерть борется с другою»*, - И. Анненский. Федра мало-помалу сдается кормилице и ее житейской мудрости.

Кормилица сама, по своей воле, пересказывает Ипполиту слова любви Федры. Ипполит в ярости, он называет ужасной любовь к нему Федры и обвиняет всех женщин во лжи, вероломстве, проклинает Федру и ее "приспешницу" кормилицу. Самого признания Федры нет в пьесе (во втором ее варианте), а между тем это был бы выигрышный в драматическом отношении эпизод. Еврипид показывает только реакцию Ипполита на слова кормилицы. Монолог Ипполита начинается с задорного, чисто юношеского парадокса: *"Отчего только людям не дано покупать себе за золото из храмов детей и для столь важной задачи создана богами такая лживая и вредная разновидность человека, как женщина"*. Античные легенды изображали Еврипида упорным женоненавистником.

Отвергнутая Федра решает умереть, чтобы не опозорить род Тесея, ис-

купив смертью свой позор и свою вину. **В руке мертвой Федры Тесей находит письмо, из которого узнает, что Ипполит якобы посягал на его жену - Федру.** Тесей проклинает Ипполита, обращается к богу Посейдону с мольбой покарать сына преступника.

Но смерть Федры вызвана и стремлением отомстить Ипполиту за его суд над любящей Федрой, может быть, это стремление было неосознанным и чисто интуитивным: Ипполит отказался понять Федру, а затем эта ситуация как бы повторяется в эпизоде отца Тесея и сына Ипполита: Тесей отказался понять сына, обрек его на гибель, проклял его: *«Нет ли самой строгой гармонии, самой точной параллели между судом Ипполита над Федрой и судом Тесея над Ипполитом, и не получил ли Ипполит лишь "меру за меру"? Начал ли он, этот строгий судья, с того, с чего должен был начать, т. е. прогнал ли он кормилицу, сказав ей, что она лжет? Нет. Попробовал ли он расследовать самое дело? Нет. Не смешал ли он в одну кучу всех ...? Не сковал ли он Федре уста, так же точно, как позже и ему сковала их клятва? Он, и только он, Ипполит, поставил борьбу на ту почву, на которой ему же погибнуть»*, - И. Анненский.

Логикой сюжета Еврипид обвиняет Ипполита в высокомерии: Ипполит неразборчиво обвинил всех женщин, - он целой половине человечества отказал в воздухе, солнце и даже разуме. Чего же он хотел ожидать от отвергнутой им половины человечества? Мечь женская в этой связи - вполне закономерна и даже справедлива. Разум Ипполит оставил только мужчинам, но, парадокс, сам Ипполит погибает от мести «разумного» мужчины - отца, охваченного ревностью, злобой и отказавшегося понять сына и поверить ему. По замечанию И. Анненского, «казнь Ипполита, в сущности, есть лишь возмездие за ту клевету, которою он преждевременно оскорбил Федру и с ней целую половину человеческого рода». Ипполит Еврипида кажется более всего тоской и болью самого поэта по невозможности оставаться в жизни чистым созерцателем

И в заключение хор, покидая оркестру, вторит Тесею:

Этот траур двойной и нежданный...

Лейтесь, слезы, под веслами скорби,

И далеко, далеко звучи

Весть о горе великом царей!

Трагедия Еврипида – это прежде всего **трагедия о "горе великом царей"**, это трагедия об утратах героя Тесея.

Еврипид первым ввел в трагедию любовную тему, и это его нововведение было осуждено многими современниками, в первую очередь Аристофаном. **В 1-м варианте** трагедии Еврипида (этот вариант не сохранился) **Федра сама признавалась Ипполиту** в любви, а тот в страхе от неё бежал¹. Афинянам такое поведение женщины показалось настолько безнрав-

¹ Еврипид дважды обрабатывал сюжет "Ипполита". Первый вариант до нас не дошел; в нем Федра обладала более сильным характером и сама признавалась в любви Ипполиту,

ственным, что Еврипид вынужден был переделать эту сцену и ввести посредницу-няньку. *Аристофан* обвинил Еврипида, создавшего образ влюбленной женщины, тогда как "должен скрывать эти подлые язвы художник". **Аристофан** обвинил Еврипида в клевете на афинских женщин, назвал его развратителем молодежи и сожалел по поводу того, что сцена театра стала ареной "**Федр - потаскушек**" (см. комедию "Лягушки" Аристофана). Впоследствии **Жан Расин** и **М. Цветаева** обратились именно к **первому варианту** трагедии Еврипида: у них **Федра сама признается в любви Ипполиту**. Такое внимание драматургов последующих эпох к первому варианту подчеркнул один из исследователей - И.Ф. Анненский: «Драмой значения всемирно-исторического пришлось стать первому, не дошедшему до нас "Ипполиту" {1}, через вдохновленного им Сенеку»¹.

Трагедия Жана Расина "Федра" (1677)

Первоначальное название трагедии Расина - "**Федра и Ипполит**" было заменено, поскольку делало обоих героев равноправными участниками и виновниками трагедии.

Для писателя-классициста этот сюжет представлял собой благодатный материал, поскольку в нем уже была заложена **борьба рационального и чувственного начал**. Расина привлек в этом сюжете его воспитательный пафос, назидательность. **Драматург** писал о своей пьесе: в ней "*страсти выступают лишь для того, чтобы показать всю разруху, какую они причиняют; и порок нарисован в ней везде такими красками, которые заставляют понять и возненавидеть его безобразие... Собственно, это и есть та цель, которую должен ставить перед собой каждый, кто творит для театра...*" ("Предисловие" к трагедии "Федра" от автора).

Мифологический сюжет у Расина не только воспроизводится в деталях, но **усложняется**, в него вводятся новые ситуации и эпизоды. Новые перипетии сюжета необходимы Расину для того, чтобы, в зависимости от меняющихся обстоятельств, проследить движение и оттенки чувств главной героини. Каждый **новый поворот сюжета** все с большей полнотой **раскрывает губительную силу страсти**, которой охвачена Федра. **Федра** в трагедии Расина **любит и ненавидит Ипполита**, она сознает свой позор и пытается избежать губительного шага. Но любовный недуг столь велик, что Федра не может его преодолеть. Расин, драматург рационального 17 века, здесь отходит от принципа правдоподобия и **объясняет силу любовной страсти вмешательством богов**. **Федра** пытается противостоять любви,

сама потом клеветала на него Тесею и после открытия невиновности Ипполита кончала самоубийством. Этот вариант сюжета перешел потом в "Федру" Сенеки (I в. н.э.) и от него в новоевропейские обработки этой темы. Но у современников первый "Ипполит" успеха не имел; тогда Еврипид создал второй вариант, поставленный в 428 г.

¹ См.: Иннокентий Анненский. Трагедия Ипполита и Федры // Иннокентий Ф. Анненский. "Книги отражений", М., "Наука", 1979.

она разыгрывает роль злобной мачехи, добивается изгнания Ипполита в Трезен, после чего дни ее потекли спокойнее:

*И страсть преступную насильственно губя,
Любимого врага преследовать я стала.
Роль злобной мачехи искусно разыграла.*

Но Тесея привозит Федру в Трезен и любовь её вспыхивает с новой силой. Жан Расин, для того чтобы испытать героиню, показать гибельность порочной страсти, вводит в трагедию новый поворот сюжета: мотив ложной гибели Тесея. Теперь Федра ради сохранения страны, трона может соединиться с Ипполитом. Федра перестает бороться с собой, отдается порочной страсти. Она (у Расина сама!) признается Ипполиту в любви:

*Да, я тебя люблю. Но ты считать не вправе,
Что я сама влеклась к пленительной отраве,
Что безрассудную оправдываю страсть.
..... О, горе!
Тобой я вся полна, и с сердцем ум в раздоре.*

Ипполит смущен, сражен преступным признанием мачехи, мысль о кровосмесительной любви представляется ему постыдной. Порочность своей любви, внушенной ей богами, сознает и Федра, она не в силах дальше выносить угрызений совести, душевных мук и просит Ипполита прекратить ее страдания и пронзить ее мечом. Ипполит, объятый ужасом, бежит, оставив свой меч; он видит свой долг сына перед отцом в том, чтобы забыть "ужасное открытие.., пусть тайна мрачная не выползет на свет". Тайна преступной любви должна быть сокрыта, иначе Тесея предстанет в банальной роли рогоносца, что унижительно для царя.

Расин-психолог показывает, что действия человека не всегда совпадают с его чувствами, а иногда могут быть прямо противоположны: любящая Федра преследует Ипполита, и тот долго думает, что Федра - враг ему. Федра добилась изгнания ненавистного пасынка из Афин в Трезен, но душевная борьба изнурила ее, Федра "сама больна, и жить устала, и строить козни более не в силах". Психологизм, исследование скрытой от глаз внутренней жизни человека явились важным вкладом Расина во французскую и мировую литературу. Показателен рассказ Федры своей служанке Эноне о встрече с Ипполитом:

*А как, как слушал он, жестокий Ипполит!
Как ускользнуть хотел! Как долго делал вид,
Что не понять ему... Понять же удостоив,
Как густо покраснел, мой этим стыд удвоив!
Зачем к небытию ты мне закрыла путь?
Когда себе вонзить хотела меч я в грудь,
Он разве побледнел? Он вырвал ли оружие
Из рук моих? Бровей бесстрастных полукружья
Не дрогнули. И меч назад он взять не смог:*

Моим касанием был осквернен клинок.

Слух о смерти Тесея оказывается ложным: царь возвращается в Афины. **Федра в смятении**: теперь, конечно, Ипполит все расскажет отцу, она будет опозорена, её дети будут её стыдиться. "*Он (Ипполит) ныне для меня, что самый лютый зверь*", - признается Федра.

Чтобы спасти Федру, **кормилица Энона клеветает на Ипполита**. Причем у Расина делает это именно служанка, а не Федра. Расин в "Предисловии" говорит о том, что у *служанки*, в отличие от Федры-царицы, "*могли быть подлые наклонности*". Федра же, которой клевета чужда, прогоняет свою служанку и та бросается в море.

Далее Расин вводит новый сюжетный мотив – любовь Ипполита к **Арикии**, дочери смертельного врага Тесея. **Федра у Расина, раскаиваясь, решает предупредить несчастье, сознаться и тем самым спасти Ипполита**. Но она узнает от Тесея, что у неё есть *соперница* и что Ипполит любит другую - Арикию. Теперь уже Федра не думает о своей несправедливости по отношению к Ипполиту: она унижена, страсть разгорается в ней с новой силой и она **решает отомстить сопернице - убить Арикию**:

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

Федра и лелеет план мести, и страшится исполнить его. Имя Ипполита Расин изъясил из названия трагедии, и Ипполит, таким образом, оказывается в ряду других героев, становится безвинной жертвой трагедии. Его гибель вызывает жалость и сочувствие автора и зрителя. И это несмотря на то, что автор стремился **наделить своего героя "слабостью" - любовью к Арикии**. По замыслу Расина, любовь Ипполита к Арикии должна была отчасти оправдать трагическую участь Ипполита, иначе Ипполит остался бы в значительной степени абстрактным, идеальным героем: "*Что касается характера Ипполита, то, как я обнаружил, древние авторы упрекали Еврипида, что он изобразил своего героя неким философом, свободным от каких бы то ни было несовершенств. Поэтому смерть юного царевича вызывала скорее негодование, чем жалость. Я почел нужным наделить его хотя бы одной слабостью, которая сделала бы его отчасти виноватым перед отцом, нисколько при том не умаляя величия души, с коим он щадит честь Федры и, отказываясь ее обвинять, принимает незаслуженную кару*", - (Жан Расин. "Предисловие" к трагедии).

Тесей проклиная сына, обращается к богу Нептуну и молит наказать Ипполита. Ипполит погибает.

Федра, принявшая яд, **перед смертью нарушает преступное молча-**

ние и открывает Тесею, что его сын невиновен:

*О, выслушай, Тесей! Мне дороги мгновенья.
Твой сын был чист душой. На мне лежит вина.
По воле высших сил была я зажжена
Кровосмесительной неодолимой страстью.
Энона гнусная вмешалась тут, к несчастью...*

Тесей узнает правду, но его **проклятие свершилось**: *"Я сына осудил поспешно и неправо. // Все тяготит меня, все мучит - даже слава!"*

Итог трагедии поучителен: **страсти**, когда они находятся в разладе с разумом, **ослепляют человека, приводят к моральному падению**, к гибели. Федра не смогла укротить в себе чувство и призналась Ипполиту в любви. Но за этим признанием последовала трагедия: гибель Ипполита и смерть самой Феды¹. Заканчивают трагедию Расина слова Тесея:

*Но не умрет, увы, воспоминанье
О совершившемся чернейшем злодеянье.
О, мой несчастный сын! Злой рок его унес.
Пойдем! Кровавый труп о мою ливнем слез.
И жертву моего злосчастного проклятья
С раскаяньем приму в отцовские объятья...
Он будет погребен, по праву, как герой,
А я, чтоб дух его нашел себе покой,
Ко всей ее семье забыв вражду былую,
Его избранницу почту за дочь родную.*

Драма М. Цветаевой "Федра" (1927)

В 1923 г. Цветаевой была задумана **драматическая трилогия "Гнев Афродиты"**. Главный персонаж трилогии - Тесей. Части трилогии должны были называться по именам женщин, которых любил Тесей: первая часть - **"Ариадна"**², вторая - **"Федра"**, третья - **"Елена"**. *"Ариадна: ранняя юность Тезея: восемнадцать лет; Федра: зрелость Тезея, сорок лет; Елена: старость Тезея: шестьдесят лет"*, - писала Цветаева. Первую часть трилогии - **"Ариадна"** - Цветаева закончила в 1924 г. **"Елена"** написана не была.

Сюжетно М. Цветаева в своей поэтической драме **"Федра"** следует за **Еврипидом**. Но сам по себе сюжет в её драме не важен. Тогда ради чего написана драма М. Цветаевой? Цветаевская драма написана в ином ключе, с иным мировосприятием. **Её драма - это гимн любви**, - любви трагической. Известны слова М. Цветаевой: *"И ни одной своей вещи я не писала, не влюбившись одновременно в двух (в неё - немножко больше), не в них двух, а в их любовь. В любовь"*. Этому утверждению соответствует и структура дра-

¹ В одноименной трагедии Сенеки Федра объясняет ненависть к ней Афродиты тем, что Гелиос, отец Пасифаи, открыл любовную связь Арея и Афродиты её супругу Гефесту.

² В 1912 году М. Цветаева дала имя своей дочери - Ариадна.

мы, состоящей из 4 частей-картин¹ - вершин эмоциональных переживаний. Причем каждой картине Цветаева находит оригинальное, емкое, поэтическое название. Цветаевские метафоры невозможно предсказать и исчислить. Этим они и интересны.

Первая картина - "**Привал**" посвящена Ипполиту, удалой, привольной жизни его и его друзей, славящих богиню Артемиду, радости охоты:

*Хвала Артемиде за жар, за пот,
За черную заросль, - Аида вход
Светлее! – за лист, за хвою,
За жаркие руки в игре ручья, -
Хвала Артемиде за всё и вся
Лесное.*

Между тем юный Ипполит так прекрасен, что "*не полюбить его могла только слепая*", т.е. Цветаева уже в первой картине косвенно освобождает Федру от вины; причем у Цветаевой не воля богов является причиной страсти Федры, а человечески-телесная красота пасынка.

Вторая картина - "**Дознание**" рисует Федру, безотчетно скрывающую свою любовь, а затем доверяющую сокровенную тайну кормилице, умудренной жизненным опытом женщине. Голос кормилицы – это голос самой Цветаевой, рупор ее влюбленности в любовь, невозможности для женщины жить без любви-страсти. *До-знание* - Цветаева раскрывает трагедию женщины, обделенной любовью. См. слова кормилицы, обращенные к Федре: "*Мой удар // По Тезею - стар*". Сколько силы и выразительности в этих односложных *удар, стар!*

Картина третья - "**Признание**" кульминационная в драме, она повествует о встрече Федры и Ипполита, признании Федры.

Четвертая картина - "**Деревице**" представляет собой трагическую развязку: Ипполит погиб; Федра покончила с собой (смерть героини трагедии – она повесилась – символична и в контексте драмы, и в контексте судьбы её автора). В названии этой главы - пронзительность и незащитность, одиночество и безысходность любви героини драмы.

М. Цветаева не повторяет подробностей известного мифологического сюжета, она предельно схематизирует сюжет, оставляя лишь его ключевые эпизоды. М. Цветаева дает не нравственную трагедию Федры, не борьбу чувства и долга (как у Расина), а *историю трагической любви*. Формула цветаевской драмы, в отличие от трагедии Расина - иная: "**Любовь (если она есть) всегда права**". В "**Федре**", как полагала Цветаева, Ипполиту должно быть 20 лет, Федре - 30, Тезею - 40.

Федра - третья жена Тезея, и она по-женски несчастлива: она не любит Тезея и жизнь с ним не приносит ей радости. В этом Федра боится

¹ Именно *картин*, а не традиционных для классической драмы *действий* или *актов*. Жанровая новация здесь точнее отражает экспрессивность, изобразительный, выразительный характер цветаевской манеры письма вообще, и в этой драме в частности.

себе признаться, но это растолковывает ей её кормилица. Авторское сочувствие на стороне несчастной Федры, которая намного моложе Тезея. См. монолог кормилицы из картины 2-й "**Дознание**":

*Так я скажу. Мой удар
По Тезею: стар.
С пауком тебя, Федра, спарили!
Чтоб ни вздумала, чтоб ни... Старому
Мстишь. Ничем ему не грешна.
В мужнин дом вошла
Женой позднеею, женой третьею.
Две жены молодую встретили
На пороге...
... Блюды из рук летят, -
Амазонкин взгляд
Зоркий, - и не гляди за занавес!
Целый двор, целый дом глазами их
Смотрит. Огонь в очаге заглох -
Ариаднин вздох...*

Федра у Цветаевой умирает не потому, что её мучают угрызения совести, **что в её душе борются страсть и долг**. Федра у Цветаевой не виновна в своей любви к Ипполиту. Причина смерти Федры в драме Цветаевой иная. **Федра приходит к Ипполиту**, неся свою любовь как крест, приходит в изнеможении:

"ноги босы, косы сбиты..."

Она молит отвергающего её любовь Ипполита:

"На два слова, на два слога!"

Ипполит же в ответ:

"Не сладница, а засада!"

И вновь Федра молит Ипполита:

*На пол-звука, на пол-взгляда,
Четверть звука, отклик эха...
На лишь ока взгляд, лишь века
Взмах! Во имя Белопенной
Взглянь: ужель тебе ничем не
Ведома, и так уж ново
Все, ужель тебе ничто во
Мне... Глаза мои...*

... Ждав - обуглилась!

*Пока руки есть! Пока губы есть!
Будет - молчано! Будет - глядено!
Слово! Слово одно лишь!*

Ипполит - в ответ: *Гадина...*

После такой отповеди **выход для любящей женщины один - петля.**

Жить дальше нет смысла и нет сил. Концепцию образа Федры М. Цветаева сформулировала так: **"NB! Дать Федру, не Медею, вне преступления, дать - безумнолюбящую молодую женщину, глубоко понятную"**.

У Цветаевой **Ипполита оклеветала кормилица Федры**, сраженная ее смертью. Тесей проклинает сына и Ипполит погибает. Но затем **на теле Ипполита слуга находит и передает Тесею тайное письмо - признание Федры в любви к Ипполиту**. Мы помним, что на признание Федры в любви Ипполит ответил резкой отповедью. Тесей узнает, что виновен не Ипполит, а Федра, что письмо Федры - это **"Ипполита похвальный лист"**. Однако его горе от этого не становится легче, ведь **"слава сына - позор жены!"**

Кормилица признается Тесею в том, что виной всему - она, что сводня - она. Она не может снести позора своей госпожи и стремится оправдать Федру, снять вину с нее. Но **Тесей отклоняет вину кормилицы**, так как она - только орудие рока:

Нет виновного. Все невинные.

О очес не жги, и волос не рви, -

Ибо Федриной роковой любви

- Бедной женщины к бедну дитятку -

Имя - ненависть Афродитина

Ко мне, за Наксоса разоренный сад....

Там, где мирт шумит, её стоном полн,

Возведите им двуетидный холм.

Пусть хоть там обовьет - мир бедным им! -

Ипполитову кость - кость Федрина.

"За Наксоса разоренный сад" - за разоренный сад любви, отказ от любви, так как в свое время на острове Наксос Тесей оставил Ариадну (богу любви Аполлону, который обещал бессмертие Ариадне). В отличие от трагедии Еврипида, трагедия Цветаевой - это не трагедия царя Тесея (**"И далеко, далеко звучи// Весть о горе великом царей!"** - так заканчивается трагедия Еврипида), а трагедия безответной любви. **Эмоционально** Цветаева оставляет **утешение** и погибшей Федре, и читателю: Федру и Ипполита не соединила жизнь, так пусть соединит их хотя бы смерть.

III. ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. ПОЭМА ГОМЕРА "ИЛИАДА"¹

Миф о Троянской войне - один из источников поэмы. Об исторической основе поэмы. Содержание "Илиады". Образы богов и людей. Язык, стих и стиль поэмы. Гомеровский вопрос

¹ Лучшие переводы "Илиады" на русский язык: перевод Н.И. Гнедича (1829 г), о котором А.С. Пушкин отзывался: **"Слышу умолкнувший звук божественной эллинской речи, // Старца великого тень чую смущенной душой"**; пер. В.А. Жуковского (1849); пер. В.В. ВЕРЕСАЕВА (1930-40-е гг.), текст "Илиады" во многом прозаизирован.

1. Миф о Троянской войне - один из источников поэмы

Сюжет "Илиады" (и "Одиссеи") взят из цикла мифов о Троянской войне, причиной которой послужил спор 3-х богинь из-за яблока с надписью "*Прекраснейшей*". Все боги были приглашены на свадебный пир героя *Пеллея* и морской богини *Фетиды*. Из олимпийцев не была приглашена лишь богиня раздора *Эрида*. Оскорбленная Эрида проникла незамеченной на свадебный пир и подбросила пирующим яблоко с надписью "*Прекраснейшей*". Из-за яблока вспыхнула ссора между могущественными богинями **Герой** (супругой Зевса, повелительницей туч и бури, молний и грома), **Афиной** (богиней мудрости и справедливой войны) и **Афродитой** (богиней любви и красоты). По велению Зевса Гермес отвел трех богинь на гору Иду, чтобы их рассудил пастух *Парис*. Парис был сыном троянского царя **Приама** и его жены **Гекубы**, но родители в свое время оставили новорожденного на горе Иде, так как, согласно предсказанию богов, он должен был погубить троянское царство. Ребенка нашли и воспитали пастухи. Когда же он подрос, то стал пасти стада на горе Иде. Каждая из богинь, стремясь получить яблоко, обещала юноше свои дары: **Гера** обещала Парису *власть*, **Афина** сулила ему непревзойденную *мудрость и славу*, а **Афродита** - *любовь* прекраснейшей из земных женщин. Парис отдал яблоко Афродите, вызвав тем самым негодование Геры и Афины, которые впоследствии, в войне греков с троянцами, покровительствовали грекам. Афродита открыла Парису тайну его рождения, привела в Трою. Затем помогла ему похитить в Элладе прекрасную *Елену*, жену спартанского царя Менелая. Оскорбленный *Менелай* и его брат *Агамемнон* собрали войско, снарядили корабли и поплыли к Трою. Троянцы отказались добровольно выдать Елену и похищенные с нею сокровища. Началась война, которая длилась 10 лет. Греки в поэме называются ахейцами или данайцами. Среди них было немало могучих героев: юный *Ахилл*, предводитель всего войска *Агамемнон*, хитроумный *Одиссей*, мудрый старец *Нестор*, *Диомед*, *Аякс* и другие.

Троянское войско возглавил старший сын Приама - *Гектор*.

Греки сумели овладеть Троей только на десятый год войны. По совету Одиссея они сделали вид, что покидают Трою, на берегу же оставили большого деревянного коня со спрятавшимися в нем греческими воинами. К троянцам был отправлен перебежчик, который должен был их уверить в том, что данайцы хотели этим подарком умиловить богиню Афины.

Напрасно жрец бога Аполлона *Лаокоон* уговаривал троянцев не принимать опасного дара, напоминая им о коварстве и вероломстве греков. Гибель Лаокоона (его и двоих его сыновей удушили морские змеи, посланные богами. См. скульптурную группу "*Лаокоон*" древнегреческих авторов *Агесандра*, *Полидора* и *Афинодора*. 1 в до н. э.) троянцы восприняли как знак богов и ввезли коня в город. При этом они вынуждены были разобрать часть городской стены, так как в ворота коня было провезти невозможно. Ночью, когда все троянцы впервые после многолетней осады уснули спо-

койно, из чрева деревянного коня вышли спрятанные там воины и подали сигнал остальным, которые в сумерках вернулись и ожидали сигнала под стенами крепости. Греки устремились в город, все троянцы были перебиты, женщины и дети уведены в рабство, а Троя разрушена и сожжена. (См. выражение "*тroyанский конь*" или "*дары данайцев*". Лаокоон: "*Бойтесь данайцев, даже дары приносящих*").

Но и грекам долгожданная победа не принесла ожидаемой радости. Лишь немногие из них вернулись благополучно в Элладу. *Ахилл* погиб от руки Париса незадолго до конца войны, *Агамемнон* погиб по возвращении домой от рук своей жены Клитемнестры и ее сообщника Эгисфа (Эгиста); *Менелай* и *Елена* долго скитались вдали от родины.

Но самые длительные испытания выпали на долю *Одиссея*, который вернулся в родную Итаку лишь через 10 лет после падения Трои. (В "Одиссее" о дальнейшей судьбе Елены говорится, что она стала примерной женой вновь обретшего ее Менелая. После же смерти Менелая (по одной из мифологических версий) она была изгнана его сыновьями).

2. Об исторической основе "Илиады"

Античные хронисты относят события «Илиады» к XII в. до н. э., когда, по их мнению, пала Троя. Но точная датировка событий невозможна, поскольку они уходят в дописьменный период. В народной фантазии реальные факты, события переплелись с вымышленными, мифологическими. Незначительный исторический эпизод (а Троя в течение тысячелетий многократно разорялась, гибла и восстанавливалась) превратился еще в догомеровском эпосе в грандиозное событие, определяющее судьбы народов. Греки и троянцы истребляют друг друга во исполнение воли Зевса, решившего сократить число людей из-за их нечестия. Начиная с XI в. до н.э. греки переселялись в Малую Азию. К началу XII в. до н.э. относятся походы ахейцев против богатого малоазиатского города Трои. История одного из таких походов была объединена с преданиями о других замечательных событиях, скорее всего о грандиозном землетрясении около 1300 г., полностью разрушившем Трою (Трою У1).

В XIX в. немецкий археолог Генрих Шлиман (1822-1890), производя раскопки в Малой Азии, обнаружил развалины Трои и других городов. Шлиман объявил, что он нашел клад, якобы спрятанный Приамом накануне штурма Трои, и золотую диадему, будто бы принадлежавшую Елене. Впоследствии выяснилось, что Шлиман проник в очень отдаленное прошлое - в III тыс. до н.э., время более древнее, чем описанное Гомером в "Илиаде".

3. Содержание "Илиады"¹

¹ Троя (или Илион) была основана царем дарданов Илом (Ил). Ил одержал победу на атлетических состязаниях во Фригии и получил в награду 50 юношей и 50 девушек, а также пегую корову. По воле Зевса Ил, следуя за коровой, должен был основать город

Поэма разделена александрийскими учеными на 24 части, по числу букв древнегреческого алфавита. Действие поэмы охватывает 51 день, а не все 10 лет Троянской войны (принцип *синеκδοхи* - часть вместо целого). "Илиада" описывает события 10-го года войны, незадолго до падения Трои, однако само падение Трои в "Илиаде" не изображается.

Основная тема "Илиады" - гнев *Ахилла*, поссорившегося с предводителем греков *Агамемноном*:

*Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, Пелеева сына,
Грозный, который ахейнам тысячи бедствий соделал:
Многие души могучие славных героев низринул
В мрачный Аид и самих распростер их в корысть плотоядным
Птицам окрестным и псам. Совершалася Зевсова воля,
С оногo дня, как воздвигшие спор воспылали враждою
Пастырь народов Атрид и герой Ахиллес благородный.*

Агамемнон оскорбил *Хриса* - жреца бога *Аполлона*, отказавшись вернуть ему его дочь, пленницу *Хрисеиду*, несмотря на богатый выкуп. *Хрис* обращается с мольбой об отмщении к *Аполлону*. Разгневанный *Аполлон* насылает моровую язву на стан греков. На 10-й день *Ахилл* созывает на совет вождей-ахейцев и прорицатель *Калхас* раскрывает собравшимся причину гнева бога. *Агамемнон* вынужден был вернуть *Хрисеиду*, однако взамен потребовал у *Ахилла* его пленницу - *Брисеиду*. *Ахилл* уступил, но поклялся наказать обидчика и покинуть ахейское войско. Обида героя (учитывая обычаи того времени) не лишена оснований: ведь у него отняли не просто прекрасную пленницу – у него отняли ("похитили") заслуженную награду за его ратные подвиги, его обесчестили. Автор поэмы и провозглашает своей целью воспеть "*гнев Ахиллеса, Пелеева сына*" во всей его наивности, непосредственности, но и силе и психологической чистоте чувства. *Ахиллес* юн, он нетерпелив, вспыльчив, обидчив, он чрезмерно любит, чрезмерно ненавидит. И в этом - его трагическая вина. И тем не менее гнев - безудержную страсть - Гомер воспевает, а не осуждает.

О своей обиде *Ахилл* рассказал матери - морской богине *Фетиде*, которая отправилась на Олимп к *Зевсу* с просьбой наказать *Агамемнона* и передать победу в войне в руки троянцев. *Зевсу* его решение дается не без труда, поскольку оно должно быть принято вопреки воле супруги - золотронной *Геры*. *Фетида* приносит сыну радостное известие. А вечером на Олимпе пируют боги. *Гефест* разносит кубки, наполненные нектаром. *Музы* поют песни, а *Аполлон* играет на лире. Пир заканчивается с заходом солнца, и все боги расходятся по своим чертогам. Наступает ночь, которой завершается первая книга *Илиады*:

*Так во весь день до зашествия солнца блаженные боги
Все пировали, сердца услаждая на пиршестве общем*

там, где она ляжет (Возможно, в этом нашли отражение древние обычаи скотоводческих племен).

*Звуками лиры прекрасной, бряцавшей в руках Аполлона,
Пением муз, отвечавших бряцанию сладостным гласом.
Но когда закатился свет блистательный солнца,
Боги, желая почтить, уклонились каждый в обитель,
Где небожителю каждому дом на холмистом Олимпе
Мудрый Гефест хромоногий по замыслам творческим создал.
Зевс к одру своему отошел, олимпийский блистатель,
Где и всегда почивал, как сон посещал его сладкий;
Там он, восшедши, почил, и при нем златотронная Гера.*

После церемонии жертвоприношения вожди подготавливают к бою свои дружины. Тем временем Зевс посылает к троянцам вестницу богов Ириду, чтобы предупредить их о приготовлении врагов. **Гектор** выстраивает войско, но перед боем **предлагает** своему брату **Парису** **вступить в единоборство с Менелаем**:

*Кто из двоих победит и окажется явно сильнейшим,
В дом и Елену введет, и сокровища все он получит.*

Предложение Гектора вызывает всеобщее одобрение. На крепостной стене вокруг Приама собрались троянские старейшины (геронты). Увидев Елену, идущую к крепостной стене, они шепчут друг другу:

*Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы
Брань за такую жену и беды столь долгие терпят:
Истинно, вечным богиням она красотой подобна.*

Приам подзывает к себе Елену и ободряет её:

*Ты предо мною невинна; единые боги виновны¹:
Боги с плачевной войной на меня устремили ахеян.*

Поединок Менелая и Париса **заканчивается победой Менелая**, но поверженного Париса спасает Афродита: она окутывает его густым облаком и, сделав невидимым, уносит с поля боя. Менелай победил, и согласно условию, война должна окончиться. Однако Гера и Афина требуют падения Трои, т. е. продолжения войны. По настоянию Геры Зевс посылает на землю Афину, которая подстрекает троянца *Пандора* выпустить стрелу в *Менелая* и нарушить перемирие. Война возобновляется, и Агамемнон обвиняет троянцев в нарушении клятв, предрекает неизбежную гибель Трои:

*Будет некогда день, как погибнет высокая Троя,
Древний погибнет Приам и народ копьеносца Приама*

И это говорит о Приаме древнегреческий сказитель Гомер!? То есть -

¹ И это является основной мотивировкой поступков людей в поэме. Гомеровский эпос, видя во всем происходящем волю богов, относится к Елене без осуждения. Влечение Елены к Парису объясняется воздействием Афродиты, которому никто из смертных противиться не в силах. Елена в "Илиаде" скорее тяготится своим положением, её чувства к Парису подневольны. После взятия Трои Менелай разыскивает её с мечом в руках, чтобы казнить ее за измену ему как мужу. Но при виде жены, сияющей прежней красотой, он выпускает меч из рук и прощает её. Ахейское войско, уже готовое побить Елену камнями, увидев ее, отказывается от этой мысли.

его враг!? Писатель В. Вересаев в связи с этим заметил: *"Как серьезно, как глубоко уважительно относится он [Гомер] вообще к троянцам! И как это необычно, как... почти противоестественно! Вспомним наши былины: "собака Калинин-царь", "татарва поганая", "поганая Литва"... Вот это куда обычнее и естественнее. А попробуйте представить себе Гомера говорящим: "собака-Приам", "проклятый Гектор", "троянцы поганые"*.

Война возобновляется, и в ней принимают участие боги (кн. 4-7). Из ахейцев особенно неистовствует герой *Диомед*: он копьем ранит богиню Афродиту, поражает самого бога войны Ареса (Ареса) и обращает в бегство Аполлона. Сопровождая раненого Ареса, боги удаляются на Олимп.

Одним из самых знаменитых эпизодов поэмы является **прощание** троянского героя *Гектора с Андромахой*. Гектор разыскивает *Париса*, чтобы заставить его сражаться; у крепостных стен он встречает свою жену *Андромаху* (кн. 6), которая, напуганная известием о наступлении греков, спешит с кормилицей и маленьким сыном Скамандрием (при взятии Трои греками он будет сброшен победителями с крепостной стены) к городским воротам. Она охвачена тревогой и молит Гектора ради нее и сына не возвращаться на поле брани. *Гектор* знает, что Троя обречена, он страшится даже помыслить о будущем супруги и сына, которых ждет рабство, но в своей решимости отправится на поле брани, защищать родной город он непреклонен:

*Да погибну и буду засыпан я перстью земною
Прежде, чем плен твой увижу и жалобный вопль твой услышу....
...Твердо я ведаю сам, убеждаюсь и мыслью и сердцем,
Будет некогда день, и погибнет священная Троя,
С нею погибнет Приам и народ копьеносца Приама...
Стыд мне пред каждым троянцем и длинноодеждной троянкой,
Если, как робкий, останусь я здесь, удаляясь от боя.*

Гомер знает, что Гектор, жители Трои погибнут, и это знание придает трагический отсвет всему эпическому повествованию, в том числе и сцене прощания. Художественная убедительность, психологическая достоверность этой сцены с ее классической ясностью не утратила своей яркости, живости и ныне. К герою поэмы *Ахиллесу* Гомер относится с душевным трепетом и, пожалуй, страхом перед его необузданными страстями, он наделяет его самыми высокими воинскими достоинствами, он воспеваает его гнев; но любит он благородного и мужественного *Гектора*: Гектор человечен, он ни разу не попрекнул горьким словом Елену, а ведь она была виновницей всех несчастий троянцев; и к брату своему Парису, от которого пошли все беды, он не испытывал недобрых чувств. **Гектор не просто сильный и храбрый воин, он гражданин**, и это подчеркивает Гомер.

9-я книга открывается новым боевым днем, описание которого продолжается до 18-й книги. Троянцы наступают. Зевс объявил богам, что этот день будет для ахейцев особенно тяжелым. Агамемнон тщетно пытается сам преградить путь Гектору, стремящемуся поджечь греческие корабли и

отрезать ахейцам путь к отступлению. Ахилл не откликается на призывы вступить в бой вместе с другими ахейскими дружинами, но разрешает сразиться Патроклу, передав ему свои доспехи. Патрокл погибает, сраженный копьем Гектора. **Гектор снимает с Патрокла доспехи Ахилла.**

Горе Ахилла по погибшему Патроклу беспредельно. Мать Ахилла - морская богиня Фетида - просит Гефеста изготовить новые доспехи, но напоминает Ахиллу о его близкой смерти. Утром, получив доспехи и оружие, Ахилл собирает войско и примиряется с Агамемноном. Новая битва открывается с 20-й книгой. Зевс разрешает богам принимать участие в сражении.

Кульминационным в поэме является **поединок Ахилла и Гектора**. Троянцы спасаются от неистовствующего Ахилла за городскими стенами. В поле, у ворот, остается один *Гектор*. Мать и отец тщетно просят его укрыться в городе. Гектор остается, чтобы с оружием в руках встретить Ахиллеса, но с приходом героя испытывает *страх* и убегает. Ахилл преследует Гектора и они **трижды оббегают вокруг городские стены**. Зевс на Олимпе взвешивает жребии противников. **Жребий Гектора "тяжкий к Аиду упал"**. Аполлон покидает обреченного героя. Афина Паллада, под видом Деифоба (брата Гектора), коварно убеждает Гектора сразиться с Ахиллесом. Оба с равным ожесточением сражаются. Гектор, выронив копье и увидев, что жестоко обманут Афиной, отчаянно нападает с мечом, но Ахиллес пронзает его копьем. Гектор погибает. Умирая, он просит о погребении его тела, однако Ахиллес, пылая мстью, ему в этом отказывает (Впоследствии Ахиллес, на тризне по Патроклу, отказался сжечь на погребальном костре в числе 12 юношей, сынов Трои, тело погибшего Гектора: "*Но Приамова сына, Гектора, нет! не огню на пожрание - псам я оставлю!*"). Гектор предсказывает Ахиллу гибель под стенами Трои от руки Париса и Аполлона. Ахилл привязывает тело Гектора к колеснице и увозит его.

Ночью к Ахиллу приходит душа Патрокла и молит о погребении. Утром Ахилл устраивает пышные похороны Патроклу, его тело сжигают на костре и совершают жертвоприношения; в числе жертв - и 12 пленных троянских юношей. На другой день в честь Патрокла устраиваются состязания, на которых соревнуются между собой лучшие ахейские воины. После завершения похоронного обряда Ахилл трижды в день объезжает могилу Патрокла, волоча за колесницей тело Гектора. Наконец Зевс (против воли Геры и Афины) повелевает Ахиллу отдать тело Гектора троянцам. Вестница богов Ирида летит к Приаму и побуждает его отправиться к Ахиллу. Ночью с богатыми дарами Приам отправляется к ахейцам:

Старец, никем не примеченный, входит в покой и, Пелиду

В ноги упав, обымает колена и руки целует -

Страшные руки, детей у него погубившие многих!

.. (Приам) Я испытую, чего на земле не испытывал смертный:

Мужа, убийцы детей моих, руки к устам прижимаю.

И Ахилл побежден. Впервые проникла в его сердце жалость к челове-

ку, он прозрел, он понял боль другого человека и заплакал вместе с Приамом. Эти слезы оказались сладкими, *"и наслаждался Пелид благородный слезами"*. Как прекрасно, оказывается, чувство милосердия, как радостно прощать и забывать о жестокой мести. Приам и Ахиллес, будто обновленные, не могут найти в своем сердце недавнего ожесточения:

*Долго Приам Дарданид удивлялся царю Ахиллесу,
Виду его и величеству: бога, казалось, он видит.*

Встреча и разговор Приама и Ахиллеса, в сущности, есть развязка всего узла событий и чувств, завязавшихся в самом начале поэмы в слове "Гнев". Это нравственное поражение Ахиллеса. Его победил Приам силой человеческой любви. Ахилл вспоминает своего старика отца, жалеет Приама, возвращает тело Гектора. 9 дней оплакивают троянцы Гектора. На 10-й день тело его сжигают на погребальном костре, собирают прах в золотой сосуд и, закопав его в землю, насыпают высокий могильный холм:

Так погребали они конеборного Гектора тело.

Этими словами заканчивается "Илиада", поэма о гневе Ахилла.

4. Образы богов и героев в поэме

Образы богов. Древнегреческий философ Платон (У1 в до н. э.) видел в людях *"чудесные куклы богов, сделанные ими либо для забавы, либо с какой-то серьезной целью"*¹. В конечном счете людьми управляют боги, держа за прилаженные к куклам нити. Но и олимпийские боги не всемогущи.

Мир в представлении античного человека как бы театрализуется; мир напоминает театр, в котором каждому отведена своя роль. Земная жизнь человека здесь - это участие в определенном действе, "игре" с определенными правилами. В таком мире смерть не страшна, потому что она означает собой как бы смену масок, как у актера в театре, и переход в иную форму существования. Поэтому смерти и катастрофы подобны театральному зрелищу. Человеку не дозволено угрожать божеству, так же как сценическому персонажу бранить его автора. Возникает вопрос: была ли эта мировая сценическая игра продумана высшим разумом, или божество (боги) играло без ясно выраженной цели? На этот вопрос нельзя ответить однозначно. Знаменитый и загадочный ответ на него дал Гераклит (У1 в. до н. э.): *"Вечность есть играющее дитя, которое расставляет шашки: царство над миром принадлежит ребенку"*.

С одной стороны, Зевс всемогущ. Но не все определяет и он, например, Зевс огорчен гибелью сына Сарпедона, но предотвратить его гибель он не властен. В античной мифологии существовала еще и богиня **Тюхэ** (Случай),

¹ В одном из греческих фильмов («Персей и Андромеда»), снятом на мифологический сюжет, использован показательный прием. Персей - сын Зевса, победил медузу Горгону и спас Андромеду от морского чудовища. В этом фильме Зевс, решая судьбы людей, перебирает, переставляет их глиняные фигурки. И если герой Персей, волей судьбы, должен оказаться в нужном месте, то Зевс туда и переставляет его глиняную фигурку.

персонифицировавшая собой стихию, случай. Существовали **Мойры** (парки) - богини человеческой судьбы: *Клото* пряла нить человеческой жизни, *Лахесис* пропускала ее через все превратности судьбы; *Атропа* ("неотвратимая") - перерезая нить, обрывала человеческую жизнь.

Божество (боги) у древних греков отличаются от богов в современном понимании. Боги у древних греков еще чересчур *физичны*. Это скорее не боги, а **сверхмогущественные люди**. Некоторые античные мыслители (Ксенофан Колофонский. У1 в. до н. э.) резко порицали Гомера за антропоморфное изображение богов. Гомеровские боги - это символы могущественных стихийных сил. Они как бы олицетворяют собой играющие силы природы. Отсюда - избыток энергии в самих богах.

Боги Гомера, например, удивляют нас своим весельем, **олимпийским хохотом**. Это непривычно - чтобы боги хохотали, богам это не подобает, но у Гомера это так. В кн. 1, ст. 599-601 читаем:

*Смех несказанный воздвигли блаженные жители неба,
Видя, как с кубком Гефест по чертогу вокруг суетится.
Так во весь день до зашествия солнца блаженные боги
Все пировали, сердца услаждая на пиршестве общем.*

Боги изображаются Гомером подчас **гротескно**. С одной стороны, поэт преклоняется перед ними, идеализирует их. Олимпийцы бессмертны, в них воплощена мечта человека о жизни вечной и беспечальной - в пирах и забавах. Но олимпийцы не добры, они вне человеческой морали. Божественный юмор для смертных часто означает самую настоящую трагедию. Боги вроде бы лично заинтересованы в ходе Троянской войны, в судьбах тех или иных героев, но это участие с позиции зрителя. Жизнь людей - интересный театр для олимпийцев, не более.

Будучи безмерно выше людей, боги оказываются значительно ниже их как личности. (Вспомним коварство *Афины Паллады*, которая явилась *Гектору* под видом его брата *Деифоба*, а затем обманула *Гектора*, не подав ему копье, и тем самым обрекла его на гибель). Облик богов прекрасен, сила огромна, возможности беспредельны, а поведение часто отличается мелочностью (*Арес* обзывает *Афину* "наглой мухой", за что богиня повергает его наземь огромным камнем; *Гера* честит *Афродиту* за "бесстыдство", хотя сама прибегает к ее чарам ради обольщения *Зевса* и т. д.). Столь двойственное отношение к богам у Гомера было вызвано, очевидно, тем, что поэт интуитивно чувствовал внутреннюю несостоятельность олимпийской языческой религии, которую он сам искренне принимал и воспевал.¹

¹ Ср. Иван Грозный об эллинах и их богах: "Эллины почитали богов в зависимости от страстей своих", "они вместо Бога чтит свои тайные страсти" "и иные многие сквернейшие языческие деяния, ибо за пороки свои они богами были признаны, за блуд и ярость, несдержанность и похотные желания. И если кто из них какою страстью был одержим, то по этому пороку и бога себе избирал, в которого и веровал: Геракла как

Образы героев. В античном мире богоподобными были сами люди, не случайно люди могли вступать в браки с богами. Мир для древних греков был светл и прекрасен, несмотря на множество опасностей, подстерегавших всюду человека. В этом мире люди не чувствовали себя ничтожными перед богами, при случае они могли с богами и поспорить. Например, в "Илиаде" для всех было очевидно, что в битве с греками троянцы побеждают не случайно - на то была воля богов. **Менелай колеблется** - вступать ли ему в битву с Гектором, которого хранят боги. Менелай смиряется. Но далее - совершенно замечательно: Менелай жаждет боя, восклицает:

*Если ж Аякса я где-либо, духом бесстрашного, встречу,
С ним устремимся мы вновь, и подумаем о пламенной битве
Даже и противу бога.*

Древний грек не жаловался на судьбу, а мужественно и стойко принимал ее, хотя и осознавал свою зависимость от богов. Тот же **Ахиллес** знает, что он не вернется из-под стен Трои, но он непреклонен:

*Знаю я сам хорошо, что судьбой суждено мне погибнуть
Здесь, далеко от отца и от матери. Но не сойду я
С боя, доколе троян не насыщу кровавою бранью! -
Молвил, - и с криком вперед устремил он коней звуконогих.*

Хотя и немногого может он достигнуть "вопреки судьбе", но зато какая сила духа! Он ограничен, но не связан в выборе. Эта могучая стойкость, радостное восприятие жизни - не от богов, а от самих греков.

Античный герой мужественно принимает свой жребий. Он поднимается до понимания неизбежности рока. Ярko передает это ощущение мудрый **Архилох** (древнегреческий поэт, V в. до н. э.):

*Сегодня с нами несчастье, и мы стонем в кровавой беде,
Завтра в другого ударит. По-женски не падайте духом,
Бодро, как можно скорей, перетерпите беду.
Пусть везде кругом засады, - твердо стой, не трепещи;
Победивши, своей победы напоказ не выставляй,
Победят, - не огорчайся, запершись в дому, не плачь.
В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй;
Познавай тот ритм, что в жизни человеческой сокрыт.*

Сила жизни в гомеровском эллине необыкновенна. Такое радостное, яркое восприятие жизни может быть у детей. Недаром о Древней Греции говорят как о детстве человечества. Мы, например, перестали ценить простые радости жизни. Мы говорим: "Когда они поели". Гомер говорит: "Когда насладились они едой и питьем". Мы "разговариваем", гомеровские герои "наслаждаются беседой взаимной":

Прежде сидящим поставила стол Гекамеда прекрасный,

бога блуда, Крона - ненависти и вражды, Ареса - ярости и убийства, Диониса - музыки и плясок, и другие по порокам своим почитались за богов". Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979. - С. 145.

на нем предложила
Медное блюдо со сладостным луком, в прикуску напиток,
С медом свежим и ячной мукою священной; натерла козьего сыра
Теркою медной, и ячной присыпала белой мукою
Мужи, когда питием утолили палящую жажду,
Между собой говоря, наслаждались беседой взаимной ("Одиссея")

В финале "Илиады" сходятся друг с другом лютые враги: Ахиллес и Приам. Ахиллес убил Гектора - сына Приама. И вот Приам пришел просить тело убитого Гектора для погребения:

Долго Приам-Дарданид удивлялся царю-Ахиллесу,
Виду его и величью; казалось, бога он видит.
Царь-Ахиллес удивлялся равно Дарданиду Приаму,
Глядя на образ почтенный и слушая старцевы речи.
Оба они наслаждались, один на другого взирая.

Сам Гомер совсем так же "наслаждается", взирая на врагов - троянцев. К троянцам он относится серьезно и глубоко уважительно.

Античности был свойствен культ совершенного человеческого тела¹. Мы в наше время меньше придаем значения внешнему облику человека, ценим в нем больше силу характера, интеллект. Древние на первое место ставили физическое совершенство. Точнее, физическое совершенство, в их представлении, обязательно должно быть связано с прекрасными моральными качествами. Прославление физической красоты есть у всех древних поэтов. Для древнего человека физическая сила, совершенство были необходимы для выживания во враждебном мире. Это был не только залог здоровья, но и самой жизни. В эпоху античности в изображении прекрасного обнаженного тела не было ничего низкого, двусмысленного. Это наслаждение красотой было возвышенным и целомудренным. Сама идея красоты отстраняла в глазах древнего грека мысль о низком и постыдном.

Язык, стих и стиль поэмы "Илиада"

Метрический размер поэмы - **гекзаметр**, то есть *шестимерный* стих, состоящий из 6 *дактилических* стоп (– ◡ ◡), причем последняя из них обычно была усеченной, то есть *двухсложной*. Обычно в середине стиха имеется цезура (пауза), которая делит стих на 2 полустишия. Подвижность

¹ Не случайным порождением той эпохи стали Олимпийские игры. Они возникли в ту эпоху, когда создавалась "Илиада". Игры проводились раз в 4 года с 776 г до н.э. и были запрещены римским императором Феодосием I Великим в 394 г н.э. Продолжались 5 дней и включали в себя: езду на колесницах, кулачный бой, пятиборье (метание диска, прыжки в длину, метание копья, бег и борьбу), конкурсные искусства. За состязаниями взрослых мужчин следовали состязания мальчиков (ценз - 18 лет). Однако, по всей видимости, история Олимпийских игр уходит в догомеровские времена. Дата - 776 г. - была установлена в IV в. до н.э на основании списка победителей Олимпийских игр. Современные Олимпийские игры проводятся с 1896 г.

цезуры придает разнообразие метрическому однообразию стиха.

Схема греческого гекзаметра:

- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪

См. аналог древнегреческого гекзаметра - русский гекзаметр (пер. Н.И. Гнедича):

Гнев, богиня, воспой Ахиллеса, // Пелеева сына,

Грозный, который ахеянам // тысячи бедствий содеял.

Гекзаметр придает стиху торжественность и напевность, эпическую широту повествованию, силу и мощь стиху о героях.

Язык и стиль поэмы двойственны:

- с одной стороны, они связаны с *фольклорной* традицией, с героической песней (формульные стихи, **повторы** составляют 1/5 часть поэмы; **постоянные эпитеты** - Ахилл всегда быстороногий, Одиссей - хитроумный;

- с другой - в ней отражено *индивидуальное авторское сознание* творца, то есть более высокая ступень восприятия и художественного осмысления мира. Это относится к основному конфликту и композиции. Автор поэмы выбирает только одну мысль, одно центральное событие - *гнев Ахилла*, который служит завязкой драматического развития сюжета. Гнев Ахилла организует развитие сюжета: есть в поэме и кульминация - это тот момент, когда Зевс взвешивает жребии Ахиллеса и Гектора. Есть и своеобразная *развязка* в поэме - финал её, когда Ахиллес проявляет милосердие по отношению к старцу Приаму и отдает ему тело сына - Гектора. Начавшись гневом Ахиллеса, поэма завершается идеей милосердия, примирения. Без своего благородного финала поэма утратила бы свою прелесть, живую душу, и стала бы только описанием боевых событий. Автор поэмы проявил себя мастером композиции, организации событий в пространстве и времени: время действия поэмы - 51 день. Эта временная конкретика, временная исчисленность - тоже признак не фольклорного характера произведения, а - литературного авторского.

"Гомеровский вопрос"

«Илиада» и «Одиссея» были записаны в VI веке до н.э. по распоряжению афинского тирана Писистрата. Время жизни Гомера определялось по-разному, от XII до VII в до н.э. Многие города оспаривали друг у друга право именоваться родиной Гомера. В биографиях (а существует 8 античных жизнеописаний Гомера, приписываемых Геродоту, Плутарху и др.) сообщается, что он ослеп, был вдохновлен музами на создание песен, скитался по Греции, в основном по Малоазийскому побережью, участвовал в поэтических состязаниях. Слово "гомер" на эолийском диалекте означает "слепой", другие возможные значения - "заложник", "пророк", "поэт". Однако достоверных сведений о его жизни не осталось¹.

¹ В древности Гомера считали создателем не только "Илиады" и "Одиссеи", но и целого

В III в. до н. э. александрийские ученые высказали предположение, что "Одиссея" сочинена другим автором. Своей злобной критикой Гомера прославился некто Зоил (IV в. до н.э.) имя которого стало нарицательным для всякого пристрастного и необъективного критика. Зоил с позиций рационализма высмеивал "Илиаду" и "Одиссею" за "нелепые" мифологические "вымыслы" и "странные" речевые обороты. Согласно сведениям древних, за "поношение" Гомера Зоил был предан позорной казни (распят на кресте, сброшен со скалы и т. п.). Александрийские ученые разделили "Илиаду" (как и "Одиссею") на 24 части по числу букв греческого алфавита, с примерно одинаковым количеством стихов.

В Европе очень долго к Гомеру относились с предубеждением. Называли "грубым", "неизящным" - в соответствии с эстетическими мерками своего времени. Во второй половине XVIII в. в Англии и Германии возникает интерес к национальному наследию. Тогда же был открыт поэтический мир эпоса Гомера. В 1795 г. немецкий ученый Ф.А. Вольф ("Предисловие к Гомеру" 1795) объявил "Илиаду" сводом различных песен, сочиненных в разное время различными поэтами, среди которых самым известным был Гомер. Вольф считал, что поэмы были впервые собраны и записаны в Афинах в конце VI в. до н. э., т.к. во времена Гомера не было письменности (с открытием микенской письменности аргумент оказался несостоятельным) и тем, что в тексте поэмы существуют многочисленные противоречия. Последователи Вольфа - **аналитики** - на основании противоречий в тексте указывали на отсутствие единого художественного замысла и расчленяли поэму на отдельные самостоятельные героические песни.

Сторонники единства поэм (наличия одного автора у "Илиады" и "Одиссеи") получили название **унитариев**. Для них имеющиеся противоречия не нарушали единства поэмы, и они искали свои объяснения. Например, сцена прощания Гектора с Андромахой аналитикам казалась совершенно неуместной в VI книге, так как в дальнейшем Гектор вновь приходил в Троию и встречался с женой. Унитарии же считали, что сцена прощания уместна именно в этом месте, так как ею завершается образ Гектора - героя предстоящих решительных событий и т. д.

IV. ДИДАКТИЧЕСКИЙ ЭПОС ГЕСИОДА.

ПОЭМЫ "**ТЕОГОНИЯ**", "**ТРУДЫ И ДНИ**" (конец VIII - начало VII в. до н.э.).

Основные сведения о Гесиоде почерпнуты из его собственной поэмы "*Труды и дни*". Родина Гесиода - **Беотия**, сельская местность в центральной Греции, население которой составляли пастухи и землепашцы. Это соседняя с Атикой область, наиболее значительная. Афиняне считали беотийцев

ряда других произведений: поэм, связанных с мифами о Троянской войне ("Фиваида", "Малая Илиада"..., шуточно-пародийных эпосов "Война мышей и лягушек" ("Батрахомиахия"), поэм "Амазония", "Арахномахия" ("Война пауков") и др.

грубыми, мужиковатыми, неуклюжими людьми. Но местность эта издавна славилась своими поэтическими преданиями, и происхождение Гесиода наложило отпечаток на его творчество. Гесиод рано приобщился к нелегкому крестьянскому труду и никогда с ним не расставался, но в то же время он усвоил и ремесло аэда. О своем посвящении в аэды (сказители) Гесиод рассказывает так: однажды он, измученный зноем, задремал. К нему подошли музы, взяли у него пастушеский посох и вручили посох из лавра, вдохнули дар священных песнопений и повелели идти и поучать людей. Гесиод, так же, как и Гомер, *эпический* поэт. Но тематика его произведений иная. Гесиод считал повествование Гомера о героических деяниях прошлого *лживой выдумкой*. Музы говорят Гомеру, подразумевая поэмы Гомера:

*Много умеем мы лжи рассказать
За чистейшую правду.
Если, однако, хотим,
То и правду рассказывать сможем!*

Гесиод представляет себя как аэда нового времени, носителя и певца не героического вымысла, но правды. Гесиоду принадлежат 2 дошедшие до нас поэмы: "Теогония" и "Труды и дни".

Поэма Гесиода "Теогония"

(поэма о происхождении богов и о происхождении мира)

Мир представлялся первобытному человеку дисгармоничным, неупорядоченным. В самом начале в мире царил **хаос**. В нем были смешаны все начала будущего мира: земля и вода, воздух и огонь. В его безжизненной глубине зародилась земля **Гея**, от Геи произошли **Тартар** (подземное царство) и **Эрот** (сила любви). Появились также **Уран** (Небо) и **Понт** (Море).

Земля представлялась первобытному сознанию живой, одушевленной, все из себя производящей. Земля, как женщина в период матриархата, понимается как источник мира, богов, демонов, людей. Поэтому древнейшая мифология может быть названа **хтонической** (хтоний - греч. "земной").

Гея вступила в брак с **Ураном** и родились у них **дети**:

- **гекатонхейры** ("сторукие") - ужасные чудовища, у которых было по 50 голов и по 100 рук, и было их трое. Устрашился Уран своих детей и заключил их в недра земли. Вздохнула Гея-Земля под их тяжестью, но не посмела спорить с мужем;

- **циклопы** (трое детей). Они тоже были великанами и во лбу у них свирепо горел один глаз. С ними Уран поступил так же, как и с их старшими братьями;

- **титаны**, нормальные дети, огромного роста, но прекрасной наружности: 6 сыновей и 6 дочерей (**Кронос, Океан, Кей, Крий, Гиперион, Иапет, Тефида, Феба, Эврибия, Фейя, Климена, Рея**).

Появились и **внуки**: **Гелиос** - солнце, **Селена** - луна, **Эос** - заря, **Прометей, Атлант** и др.

Но жестоко **страдала Гея-Земля** от тяжести заключенных в ее недрах страшных великанов и стала она уговаривать своих детей титанов восстать против власти отца и лишить его власти. Согласился хитрый и коварный **Кронос**, искалечивший и низвергший своего отца (*по наущению своей матери он оскопил серпом Урана, чтобы прекратить его бесконечную плодотворность; из крови оскопленного Урана, попавшей в море, родилась богиня Афродита, отсюда ее постоянный эпитет - пенорожденная*). Еще одно ее имя - **Киприда**, т.е. рожденная на острове Кипр.

У **Кроноса** и **Реи** стали рождаться дети, но, по предсказанию Геи, **Кроноса** должен был лишить власти собственный сын, поэтому, как только у **Реи** рождались дети, Кронос проглатывал их, желая избежать исполнения предсказания (эта участь постигла детей Кроноса: **Посейдона, Аида, Геру, Деметру и Гестию**). Однако последнего - **Зевса** - матери Рее удалось спасти: она обманула Кроноса, подложив ему вместо Зевса завернутый в пленки камень¹. Зевс был тайно вскормлен в пещере на горе Ида на острове Крит. Возмужав, он по совету своей жены **Метиды** (первая его законная жена) опоил Кроноса рвотным питьем, благодаря которому вновь вышли на свет братья и сестры Зевса: **Посейдон** (бог моря), **Аид** (бог подземного царства), **Гера** (царица богов; повелительница туч и бури, молний и грома, богиня брака и супружеской любви), **Деметра** (богиня плодородия и земледелия) и **Гестия** (богиня домашнего очага).

Война старших богов-олимпийцев и титанов.

Под предводительством Зевса дети **Кроноса** (*Зевс, Посейдон, Аид, Гера, Деметра, Гестия*) объявили **войну титанам** (*Океану, Кею, Крию, Гипериону, Ианету, Тетиде, Фебе, Эврибии, Фейе, Климене, Рее*). Эта ужасная война старших богов-олимпийцев и титанов (*гигантомахия*) длилась 10 лет. **Зевс** решился привлечь страшных союзников, заключенных в недрах земли - сторуких великанов **гекатонхейров** и **циклопов**. Циклопы выковали оружие братьям богам: **Зевсу** - *громы и молнии*, **Посейдону** - *трезубец*, **Аиду** - *шлем-невидимку*. Наконец, титаны были побеждены и заключены в мрачный Тартар, и ворота его поставлены были сторожить сторукие великаны.

Чтобы не было обид, боги-братья бросили **жребий**: **Зевсу** досталась власть над небом, **Посейдону** - над морем, **Аиду** - над царством мертвых. Земля и Олимп остались общим владением богов. С воцарением Зевса устанавливается миропорядок: **Хаос** сменяется **Космосом**. **Укрощаются** всякие **стихии** и чудовища (*медуза Горгона, немейский лев, эриманфский вепрь* и др., см. подвиги Геракла); **строятся города**, причем с участием богов (Аполлон и Посейдон возводят неприступные стены Трои). Теперь природа предстает в мифах умиротворенной и поэтизированной. Человек стал лучше

¹ Камень, проглоченный Кроносом вместо Зевса, изрыгнутый Зевсом вместе с его проглоченными детьми, был помещен в Дельфах как центр земли ("пуп земли") и стал почитаться как святыня: его облачали в разные одежды и умащали благовониями.

понимать мир, осваивать его. Новые роли обрели боги, в частности, *Аполлон* с его музами и *Афродита* с ее вечными танцами, улыбками и смехом, непрерывными радостями. *Афина* внесла в мир мудрость. Искусник **Гефест**, бог огня и кузнечного дела, становится символом устроительных возможностей человека, его способности обустроить мир.

Боги присутствуют и в поэме Гомера "*Илиада*", но, в отличие от поэмы Гомера, в роли богов у **Гесиода** оказываются не только олимпийские боги, имеющие облик человека (*Зевс*, *Аполлон* и др.), но **Земля, Небо, Звезды, Ветер, Борьба, Ложь, Мудрость, Насилие** и т. д. Причем *Зевс* для Гесиода является не только носителем власти, но и воплощением долгожданного порядка, хранителем этических норм.

Поэма Гесиода "*Труды и дни*"

Поэму Гесиода называют **дидактической** из-за ее дидактического, воспитательного пафоса: по Гесиоду, причиной всех человеческих несчастий стали невоспитанность, порочность людей, их неуважение к богам.

В основе поэмы "*Труды и дни*" - **личные переживания** поэта. Поводом для написания поэмы, как рассказывает Гесиод, послужила история семейной **тяжбы из-за наследства**. После смерти отца *Гесиода* коварный брат **Перс** подкупил судей и присвоил себе все отцовское **наследство**. Гесиод мог спастись лишь упорным трудом и даже со временем достиг достатка. Однако вскоре Перс промотал неправедно нажитое и осмелился просить у брата помощи. Гесиод ответил ему поэмой, в которой содержится совет жить честно и справедливо:

Глазом и ухом внимай мне, во всем соблюдай справедливость.

Я же, о Перс, говорить тебе чистую правду желаю.

Поэма начинается с прославления *Зевса* - опоры и хранителя справедливости. Гесиод считает, что трудности и несчастья человеческой жизни происходят от неумеренной гордыни людей - из-за того, что люди вздумали соперничать с богами. Эту идею Гесиод представляет в форме древнего **мифа о Прометее**. Если впоследствии *Эсхил* в своей трагедии "*Прометей прикованный*" (У в. до н. э.) героизировал образ Прометея, то **Гесиод критически относится к Прометею**. Прометей **обманул богов**, украл огонь у них и принес его людям. Но это не сделало их счастливыми, а наоборот, обернулось и для самого Прометея, и для людей страданиями, ибо обман - ненадежная основа для счастливой жизни.

В качестве наказания людям за проступок Прометея *Зевс* повелел **Гефесту** (богу огня и кузнечного ремесла) **создать Пандору** - первую женщину. Гефест вылепил Пандору из земли и воды, придав ей облик богини и дав человеческий голос. **Афродита** одарила Пандору неотразимой красотой, бог **Гермес** (покровитель купцов, бог торговли и прибыли) - коварством, хитростью, лживостью и красноречием, **Афина** (богиня мудрости и справедливой войны, покровительница мирного труда) соткала для нее пре-

красные одежды, «*венец золотой*». Одарили Пандору и другие боги. Мужу Пандоры - Эпитемею (брату Прометея) Зевс подарил **сосуд**, в котором были заключены все пороки, несчастья и болезни. «*Забыл тугодум совет Прометея - не принимать даров от бессмертных, ибо бедою они обернутся*». Любопытная Пандора, несмотря на запрещение, открыла сосуд, и выпустила на волю все бедствия, от которых с тех пор страдает человечество. Пандора поспешила закрыть крышку сосуда, но **в нем** осталась одна только **надежда**¹.

Поэма Гесиода также включает в себя **легенду о золотом веке** (см. также *«Метаморфозы» Овидия*). В представлении древних **золотой век** - это время, когда люди вели блаженную жизнь, не омраченную раздорами, войнами и подневольным трудом. Предшествующая классовому обществу эпоха, когда в условиях первобытнообщинного строя жили родом, первобытной общиной, осталась в памяти как эпоха безоблачного счастья (подобные представления существовали у различных народов, см., например, библейский миф о жизни людей в райском саду и мифы других народов).

Золотой век, по этой легенде, существовал еще **при Кроносе**: «*Сама Гея-Земля первых людей породила, // Другие считают, что Прометей их вылетел, глину с волюю смешав*». Люди в то время не знали ни горя, ни изнурительного труда, ни старости. Они проводили жизнь в пирах и умирали как будто засыпая. Земля давала обильный урожай, люди владели многочисленными стадами и трудились лишь столько, сколько хотели. «*Жили те люди, как боги, с спокойной и ясной душою, горя не зная, не зная трудов. И печальная старость к ним приближаться не смела... А умирали как будто объятые сном...*» После смерти люди этого поколения превратились в добрых духов, спасителей людей.

За золотым веком следовал **серебряный век**. Люди этого века также наделены сверхъестественными качествами. Детство их длилось целое столетие, зрелость же продолжалась недолго. И они жили счастливо, не зная забот. Но они были горды, сварливы, они **не желали приносить даров богам** и за это были истреблены Зевсом.

Третье поколение Гесиод назвал **медным**: «*Из копья боевого Зевс сделал новых людей*». Люди медного века жили в медных жилищах, орудия труда у них были медными. Из меди были и доспехи: войны появились именно в это время, люди предыдущих поколений войн не знали: «*Убивали друг друга, радуясь крови и виду страданий*». Это поколение не занималось земледелием, пропитание оно добывало себе войной, грабежом. Люди перебили друг друга и на смену им пришло новое поколение.

Люди нового века - **века героев** были воинственны, **но** справедливы и благородны. Многие погибли под стенами Трои. После смерти боги награ-

¹ В этом мифе о Пандоре видно отрицательное отношение к женскому началу, складывающееся в период утверждения патриархата, пришедшего на смену матриархату. Миф широко использовался в древнем и новом искусстве.

дили их бессмертием, перенеся на "острова блаженных", где они живут, не ведая ни горя, ни труда.

Свое поколение Гесиод навал **железным**. Боги не дают людям передышки от трудов и несчастий, жизнь коротка, на земле царят раздоры, войны, правит не закон, а сила; исчезает стыд, от зла скоро не будет спасения:

*Землю теперь населяют железные люди. Не будет
Им передышки ни ночью, ни днем от труда и от горя,
И от несчастий. Заботы тяжелые боги дадут им...
Дети - с отцами, с детьми - их отцы сговориться не смогут.
Чуждыми станут товарищ товарищу, гостю - хозяин.
Больше не будет меж братьев любви, как бывало когда-то.
Старых родителей скоро совсем почитать перестанут...*

Человечество идет к гибели: Зевс истребит и железное поколение.

В поэме "**Труды и дни**" выделяются **две** главные темы:

1. **тема труда**, приносящего благосостояние. Труд по Гесиоду - это тяжелая жизненная необходимость, наказание от Зевса. Железное поколение погибнет, если человек перестанет трудиться. Гесиод наставляет своего брата Перса, промотавшего наследство:

*...Но тебе ничего я
Больше не дам, не отмерю: работай, о Перс безрассудный!
Вечным законом бессмертных положено людям работать...
...Помни всегда о завете моем и усердно работай,
Перс, о потомок богов, чтобы голод тебя ненавидел...;*

2. **нравственная тема - справедливости**, правды и ее значения для человека. Источником оптимизма для Гесиода является вера в богов. В поэме создается **образ Правды - дочери Зевса**, которая наряду с другими стражами Зевса борется за соблюдение справедливости. Гесиод призывает следовать ее заветам и это отличает людей от зверей:

*Ты же, о Перс, хорошенько прими это к сердцу и помни:
Голосу правды внимай, о насильи забудь совершенно.
Ибо такой для людей установлен закон Громовержцем:
Звери, крылатые птицы и рыбы, пощады не зная,
Пусть поедают друг друга: сердца их не ведают правды.*

Рассуждения поэта на общие этические темы сменяются **практическими советами** в сфере семьи, ведении хозяйства, взаимоотношениях с соседями и друзьями. Так, например, он советует

- **не быть многословным**, не злословить ("**Лучшим сокровищем люди считают язык неболтливый. // Меру в словах соблюдешь - и всякому будешь приятен; // Станешь злословить других - о себе еще хуже услышишь**";

- иметь только **одного сына**, чтобы не делить наследства;

- учиться жить **без долгов**;

- не доверяться женщинам ("**Ум тебе женщина вскружит и живо амбары очистит**");

- Гесиод советует **жениться в зрелом**, лучше тридцатилетнем возрасте, но на молодой девушке, чтобы обучить ее благоразумию: *"Все обгляди хорошо, чтоб не на смех соседям жениться. // Лучшие хорошей жены ничего не бывает на свете, // Но ничего не бывает ужасней жены нехорошей"*...

Важное место в поэме занимают **сельскохозяйственные советы**: когда лучше всего жать, косить, сеять, как обращаться с батраками и т. п. В довершение поэт предлагает своеобразный **календарь** счастливых и несчастливых дней, благоприятных или неблагоприятных для тех или иных дел (например: *"Сев начинать на тринадцатый день опасайся всемерно, // Но для посадки растений тринадцатый день превосходен"*).

Поэтому поэма и называется "Труды и Дни". Эта поэма Гесиода стала для древних греков сводом житейской мудрости и основой школьного образования¹.

* * *

Эпические произведения Гомера и Гесиода, наиболее древние литературные памятники, были высоко оценены потомками. По словам первого греческого историка **Геродота** (V в. до н. э.) Гомер и Гесиод *"составили для эллинов родословную богов, снабдили имена божеств эпитетами, поделили между ними достоинства и занятия и начертали их образы"*.

V. ПОЯВЛЕНИЕ ЛИРИКИ КАК РОДА ЛИТЕРАТУРЫ. ПОЭЗИЯ САФО

Термин *лирика* возник в эллинистический период для обозначения тех сольных и хоровых песен, которые исполнялись под **аккомпанемент лиры**, в отличие от тех, которые исполнялись под аккомпанемент флейты или какого-либо другого инструмента. Древность не знала различия между песней и стихотворением, так как вся **поэзия была песенной**. Источником античной лирики было песенное народное творчество.

Впоследствии античный термин *лирика* сохранился, но используется он уже в ином значении. Лирика как жанр характеризуется особым типом построения художественного образа, представляющего собой образ-переживание. В этом ее значении **лирика как жанр сложилась в начале V в. до н. э.** Первыми поэтами были древнегреческие поэты и среди них **Сафо** (ее старший современник **Алкей; Анакреонт, Пиндар, Ивик; Архилох** и др.). Можно сказать, что история европейской любовной поэзии была открыта Сафо.

В древности поэзия Сафо была очень популярной и любимой. Сафо на-

¹ Кроме "Теогонии" и "Трудов и дней", Гесиод считается также автором дошедшей до нас в отрывках поэмы "Перечень женщин". В ней рассказывалось о женщинах, которым являлись боги, и о знаменитых героях, родившихся от союза с богами. Здесь повествуется о похищении Зевсом Европы, о рождении от Алкмены Геракла и т. д. Так Теогония переходила в Герогонию - поэму о происхождении героев.

зывали **10-й музой**¹ Эллады (Платон), её изображение чеканили **на монетах**. Сапфо стала героиней многих легенд. Так, по одной из легенд Сапфо бросилась со скалы из-за несчастной любви к прекрасному юноше (Фаону). Однако версия эта скорее всего навеяна мотивами поэзии Сапфо, выражающей муки неразделенной страсти.

О Сапфо мы знаем очень мало. Известно, что она была маленькой ростом и смуглой женщиной (Овидий, 1 в. до н. э.). Современник - поэт Алкей - называл её "**фиалкокудрой, чистой, сладостно смеющейся**". Сапфо **родилась** около **650** года до н. э. (по другим источникам - около 612 г.) на острове **Лесбос** в аристократической семье. Дата смерти неизвестна, однако есть основания предполагать, что она умерла в старости. В связи с установлением тирании на время покинула родину и удалилась в Сиракузы (Сицилия)². Возвратившись в Митилену, Сапфо организовала **школу для девушек**. Это было своеобразное девическое содружество, где девушки обучались наукам, музыке, пению, танцам. Это была древняя, архаическая традиция, еще живая во времена Сапфо (ср. традицию инициации юношей в первобытнообщинном обществе). Основной темой поэзии Сапфо была любовь, разлука, радости и огорчения.

До нас дошло **немного произведений Сапфо**. Единственное полностью сохранившееся произведение - **гимн Афродите**. Гимн открывается обращением к богине любви, просьбой о благосклонности, а затем следует жалоба на свое неразделенное чувство. От других поэтических произведений Сапфо остались лишь фрагменты и это затрудняет их понимание. Но очевидно, что на творчество Сапфо оказала влияние **фольклорная** традиция. Среди фрагментов ее стихов - **величальные песни для жениха и невесты, песни-плачи, песни-расставания**, в которых невеста среди подруг прощается со своим девичеством и т. д.

См., например, одну из них - **песню величания жениха**, традиционную по жанру и распространенную во времена Сапфо. Однако в нем традиционная свадебная тема преобразована в **личную**, в нем ощущается личное авторское начало. Сапфо изображает **любовь** как стихийную **силу**, завладевающую душой человека. Она выразительно передает состояние влюбленности через физиологические подробности ощущений:

*Богу равным кажется мне по счастью
Человек, который так близко-близко*

¹ **9 муз** в античной мифологии: **Клио** - муза истории, **Эвтерпа** - покровительница лирической поэзии, **Талия** - муза комедии, **Мельпомена** - муза трагедии, **Терпсихора** - муза танца, **Эрато** - муза любовной, эротической поэзии, **Полигимния** - муза пантомимы, **Уrania** - муза астрономии и **Каллиопа** - старшая из муз, муза эпической поэзии.

² У М.Цветаевой есть стихотворение "Рельсы" (1923) - о трагическом расставании с Родиной женщин России, вынужденных после революции отправиться в эмиграцию. Цветаева сравнивает горе женщин с горем Сафо, которой в свое время тоже пришлось оставить родной город: **«И обезголосившая Сафо // Плачет, как последняя швея»**. Очень выразителен здесь образ "обезголосившей Сафо".

*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, 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. (пер. В. Вересаева).*

VI. ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИЙ ТЕАТР

(театр - по греч. "смотреть").

Классический античный греческий театр существовал в VI-I вв. до н. э.;)

Начиная с **VI в. до н. э.** в Афинах ежегодно ставились **трагедии, комедии и сатировские драмы**¹. Подобные представления были известны и в других частях Греции. Их основой являлись культовые обряды, совершавшиеся во время праздников в честь бога Диониса.² **Жрец бога Диониса** занимал на таких представлениях среди именитых гостей центральное место. Со временем эти театрализованные представления стали частью государственных праздников.

Древнегреческий театр носил **условный характер**. *Актеры* и *хор* выступали в **масках**. Все роли исполняли **мужчины**. Актеры выступали в старинных длинных одеждах и носили **котурны** - обувь на высокой кожаной подошве. Это было связано с тем, что персонажами трагедий были мифологические герои. В представлении древних греков они были выше ростом, чем обычные люди. Условными были и декорации: нарисованный **дельфин** обозначал **море**, **ряд деревьев** - лес и т. д. Специальные машины производили удары грома, поднимали в воздух или опускали под землю актеров.

Отличительной особенностью древнегреческого театра был **хор**: он был полноправным участником представления, хотя являл собой внесюжетный элемент театрального действия. Хор состоял из **двух полухорий**; предводитель всего хора назывался **корифеем**, у каждого полухория также был предводитель. Почти все трагедии начинались с **Пролога**, в котором обычно содержалась завязка действия. **Хору** отводилась очень важная **роль комментатора, резонера** событий:

¹ Представления длились 4 дня: в *первый* день показывали *5 комедий*; в течение остальных трех дней показывали по *3 трагедии* и *одной сатиrowsкой драме* в день.

² Бог растительности, покровитель виноградарства и виноделия; один из наиболее почитаемых греческих богов.

- в трагедии - трагических событий, заканчивающихся обычно гибелью главного героя;

- в комедии с ее комическими ситуациями (комедия положений) хор способствовал созданию атмосферы безудержного всеобщего веселья.

Хор поддерживал героя в его борьбе, корил за проступки, впадал в отчаяние при бедствиях. Хор насчитывал **12-15 человек** (иногда больше), но он говорил о себе в 1-ом лице - "**Я**" и подчеркивал тем самым свое единство, монолитность народного суждения. **Хор состоял из граждан Афин** и символизировал участие народа в драматическом действии. В развитии сюжета хор **участия не принимал**, - он создавал эмоциональную атмосферу, которая менялась по ходу трагедии (или комедии – у Аристофана).

Особенно полновластно хор царил во время **комедийных представлений** - в сатирических пьесах Аристофана. В них высмеивались правители-демагоги, неправые судьи, подстрекатели войны. Хор наряжался в маскарадные костюмы, устраивал на оркестре потасовки, раскрепощал атмосферу, делая её свободной.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ

(комедия - с греч. "ритуальная песнь", сопровождавшая шествие бога Диониса)

Комедия - один из видов античной драмы. В Афинах **комедия** получила признание **позднее, чем трагедия**: на Великих Дионисиях комедии стали ставиться в 488-486 гг. Комедия была противоположностью трагедии: персонажами комедий были **не герои**, а люди скромного положения; развязка комедии была счастливой, а не трагической; **цель комедии** - вызвать смех, веселое настроение у публики. По словам Аристотеля, у истоков комедии были фаллические шествия в честь Диониса. И исполнители мужских ролей носили большой кожаный фаллос. В аттической комедии архаические и грубые игры празднеств плодородия сплетены с постановкой сложных социальных и культурных проблем, стоявших перед древнегреческим обществом. Аттическая комедия не должна была черпать материал в истории или мифологии, она брала **материал из будничной жизни** простых людей, из живой современности, отсюда - бесконечное разнообразие комических ситуаций. В аттической комедии присутствовал обличительный пафос.

В аттической комедии, прежде всего в комедиях **Аристофана**, **обличительная тенденция** обычно проявлялась в издевке над конкретными лицами, часто в очень грубой форме. Способом осмеяния общественных явлений и граждан служила, как правило, **карикатура**. **Сюжет** комедии нередко носил **фантастический** характер. Бурная политическая жизнь Афин давала обильный материал для развития комедии. Выдающиеся представители аттической древнегреческой комедии - **Кратин**, **Евполид** (от их произведений остались только фрагменты) и **Аристофан** (445-386 гг., Афины).

Аристофаном написаны 44 пьесы, из них сохранились полностью лишь

11: "Ахарняне", "Всадники", "Облака", "Осы", "Мир". "Птицы", "Лисистрата", "Женищины на празднике Фесмофорий", "Лягушки", "Женищины в народном собрании", "Плутос", от других комедий остались лишь фрагменты. В отличие от новой греческой комедии эллинистической эпохи (а также в отличие от сицилийской комедии) комедии Аристофана поднимали **политические, социальные, педагогические и литературные проблемы своего времени**. Комедии Аристофана отличал выразительный язык, грубоватый юмор, богатая фантазия и применение различных сценических эффектов (например, яркие костюмы сопровождающих комедии хоров). Творчество Аристофана, в античные времена трактовавшееся противоречиво и неоднозначно, с эпохи Возрождения стало оцениваться высоко.

Комедия Аристофана "Всадники" (424 до н. э.)

(действующие лица: Народ афинский - дряхлый старик, Кожевник (Клеон), Колбасник (Агоракрит), слуги, нимфы мира, Хор из 24 всадников - знатных афинских юношей)

В Афинах, по законодательству Солона¹, **всадники - вторая (из 4-х) имущественная группа**. Всадники не принадлежали к старинной родовой аристократии, но были состоятельными горожанами. Во время войны служили в коннице и должны были выставить коня и вооружение.

Всадниками были участники хора. Хор состоял из **24** всадников, знатных афинских юношей: **одни были в пополах и лошадиных масках**, и они **держали на своих плечах** других - в традиционных одеждах.

В этой комедии Аристофан подвергает критике современных ему правителей Афин, **вождей народа - демагогов**², но и сам народ в этой комедии изображается резко критически. В персонажах пьесы видели реальных лиц, и потому одну из ролей - **роль Клеона** (Кожевника), правителя Афин, которую никто не хотел играть, сыграл **сам Аристофан**.

Кожевник (Клеон) в пьесе является **фаворитом** отвратительного **старикашки - Демоса** (т.е. народа). В поместье Демоса и разворачивается действие. Демос выглядит глупым, дряхлым, неспособным разобраться в помощниках. Клеон же хитер, нагл, он присваивает себе плоды труда других и подносит их Демосу. И Клеон должен править афинянами до тех пор, **"пока другого не найдут - мерзейшего"**. Выясняется, что победить Клеона может только **Колбасник**. Из потасовки и перебранки Кожевника и Колбасника становится ясно, что они оба лстецы и проходимцы:

Клеон: *Мой Народ! Тебя я обещаю*

Кормить, поить и угощать задаром по-пустому.

Колбасник: *А вот в бутылочке тебе даю я притиранье,*

¹ Солон (ок. 640-560 до н.э.) - афинский политический деятель и поэт. Жители Афин по его реформе были поделены на 4 социальные группы по имущественному цензу.

² Слово **демагог** не имело негативного значения.

Чтоб мазать мог ты лишаи и язвы на коленях.

Клеон: *Седины выщиплю тебе, и станешь вновь ты молод.*

Колбасник: *Вот заячий пушистый хвост, чтоб прочищал ты глазки.*

Клеон: *О волосы мои, Народ, суши, сморкаясь, пальцы!*

Колбасник: *И о мои! И о мои!*

(Оба лезут вперед, толкаются)

В конце концов с помощью лести и хитрости **победу** одерживает **Колбасник**: расположение Демоса Колбасник заслуживает тем, что **дарит ему подушечку**, чтобы тот не сидел на голых камнях на Пниксе (холм в западной части Афин, где собиралось народное собрание). Колбасник также **дарит Демосу нимфу мира**, чем окончательно приводит его в восторг.

Финал комедии связан со сказочными **метаморфозами**: **Колбасник** принимает решение достойно и **честно служить народу**, превращается в **мудрого правителя и преображает облик Демоса**: он варит его в котле, и тот становится юным и здравомыслящим. Помолодевший Демос раскаивается в прошлых грехах, в том, что он верил демагогам, но Колбасник успокаивает его, говоря, что "**новинны те, кто лгал и соблазнял**".

Действующие лица в комедиях Аристофана не являются живыми характерами, они - **общие типы**. Таков Клеон, менее всего реальный вождь. Комедия Аристофана **не является и комедией интриги**. Его интересуют не события, не лица, а **идеи**: идея справедливой власти, идея мира. Особенно замечателен **язык** Аристофана. В его основе - разговорный аттический городской язык. Но поэт пересыпает его каламбурами, неожиданными многочисленными сравнениями. Диалоги живые и характерные, остроты часто фамильярные, грубо-откровенные до непристойности. Например, Кожевника Клеона ждет следующее наказание за его воровство и взяточничество:

*«И у ворот пусть торг ведет колбасами,
Мешая власть ослятину с собачиной,
Напившись пьяным, с девками ругается
И воду из-под бань хлебает мыльную».*

Все это придает пьесе живость, яркость, усиливает комический эффект.

Комедия Аристофана "Лисистрата" (411 г. до н.э.)

(Действующие лица: Лисистрата и другие женщины Афин и Спарты, спартанские и афинские послы, хор женщин, хор стариков и др.)

Центральной в комедии "Лисистрата" является тема мира. Комедия создавалась в условиях ухудшившегося военного положения Афин. Пелопонесская война продолжалась (*война между Афинами и Спартой в 431-404 гг. до н. э.*). Инициаторами заключения мира в комедии выступили женщины: матери, жены, девушки всей Греции, страдающие от тягот войны, от разлук и потерь близких. Лисистрата объясняет поступок женщин:

Для женщин война - это слезы вдвойне!

*Для того ль сыновей мы рожаем,
Чтоб на бой и на смерть провожать сыновей?*

Женщины из всех местностей Греции, объединенные афинянкой Лисистратой, уединяются в Акрополе. Запершись там, они прибегают к своеобразной женской забастовке - отказывают в любви мужчинам, пока те не заключат мира. Захватывают женщины в свои руки и государственную казну. Мужчины заявляют, что не дело женщин вмешиваться в управление государством, однако все попытки мужчин изменить решение женщин оказываются тщетными. Лисистрата в ответ заявляет, что распутать запутанный узел государственных дел удобнее женщине, используя опыт промывания шерсти: всех негодных она предлагает повыдергать вон, как злые колючки, повычесать всех, для кого власть, должность - лишь теплое местечко, а затем уже навивать на прялку крепкую общую дружбу... Речь Лисистраты свидетельствует о её уме, воле, прекрасном владении словом.

Комедия завершается победой женщин и поражением мужчин. Аристофан выразительно рисует страдания мужчин: Кинесий - один из воюющих мужчин - в отчаянии восклицает:

*...Для меня нет в жизни больше радости!
С тех пор, увы, как из дому ушла жена,
И в дом входит противно. Все мне кажется
Несносною пустыней. Удовольствия
В еде не нахожу я. Как в огне горю.*

Мужчины враждующих сторон примиряются, и тогда женщины выходят из Акрополя. Все ликуют. Лисистрата предлагает почтить богов и не впадать впредь в военное противостояние...

*Теперь, когда счастливо все покончено,
Своих возьмите жен, лакедемоняне!
А вы - своих! Пусть к мужу подойдет жена
И муж - к жене. Сейчас, друзья, на радостях
Богам во славу спляшем мы, а в будущем
Остерегайтесь, не грешите более!¹*

САТИРОВСКАЯ ДРАМА. «КИКЛОП» ЕВРИПИДА

Сатирическая драма существовала как представление **более низкого ранга** в сравнении с трагедией. Вначале это были отдельные веселые представления, но затем они стали включаться в состав театральных представлений на Великих Дионисиях в честь бога Диониса в качестве четвертой драмы после 3-х трагических пьес - трилогии.

Хор сатирической драмы составляли **сатиры** (Сатиры - в греческой ми-

¹ См. х/ф режиссера К. Рубинчика "Лисистрата", в главных ролях - Константин Райкин и Елена Коренева, Александр Калягин.

фологии демоны плодородия, составляющие вместе с силенами¹ свиту Диониса (бога плодоносящих сил земли, растительности, виноградарства, виноделия)... Сатиры покрыты шерстью, длинноволосы, бородаты, с копытами (козлиными или лошадиными), лошадиными хвостами, с рожками или лошадиными ушами, однако торс и голова у них человеческие, символом их неиссякаемого плодородия является фаллос. Они задиристы, похотливы, влюбчивы, наглы, преследуют нимф и менад. Они забияки, любят вино. С течением времени их изображали в более антропоморфном виде"). На сцене сатирам прицепляли толстые животы или конские хвосты и фаллосы. Этим персонажам было свойственно обжорство, пьянство и чувственность. Сюжет сатирической драмы был несложным, в нем было много шуток, забавных плясок и финал был благополучным (в отличие от трагедий).

По сообщению Аристотеля ("Поэтика", гл. 4), именно **из сатирической драмы**, возникшей в рамках земледельческого культа бога Диониса, **выросла** древнегреческая **трагедия**, очень скоро освободившаяся от первоначальной шутовщины, свойственной представлению с участием сатириков. Однако происхождение трагедии из культа Диониса не было забыто: на Великие Дионисии, ежегодно справлявшиеся в честь бога, каждый из соревнующихся драматургов был обязан поставить, кроме трех трагедий, заключительную драму сатириков. Если трагедии были связаны единством сюжета, то и сатирическая драма разрабатывала какой-нибудь побочный эпизод из того же круга сказаний (так было обычно у Эсхила); в других случаях содержание сатирической драмы могло заимствоваться из любого мифа, дававшего возможность для несколько юмористической обработки. Вместе с сатирами героями сатирической драмы часто являлись **известные хитрецы**, вроде Одиссея или Сисифа, или богатыри, брошенные судьбой в далекие страны, где им приходилось вступать в борьбу с каким-нибудь чудовищем, в плену у которого находятся сатиры. Назначение сатирической драмы заключалось, в частности, и в том, чтобы вернуть зрителя из мира трагических конфликтов и потрясений в атмосферу веселого весеннего празднества Диониса.

"Киклоп" Еврипида - единственная полностью дошедшая до нас сатирическая драма. Эта драма представляет собой комический вариант известного сюжета из «Одиссеи» Гомера (9-я книга) о посещении Одиссеем и его спутниками острова одноглазого великана циклопа Полифема - сына морского бога Посейдона. Потеряв часть товарищей (ставших жертвой великана-людоеда) хитроумный Одиссей лишил циклопа его единственного глаза и с помощью хитрости он и его спутники бежали с острова и продолжили свое многострадальное плавание.

¹ **Силены** - очень похожи на сатириков, изображались в виде полулошадей; *нимфы* - многочисленные божества, олицетворяющие силы и явления природы, например, нимфа острова Калипсо и др.; *менады*, *вакханки* - женщины из свиты бога Диониса.

У Еврипида Одиссей движим не только стремлением спастись, но и стремлением отомстить за растерзанных товарищей. Главное же отличие этой сатирической драмы заключается в том, что наравне с Одиссеем и его спутниками **участниками действия становятся сатиры** - эти озорные и трусливые спутники Диониса, которых Еврипид ввел при помощи распространенного в древнегреческой драме приема: их хозяин Дионис был похищен пиратами, сатиры отправились на его поиски и в результате кораблекрушения оказались в Сицилии, где они и попали в руки Полифема и вынуждены были пасти его стада. Хор в этой драме и составляли сатиры - пленники Полифема; они были на стороне Одиссея, помогали ему и в финале драмы бежали вместе с ним с острова в свою вакхическую свиту.

В этой веселой драме **циклоп** предстает не страшным, а **смешным**. Циклоп говорит о себе, что он равен богам, **не боится самого громовержца Зевса** и в его пещере, когда он наестся мяса и выпьет несколько бочек молока, громы раздаются такие же сильные, как и на Олимпе.

Папаша Силен и его дети сатиры предстают в драме веселыми любителями вина, охочими до женского пола и одновременно трусливыми помощниками Одиссея в его хитроумной затее, когда в решительный момент Одиссею понадобилась помощь. Сатиры только и делают, что пляшут и поют свои веселые песни. Папаша Силен, вначале вызвавшийся помочь Одиссею, затем струсил и отрекся от Одиссея, он называет одноглазого уродца *«миленьким красавчиком, Полифемчиком»*, и убеждает его в том, что он его не предавал. Комическими ситуациями наполнена вся драма.

Захмелевший от вина циклоп Полифем решает для себя важный вопрос: **надо ли вином делиться с товарищами? Одиссей** не советует: *«Как пьешь один, так будто ты важнее»*. **Киклоп** возражает: *«А поделись - так ты друзьям милей»*. В конце концов циклоп соглашается, что с вином ему и без товарищей хорошо. В драме звучит подлинный гимн вину, хмелю:

*«Кто радостей не любит хмеля, тот -
Безумец; сколько силы, сколько сладкой
Возможности любить, какой игре
Оно сулит свободу...»*

Поскольку Одиссей возвращается домой после взятия Трои, в драме затрагивается и **тема Троянской войны**. Одиссей гордится победой над Троей, циклоп же его стыдит, упрекает в том, что столько достойных мужей затеяли великую брань из-за одной женщины...

ТРАГЕДИЯ КАК ВЫСШЕЕ ИСКУССТВО ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ

«Царь Эдип» Софокла и теория эдипова комплекса З.Фрейда. Миф об Оресте и Электре в древнегреческой трагедии (Софокл "Электра", Эсхил "Эвмениды", Еврипид "Электра")

(трагедия - от греч. "козлиная песнь", т. к. на дионисийских праздниках актеры, изображая сатириков, надевали козлиные шкуры)

Высшего расцвета в древней Греции достигла трагедия. **Источником** её служили **мифы**: и Прометей, и царь Эдип, и Агамемнон, и Электра вначале были созданы народной фантазией, а затем стали героями трагедий Эсхила, Софокла и Еврипида. Тот или иной миф, положенный в основу трагедии, перед началом действия рассказывал обычно *корифей* - предводитель хора. **Представления** трагедий носили **государственный характер**, организацию их брало на себя государство. Целью таких зрелищ было поддерживать веру в богов и внушить высокие гражданские идеалы.

Трагическое воспитывало грека. Оно обладало могучим облагораживающим, **катарсическим** действием: зритель отождествлял себя с трагическим героем, страдал вместе с ним и испытывал страх за него, и это приводило к очищению страстей - к катарсису (термин введен Аристотелем в его книге "Поэтика"). Древнегреческую трагедию называют "**высшим искусством, принимающим жизнь**" (Ф. Ницше. Сумерки богов).

Главной **героиней** греческой трагедии была **Судьба, Рок** - "*всемудрая сила, управляющая миром*". Она воспринималась как "*суровая необходимость*", "*неизбежность*". В древнегреческом театре постоянно звучит мотив судьбы, рока ("**Всех рок ведет**". Эсхил. «Плакальщицы»). Судьбе подчиняются и боги. Боги могут помогать или препятствовать людям, но и они подчиняются судьбе. В трагедии Эсхила "**Прикованный Прометей**": "*Что суждено, не избежит и Зевс того*". И люди, и боги - все дети судьбы.

Рок неумолим: "*Тщетны вопли дикие! И не спасут от рока неминуемого*" (Эсхил. «Плакальщицы»). В таком случае **человек**, чтобы не быть жалким, должен подняться над судьбой и **достойно встретить ее удар**. Это под силу лишь человеку сильному духом, но таким и был древний грек!

В древнегреческом театре существовало понятие "**Deus ex machina**" (бог из машины). В древнегреческих трагедиях (у Еврипида, например) использовались механизмы, с помощью которых на сцене появлялось божество, способное разрешить все спорные вопросы. В широком смысле этот прием означает неожиданное и чудесное вторжение какой-либо силы или персонажа, которые могут привести неразрешимую ситуацию к развязке. В древнегреческой трагедии этот прием - не случайность, но орудие высшей воли. В рамках античной философии, которая допускала божественное вмешательство, этот прием был мотивирован.

Для того, чтобы гибель человека в драме стала трагической (а не просто несчастьем), необходимы 3 условия: особое, трагическое состояние мира, трагическая ситуация; выдающаяся личность, обладающая героической мощью; трагический конфликт, непримиримая борьба социальных и нравственных сил.

Трагедия «Царь Эдип» Софокла и теория эдипова комплекса З.Фрейда

(Основные персонажи трагедии: Эдип; Креонт; Хор фиванских старейшин; Тиресий; Иокаста; Вестник; Пастух Лая)

Эдипов комплекс¹ - одно из центральных понятий в психоанализе, указывающее на сексуальное влечение к родителю своего пола и ревность к родителю противоположного пола (позитивная форма) или - на влечение к родителю своего пола и ревнивую ненависть к родителю противоположного пола (негативная форма) как универсальное свойство человека, стержневое содержание его бессознательного.

Фрейд вывел понятие эдипова комплекса из сюжета трагедии древнегреческого драматурга Софокла «Царь Эдип» (V в. до н.э.). Эдип, сын фиванского царя Лая и его жены Иокасты, после своего рождения был отнесен в горы, к хищным зверям, так как оракул возвестил отцу, что еще нерожденный им сын будет его убийцей. Однако пастухи передали младенца царю соседнего царства, который усыновил и воспитал Эдипа, ничего не сказав о тайне его рождения. Эдип узнает от оракула, что ему суждено стать причиной гибели родителей, и, чтобы избежать этого, Эдип уходит из мнимого отчего дома. По дороге он встречает царя Лая со слугами и в дорожной ссоре убивает своего настоящего отца и его слуг. Далее, разгадав загадку Сфинкс и спасши тем самым Фивы от злой напасти, Эдип становится царем благодарных ему Фив и женится на матери Иокасте, не подозревая, что он убил своего отца и женился на своей матери. Долгое время он правит в покое и мире и производит от своей жены-матери двух дочерей и двух сыновей. Однако впоследствии он узнает, что он - убийца своего отца Лая и в то же время сын Лая и Иокасты. Потрясенный своим страшным злодеянием, Эдип ослепляет себя и покидает родину. Предсказание оракула сбылось.

Фрейд утверждает, что судьба Эдипа захватывает нас потому, что она могла бы стать нашей судьбой, потому что оракул снабдил нас до нашего рождения таким же проклятием, как и Эдипа. Всем нам, быть может, суждено направить наше первое сексуальное чувство на мать и первую ненависть и насильственное желание на отца. Подтверждение своей идее Фрейд находит в сновидениях. Освещая преступление Эдипа, Софокл приводит нас к познанию нашего "я", в котором все еще шевелятся те же импульсы, хотя и в подавленном виде. Именно в этом Фрейд видит секрет воздействия трагедии Софокла на читателя и зрителя.

В самом тексте трагедии Софокла «Царь Эдип» идея эдипова комплекса во фрейдовской ее трактовке упоминается: царица Иокаста утешает Эдипа, еще не понявшего истинного положения дела, но уже озабоченного изречением оракула, - она напоминает ему о сновидении, которое видят многие, но которое не имеет, по ее мнению, никакого значения:

¹ Термин (Ödipuskomplex) обоснован З. Фрейдом в 1910 г. в статье «Об одном особом типе выбора объекта мужчиной», но открыт им намного раньше, в ходе самоанализа в 1897 г., и в письме к В. Флиссу от 15.10.1897 (опубл. 1950) сопоставлен с мифом, лежащим в основе трагедии Софокла «Царь Эдип». В Эдиповом комплексе отражается запрет инцеста, принцип, который К. Леви-Стросс в «Элементарных структурах родства» рассматривает как всеобщий и достаточный закон отделения «культуры» от «природы».

*"Ведь до тебя уж многим людям снилось,
Что с матерью они - на ложе брачном,
Но те живут и вольно, и легко,
Кто в глупые пророчества не верит".*

В то же время бессознательное в «Царе Эдипе» Софокла не играет заметной роли: все, что произошло в трагедии, случилось по воле богов, по воле рока, несмотря на попытки Эдипа противостоять року. Интерпретировать рок как метафору эдипова влечения мы не можем. Рок, или богиня Тюхэ (случай) были в античной мифологии всемогущи; в «Прикованном Прометее» Эсхила говорится: **«Что суждено, не избежит и Зевс того»**. Эдипов материал был Софоклу нужен для художественного исследования проблемы соотношения божественного всемогущества и ответственности человека за свои действия. Эту неразрешимую проблему Софокл разрешил оригинальным образом: величие человека по Софоклу состоит в том, чтобы достойно принять удар судьбы, принять на себя ответственность за свои действия, и Эдип не жалуется на судьбу, но наказывает себя сам: выкалывает себе глаза, так как не сумел разглядеть и предотвратить преступного действия. В этом Эдип велик, морально он року не проигрывает.

Необходимо иметь в виду, что Эдип в «Царе Эдипе» Софокла рассматривается З.Фрейдом **в отрыве от целого текста, только в рамках его теории**. И тогда происходит перекося: эдипов комплекс заслоняет собой все сложное содержание произведения, его истинную проблематику и таким образом искажает его смысл. Говоря точнее, теория эдипова комплекса Фрейда применительно к художественной литературе примитивизирует содержание анализируемых произведений. Примитивизирует в том случае, когда претендует на роль единственного инструмента анализа мотивов поступка героя, а не инструмента вспомогательного.

Миф об Оресте и Электре в древнегреческой трагедии **(Софокл "Электра", Эсхил "Эвмениды", Еврипид "Электра")**

Мифологическая основа трагедий. Миф об Оресте и Электре был популярен в древнегреческой трагедии. На его основе были созданы трагедии Софокла "Электра", Эсхила - трилогия "Орестея" ("Агамемнон", "Хоэфоры" ("Плакальщицы" или "Совершающие надгробное возлияние"), "Эвмениды" ("Милостивые"), Еврипида "Электра" и "Орест".

Орест и его сестра **Электра** - дети героя Троянской войны **Агамемнона** и Клитемнестры. Возвратившийся из Трои Агамемнон был убит своей женой Клитемнестрой и ее любовником Эгисфом. Убийцы хотели избавиться и от наследника трона - 7-летнего Ореста, но тот бежал из Микен (вариант: его спасла сестра Электра). 7 лет Орест жил у своего дяди, царя Строфия, где подружился с его сыном *Пиладом*. Достигнув совершеннолетия, Орест возвращается на родину, мстит за смерть отца: с помощью Пи-

лада убивает мать Клитемнестру и её сообщника Эгисфа.

Софокл¹ "Электра" (V в. до н. э.)

(Основные персонажи: Орест, его сестры Электра и Хрисофемиды, их мать Клитемнестра, Эгисф, наставник Ореста)

Действие трагедии "Электра" открывает **наставник Ореста**. Он напоминает своему воспитаннику о свершившемся в прошлом страшном злодеянии: мать - **Клитемнестра** в сообществе со своим любовником **Эгисфом** **убила** отца Ореста и Электры - героя троянской войны **Агамемнона**. Наставник обращается к юноше:

*Тебя из рук сестры твоей я принял,
Увел, и этим спас, и возрастил
До зрелых лет - да отомстишь убийцам!*

В **ответном монологе Ореста** - юного мужчины - спрессованы и горе, и **решимость**: час действовать настал! В его монологе звучит имя светлого Феба (Аполлона). **Феб** подсказал **юноше план мести**: чтобы не открыться раньше срока и усыпить бдительность Клитемнестры и Эгисфа, нужно сообщить им **о мнимой смерти** Ореста и передать им урну с прахом. Тайну следует сохранить и от Электры.

Далее действие переносится во **дворец**, где со своим монологом выступает **Электра**. Она также говорит о страшном преступлении, и также полна решимости **отомстить** за смерть отца. Но одной ей - женщине - мечь не по силам, она восклицает:

*Отомстите за гибель отца моего!
Приведите любимого брата ко мне!
Мне уже не по силам нести за плечом,
Одинокой, суму моей скорби!*

Электру поддерживает хор: "**Смерть, смерть виновным!**"

Однако **Электру отговаривает** от мести её сестра **Хрисофемиды**, она молит Электру "**уступить сильнейшим**". Но Электра пренебрегает этим советом и ей вторит хор:

*Вижу я, что Правда
Грядет, неся с собой возмездие правое.*

Электра в трагедии Софокла - это образ многосторонний, ею движет не только **мечь**, но и высокие **гражданские чувства**: она и **дочь**, мстящая за своего отца; и **царевна**, мстящая захватчикам трона; и древнегреческая **гражданка**, борющаяся за правду.

И вот дерзкая **Электра** начинает **битву**, **бросает вызов матери - Клитемнестре**. Но Клитемнестра не считает нужным оправдываться, она не испытывает угрызений совести. Она убила в себе совесть и считает себя не-

¹ **Софокл** (496-406 гг.) родился в афинском предместье, в семье владельца оружейной мастерской. Занимал ряд государственных должностей. До нас дошли трагедии: "**Эдип-царь**", "**Эдип в Колоне**", "**Антигона**", "**Трахинянки**", "**Аянт**", "**Филоклет**", "**Электра**".

подвластной земным и небесным законам. С наглым спокойствием говорит **Клитемнестра** о том, как она загубила Агамемнона:

Но убила не только я его:

Его убила Правда.

Правда Клитемнестры - это правда сильных, способных ложь обрядить истиной и навязать её другим.

Появляется **наставник Ореста** (не признанный Клитемнестрой, ведь прошло много лет) и **повествует о его гибели** (мнимой) во время состязаний на колесницах, в которых принимали участие самые известные наездники Эллады. Для того, чтобы Клитемнестра поверила в его известие, наставник приводит множество подробностей, называет имена участников состязаний и т.д. Орест будто бы низвергся с колесницы и принял мучительную смерть, влекомый по камням мчащимися конями. **Клитемнестра рада смерти сына-мстителя** и уходит смеясь: теперь она и ее любовник Эгисф могут царствовать и спать спокойно. Электру же известие о смерти Ореста сразило. Своим горем она делится с хором. Для нее теперь одна отрада - смерть. И Хрисофемиды вновь зовет Электру "*могучим покориться*". Но **Электра** вновь собирается с силами:

Пусть!

Исполню все одна, своей рукою,

Но не оставлю замысла, поверь!

Далее начинается **сцена с урной** - сильнейшая во всей трагедии: **появляется Орест**, которого Электра не узнает: ведь они давно расстались, и **Орест протягивает Электре урну** якобы со своим прахом, как и предполагалось по плану мести, подсказанному *Фебом*. Электра обнимает урну с прахом брата, она не хочет жить, она хотела бы умереть, ведь "*умершие не ведают скорбей*". **Орест смущен**. Он понял, что урну с прахом он отдает своей сестре! Он пытается отобрать у неё урну, успокоить сестру. Реплика следует одна за другой и **выясняется, что весть о смерти Ореста была ложной**. Электра бурно проявляет свою радость. Теперь ничто не помешает возмездию свершиться.

Финал трагедии проходит в бурном ритме. Грозное возмездие свершается. **Смерть** настигает **Клитемнестру за кулисами**, откуда доносится вопль преступной матери. По законам античного театра зрители не должны были видеть убийства. Они слышали только крики жертв и узнавали о происшедшем из рассказа вестника. Затем на оркестру выкатывали эккиклему, на которой находились тела убитых.

Весть о смерти ненавистного ему Ореста догнала Эгисфа в дороге, и он вернулся во дворец, чтобы насладиться зрелищем мертвого врага. **Электра встречает его с непроницаемым лицом**. Эгисф устремляется к гробу, который выносят из дворцовых дверей. Он сдергивает ткань, но вместо Ореста - к своему ужасу - видит Клитемнестру, супругу и сообщницу. **Казнь Эгисфа** происходит за кулисами, куда брат и сестра идут твердым шагом, с

поднятыми головами, взявшись за руки. А хор поет дружную и громкую хвалу *"желанной свободе, осчастливленной нынешним днем"*.

Эсхил¹. Трагедия "Эвмениды" ("Милостивые") (458 г. до н.э.)

Софокл в драме "Электра" оправдал детей - Ореста и Электру, убивших жестокую мать, не имевшую права называться матерью.

Оправдал детей и Эсхил в своей трагедии "Хозфоры": Орест в его трагедии убил мать, осуществляя волю Аполлона. Орест в трагедии Эсхила не сразу решается на казнь матери, а затем расплачивается за содеянное.

В третьей части трилогии "Орестея" - в трагедии "Эвмениды" Орест страдает от преследования страшных Эриний², богинь родовой мести. Избавить его от их преследования может лишь богиня Афина, однако она отказывается от единоличного решения и для разрешения спора собирает Ареопаг (древний суд в Афинах).

Эсхил изображает тяжбу двух сторон: Эриний, преследующих Ореста, и Аполлона, побуждавшего Ореста к мести:

- Эринии требуют возмездия - наказания Ореста, поскольку он пролил родную - материнскую кровь, в то время как Клитемнестра убила мужа, принадлежащего к другому роду, т. е. не кровного родственника;

- Аполлон же защищает мужское, отцовское право: Клитемнестра совершила тяжкое преступление, убив мужа, главу семьи и отца собственных детей, за что сын справедливо воздал ей. Отец, как кровный родственник, важнее матери: *"Дитя создает не мать, а отец", "мать - лишь кормилица воспринятого семени"*, и потому Клитемнестра совершила тяжкое преступление, подняв руку на своего супруга и господина.

Приговор выносится голосованием Ареопага, причем решающим становится голос самой Афины, принявшей сторону Аполлона. Смирят Афина и гнев недовольных приговором Эриний. Она приглашает их поселиться в предместье Афин и принять облик новых богинь, дарующих плодородие земле, мир и спокойствие. В этом случае граждане будут чтить

¹ Эсхил (525-456 до н.э.) родился в Элевсине, неподалеку от Афин, умер в Геле, на о. Сицилия. Из нескольких десятков трагедий сохранилось 7: "Просительницы", "Персы", "Прометей Прикованный", "Семеро против Фив", и трилогия "Орестея": "Агамемнон", "Хозфоры", "Эвмениды".

² Эринии (эринии) - порождение земли, страшные, седые окровавленные старухи с собачьими головами и со змеями в распущенных волосах. Они преследуют всякого преступника против земли и против материнского родства.

их под **новым именем Эвменид** ("Милостивые").

Миф об Оресте отразил переворот в семейных отношениях - переход **от материнского права к отцовскому**. Эринии, как более древние существа, чем боги-олимпийцы, защищали более древние принципы кровной мести, которые существовали в эпоху материнского рода.

Еврипид¹ (ок. 480-406 гг. до н. э.). "Электра" (У в. до н. э.)

Иное осмысление мифологического сюжета, в отличие от Софокла и Эсхила, мы находим у Еврипида в трагедии "**Электра**". Еврипид решительно **осудил убийц - Электру и Ореста**. Осудил и бога Аполлона, подстрекателя кровавого преступления. В драме Еврипида **Клитемнестра** - любящая и **заботливая мать**, которую дети обманом заманили в дом Электры, а **Электра** у Еврипида - хитрая и **злая женщина**. Электра в свое время была спасена матерью - Клитемнестрой, отдана замуж за простого, но благородного человека, который трогательно охраняет надменную царскую дочь, но отплатила матери неблагодарностью. Еврипид издевается над несообразностями мифов и пародирует предшественников - Софокла и Эсхила. У Эсхила, например, Электра узнает Ореста по пряди волос, по следу ноги на песке и по обрывку плаща, - получается, что Орест с детских лет не изменился и ходил в той же одежде.

**КРУГ (ПАНТЕОН) ДВЕНАДЦАТИ БОГОВ
В АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ**

В древнегреческой мифологии существовал круг 12 олимпийских богов во главе с Зевсом (число **12** считалось священным), которые были изображены Фидием на восточном фризе **Парфенона** (храма богини Афины на Акрополе в Афинах) и их называли "**согласные между собой боги**", они вместе пришли к власти и вместе должны погибнуть. Боги были поделены на **6 пар**: *Зевс - Гера, Посейдон - Деметра, Аполлон - Артемида, Арес - Афродита, Гермес - Афина, Гефест - Гестия*.

В **217 г. до н.э.** римляне заимствовали у греков **круг 12 богов**, что привело к установлению соответствий между римскими и греческими божествами: **Юпитер - Юнона, Нептун - Минерва, Аполлон - Диана, Марс - Венера, Меркурий - Церера, Вулкан - Веста**. Статуи 12 богов были установлены **на форуме - рыночной площади**, центре политической и культурной жизни в Риме.

¹ *Еврипид* (480-406 гг. до н.э.). Жизнь поэта прошла в Афинах. В отличие от Эсхила и Софокла, прямого участия в политической жизни не принимал. Незадолго до смерти бежал в Македонию. До нас дошло 18 драм из 92.

Зевс (др.-римск. - Юпитер) - отец богов и людей, царь среди богов-олимпийцев, младший сын Кроноса и Реи (поэтому - Кронид или Кронион), божество погоды, собиратель туч и ниспослатель дождя, повелитель молний и грома. Изображался с *орлом, скипетром* и *пучком молний*. Дети Зевса от богов и земных женщин: *Афина, Арес, Геба, Гефест, Афродита, Аполлон и Артемида, Персефона, Дионис, Персей, Елена, Геракл, Минос* и др.

Гера (др.-римск. - Юнона) - древнее догреческое божество, в позднейших мифах - верховная греческая богиня, дочь Кроноса и Реи, супруга (третья законная, по Гесиоду – 7-я) Зевса. Как и Зевс, Гера - повелительница туч и бури, молний и грома. Постепенно образ Геры поглотил ряд других женских божеств; слившись с ними, Гера становится богиней брака и супружеской любви. Была покровительницей городов и героев. Гера именовалась "*волоокой*" (некогда Геру почитали в образе *коровы*).

Посейдон (др. римск. - Нептун) - бог морей, сын Кроноса и Реи, супруг Амфитриты. Чертоги Посейдона и Амфитриты находятся на дне моря, свита состоит из nereид, тритонов и т.п. Ударом своего трезубца Посейдон раскалывает скалы, поднимает бури. Посейдон преследовал Одиссея, ослепившего сына Посейдона циклопа Полифема. Считался покровителем коневодства. Священными животными, кроме *коня*, считались *дельфин* и *бык*.

Деметра (др. римск. - Церера) - богиня плодородия и земледелия, дочь Кроноса и Реи, мать Персефоны. Со временем Деметра стала почитаться как богиня-законодательница (Фесмофора). У Гесиода она не входит в семью олимпийских богов и упоминания о ней редки. Празднества Деметры в Аттике - фесмофории.

Аполлон (Феб) - сын Зевса и богини Лето, брат Артемиды, бог муз (отсюда - Мусагет). Аполлон за обещание полюбить его наделил троянскую царевну *Кассандру* даром предвидения, а когда Кассандра не сдержала своего слова, сделал так, что ее предсказаниям никто не верил. В Греции почитался как охранитель дорог, путников и мореходов. Божество солнечного света (Феб - "блистающий"). Бог-воитель. Священные животные - *волк, дельфин, ястреб* и др. Его атрибуты - *лира, лук или кифара, эгида*.

Артемида - (др. римск. - Диана) - дочь Зевса и Лето, сестра-близнец Аполлона. В мифах - целомудренная богиня-дева. Повелительница зверей и покровительница охоты. Богиня деревьев и растительности. Покровительствовала Ипполиту, презревшему любовь мачехи (Федры). Перед замужеством девушки приносили Артемиде искупительную жертву. Культовые животные - *лань* и *медведица*. Храм Артемиды в Эфесе был сожжен в 356 г. до н.э. *Геростратом*.

Арес (Арей; др. римск. - Марс) - бог войны, сын Зевса и Геры, олицетворение свирепой воинственности, дикости и жестокости. В олимпийской религии культ Ареса занимает второстепенное место. Гомеровский эпос рассказывает об участии Ареса в Троянской войне на стороне троянцев. В битве он был ранен Диомедом. Постоянной спутницей Ареса была богиня

раздора *Эрида*. Атрибуты Ареса *копье, горящий факел, собака, коршун*.

Афродита (др. римск. - Венера) - богиня любви и красоты, жестоко наказывала тех, кто презирал любовь. Дочь Зевса и океаниды Дионы. По другому мифу - родилась из морской пены (отсюда - пенорожденная; афрос - "пена"). Она поощряла любовные связи и браки, но охранительницей брака считалась не Афродита, а Гера. Считалась покровительницей продажных женщин. Афродита - сестра бога огня и кузнечного ремесла Гефеста. Атрибутом богини был ее *чудесный пояс*, в котором была скрыта тайна ее обаяния. Постоянным спутником был ее сын *Эрос*. В Троянской войне выступала на стороне троянцев, с которыми связана родственными отношениями (один из троянских героев, *Эней*, был сыном Афродиты).

Гермес (др. римск. - Меркурий) - сын Зевса и плеяды Майи. Первоначально бог скотоводства, покровитель пастухов. Впоследствии становится вестником Зевса, покровителем послов, путников. Бог торговли и прибыли, плутовства. Покровитель магии, а также гимнастических состязаний. Изобрел лиру. Изображался в хитоне, в крылатых сандалиях, нередко - с *кошельком* в руке. Изображения Гермеса встречаются на эмблемах банков, торговых фирм, пароходств.

Афина (др. римск. - Минерва) - богиня мудрости и справедливой войны; покровительница *наук*; даровала афинянам *законы*, а также священное дерево - *маслину*. Мифы об Афине говорят о ее чудесном рождении из головы Зевса (Гесиод). Первая жена Зевса, океанида Метиды, ждала ребенка, который, по предсказанию, должен был превзойти силой отца. Чтобы избежать этого, Зевс проглотил Метиду, но ребенок продолжал развиваться в его голове. Гефест расколол голову Зевса ударом молота, и на свет появилась Афина в полном вооружении. Считалась покровительницей музыки, изобретательницей флейты. Главное святилище Афины в Афинах - знаменитый *Парфенон*, в котором находилась покрытая слоновой костью и золотом гигантская статуя Афины работы Фидия. Афина изображалась в виде суровой и величественной девы, в длинном одеянии, с копьем и щитом. У ног Афины обычно сидит ее священная птица - *сова*.

Гефест (др.-римск. - Вулкан) - бог огня и кузнечного ремесла, сын Геры и Зевса. Не проводил свою жизнь в пирах и праздности. Для культа Гефеста характерен эстафетный бег юношей, передававших горящий факел. Гефест родился слабым и некрасивым (по Гомеру, хромым), и, раздраженный уродством сына, Зевс (вариант: Гера) сбросил его с Олимпа. Гефест был воспитан *Фетидой* и *Эвриномой* в глубине Океана. Изготовив волшебный трон (на него можно было сесть, но подняться с него было невозможно), Гефест явился на Олимп, поймал в эту ловушку Геру и освободил ее лишь за обещание признать его сыном и принять в совет богов. Гефест построил богам великолепные чертоги; на Олимпе (по другому мифу, внутри горы *Этны*) помещалась мастерская Гефеста. Среди чудесных изделий Гефеста, кроме медных чертогов богов - скипетр и эгида Зевса, доспехи

Ахилла, колесница Гелиоса, слепленная из земли Пандора и две рабыни из золота, помогавшие хрому богу в ходьбе. Изображался кузнецом с молотом или клещами в руке, в хитоне ремесленника (с открытыми правой рукой и плечом). Согласно "Одиссее", Гефест поймал в искусно сделанную сеть свою жену Афродиту и Ареса, выставив их на посмешище богов.

Гестия (др.римск. - Веста) богиня домашнего очага, дочь Кроноса и Реи.

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

(IV-V вв. – XIV - XV вв.)

Общая характеристика средневековой литературы.

Поэзия голиардов (вагантов).

Героический эпос "Песнь о Роланде".

Религиозная литература.

Рыцарская литература. Лирика трубадуров. Роман "Тристан и Изольда".

Средневековый театр.

Данте Алигьери. "Божественная комедия".

Средневековая европейская литература создавалась на протяжении тысячелетия, начиная с IV-V вв. (периода распада рабовладельческих государств и становления государств христианских) и до XIV-XV вв. (когда стали создаваться абсолютистские государства и стала утверждаться светская гуманистическая идеология).

Термин *средние века* возник в XVI веке, когда в ряде стран Западной Европы наступила новая эпоха - эпоха Возрождения, т. е. возрождения античных идеалов. Века, которые отделяли эпоху Возрождения от античности, были названы средними как представляющие собой, с точки зрения гуманистов, некую паузу в истории культуры. Однако было бы неправильно давать эпохе средневековья одномерную негативную характеристику. Новая послеантичная эпоха несла с собой не только потери и разрушения, в первую очередь для античной культуры, но и новые обретения. Средневековая цивилизация - это новая цивилизация, принципиально отличная от античной. У нее была своя философия, свое восприятие мира, свое понимание роли и места человека в мире. Ср. П. Флоренский: «В средневековье течет полноводная и содержательная река истинной культуры, со своею наукою, со своим искусством, со своею государственностью, вообще со всем, что принадлежит культуре, но именно со своим, и притом примыкающим к истинной античности». Т.о., утверждается идея преемственно-

сти культуры средневековья и Возрождения.

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

В истории средневековой литературы традиционно выделяют **3 этапа**:

1. **раннее** средневековье (V – XI вв.);
2. **зрелое** средневековье (XII - XIII вв.);
3. **позднее** средневековье (XIV-XV вв.), когда в средневековой литературе возникают новые ранневозрожденческие тенденции.

1. **Раннее средневековье (IУ – XI вв.)**. Эпоха раннего средневековья оставила нам немного литературных памятников. Литературная жизнь на несколько столетий замерла и историки культуры говорят о замедленности историко-культурного процесса, когда одно важное событие от другого отделяло несколько столетий. Раннее средневековье - это переходное, смутное время. В то время прежние (античные) государства, с их укладом жизни, уже перестали существовать, а государства эпохи феодализма еще не сформировались. Феодализм сложился в Европе лишь к VIII-X вв. До этого же времени на протяжении нескольких столетий царил смута. **С У в.**, когда **пал Рим** под нашествием варваров, по Европе прокатывались волны **великого переселения** народов (У-У1 вв.). Римская империя ослабевала, и представляла собой легкую добычу для внешнего врага. Многочисленные племена всей Европы устремились к богатой добыче - агонизирующей Римской империи, "вечному Риму". Их манили сказочные богатства, цветущие города, ухоженные плодородные земли. В истории это получило название *великого переселения народов*. Диким варварским племенам была чужда античная культура.

Период раннего средневековья - это время создания и последующего закрепления произведений **устного народного** творчества (героического эпоса); это было время формирования **религиозных жанров**, прежде всего житийных и философских. Собственно литературные тексты – то, что принято называть изящной словесностью, стали появляться позднее. Условия для развития литературы начинают появляться в **УШ** веке, когда была создана **империя Карла Великого**.

Раннесредневековая литература по преимуществу сложилась и оформилась **в среде духовенства**, и на неё с самого начала оказывала значительное **влияние античная культурная традиция**. В **епископских школах** (при городских соборах, к которым уже в X в. стала переходить все большая роль в деле средневекового образования) **учеба**, в частности, заключалась в чтении и объяснении тех произведений **на латинском языке**, авторы которых были признаны "образцовыми" (т. е. "классиками"). Ученики усваивали топику, характерную для "классиков", и имитировали ее путем сочинения различных произведений в стихах и в прозе. Латынь в то время была живым языком богослужения, судопроизводства, международного общения и, главное, образования. При этом раннее средневековье ис-

пытывало к античной культуре двойственное отношение. С одной стороны, привлекала мудрость древних и стилистическая выразительность их сочинений, с другой - смущало язычество этих писателей. В результате, во-первых, античная культура была усвоена средневековой цивилизацией выборочно и приспособлена для собственных целей, а во-вторых, античная топики и античные реминисценции накладывались на топику библейскую, составлявшую основной арсенал литературной образности.

В целом смысловую направленность раннесредневековой литературы определяла религиозно-церковная (клерикальная) традиция, использовавшая античную топику и имевшая ярко выраженный морально-дидактический характер, поскольку главной ее целью было наставление верующих на путь истинный.

2. Зрелое средневековье (XII-XIII). Это период расцвета средневековой литературы. Когда мы говорим о средневековой литературе, мы имеем в виду не только художественные произведения, но также и исторические и философские сочинения. В то время они не разграничивались.

Средневековая литература носила сословный характер. Иного и не могло быть в обществе с жестким социальным делением. Отсюда происходило и разделение литературы на несколько потоков. В период зрелого средневековья в ней существовали 3 потока, развивающихся самостоятельно, параллельно, хотя и не изолированно друг от друга:

- **народная литература.** Её основой было устное народное творчество, обрядовая, календарная поэзия. Обрядовая народная поэзия была посвящена тем или иным событиям, ритуальным обрядам в человеческой жизни (*свадебные песни, похоронные причитания и т.п.*). Календарная народная поэзия была связана с трудовой деятельностью крестьян, с календарными циклами сельскохозяйственных работ (весенними полевыми работами, уборкой урожая и т.д.). Эта поэзия отражала очень важную сторону жизни человека и была широко распространена.

- **религиозная или клерикальная литература.** Эта литература занимала в то время главенствующее положение, поскольку поддерживалась церковью, а церковь была мощной государственной и межгосударственной силой. К клерикальной литературе относились *литургическая драма, религиозная мистерия* и др. Но даже если те или иные произведения не относились к религиозным жанрам, они испытывали мощное влияние религии;

- **рыцарская литература.** Рыцарство как господствующий класс в европейском феодальном обществе сложилось в XI в. Наибольшее распространение из жанров рыцарской литературы получили *рыцарский роман и рыцарская поэзия*. Если в эпоху раннего средневековья рыцарские ценности имели по преимуществу **военно-героический характер**, то к XII в. создается представление о специфически рыцарском "благородстве" - куртуазии (от франц. court - двор) где тесно переплетались такие категории, как доблесть, верность, щедрость, милосердие, а также вежество, изящест-

во, владение искусством охоты, музыкальными инструментами, умение слагать стихи, петь, танцевать и т. п.

Важно при этом, что социальное возвышение рыцарства и буржуазии привело к утрате церковью монополии на образование. Во-первых, уже в XII в. наряду с соборными школами в городах возникают частные, независимые школы, программы которых значительно выходили за рамки, необходимые для подготовки священнослужителей. Во-вторых, сами соборные школы повсеместно превращались в Западной Европе в университеты, обладавшие значительной автономией. Возникла и стала набирать силу светская культура.

3. Позднее средневековье (XIV-XV вв.). Начиная с XIII в. и позднее, с формированием городов, формируется **городская литература** с ее *житийской трезвостью* (в отличие от рыцарской литературы), *сатирической и дидактической направленностью*.

Религиозная литература в этот период становится иной - она приобретает светский характер, вливается в городскую литературу.

Рыцарская литература продолжает существовать до конца средневековой эпохи, но приобретает эпигонский, подражательный характер и постепенно вырождается.

Внутреннее единство средневековой литературы

Средневековая литература обладала рядом **общих черт**, которые определяли ее внутреннее единство и которые **типологически отличают ее от литературы нового времени**. Это литература **традиционалистского типа**, сопоставимая по характеру с искусством европейской античности, Древней Индии и т. п. Она функционировала на основе постоянного воспроизведения сравнительно **ограниченного набора** идеологических, образных, композиционных и т. п. структур - **топосов** (общих мест) или **клише**.

Топосы делятся на несколько **основных видов**:

1. Топосы **лексического** характера, например “*эпические формулы*” или *постоянные эпитеты*, применявшиеся в средневековой поэзии для описания персонажей, сюжетных ситуаций, пейзажа и т. п. Так, эпический герой во французской поэзии всегда “доблестен”, “могуч” и “светел лицом”, кровь всегда “алая”, трава - “зеленая”, волосы красавицы - “золотые”.

2. **Изобразительные топосы**, когда, например, любовное свидание, происходящее на фоне пейзажа, непременно требовало упоминания “весны”, “цветов”, “журчания ручья” и т. п.

3. **Устойчивые мотивы и темы**. Таковы, например, *сатирические топосы*: скупость богачей, чувственность монахов, коварство женщин; таков тематический топос, предполагающий гибель героя в результате вредительства или предательства и др.

4. **Образные топосы**, складывавшиеся из набора черт и деталей при описании персонажа или предмета, в результате чего возникали устойчивые

каноны для изображения пап и императоров, купцов, святых мучеников, юношей, стариков, красавцев и т. д.

5. **Жанровые топосы**, формировавшиеся за счет перечисленных выше клише и обладавшие собственным тематическим, смысловым и изобразительно-выразительным каноном (например, жанр **“видения”** в религиозно-дидактической поэзии или жанр **“куртуазной песни”** в поэзии рыцарской).

Эта литература отсылала не столько к конкретному опыту автора и его аудитории, сколько к **готовому культурному коду**, которым владело средневековое общество: например, **кареглазой брюнетке XIII в.** приходилось не удивляться, а радоваться, если поэт изображал ее **в виде голубоглазой блондинки**: это значило, что он удостоил ее чести, подведя под общепризнанный эталон красоты.

Средневековые **топосы, клише и каноны** в то же время не являлись омертвевшими **“штампами”**. Клише представляли собой **своеобразные смысловые, образные, сюжетные, стилевые и т. п. “сгустки”, способные к свертыванию и развертыванию**: если автор рыцарского романа упоминал **“замок”**, то в сознании читателя возникало представление о **“враждебных силах”, о “чарах” и о том приключении, которое там ожидало героя**; поэту-сатирику достаточно было произнести слово **“монах”**, чтобы его аудитория немедленно вообразила себе **пузатого развратника и чревоугодника**. В то же время внутри этих клише была возможна детализация, подвижность, вариативность, в чем и проявлялось авторское индивидуальное начало. В средневековье оригинальность проявлялась не в неповторимости содержания внутреннего мира поэта (как в последующие эпохи), а в той **степени индивидуального мастерства и своеобразия, с которой он воплощал общеизвестные топосы**, тем самым одновременно **«я»** поддерживая, и оживляя культурную традицию. Средневековые авторы не столько подражали один другому, сколько состязались между собой в искусстве реализации общего для них фонда топики.

Христианство и мировая культура

Созидательная роль христианской религии в развитии европейской культуры очевидна. Библейские сюжеты, образы стали источниками вдохновения для многих великих писателей, художников и в Средние века, и в эпоху Возрождения, и в эпохи более поздние. Но велика была и **разрушительная роль**, которую сыграло христианство в истории мировой культуры. В **313** году н. э. римский император **Константин 1** (основавший в 330 году новую столицу империи - Константинополь) утвердил христианство в качестве **официальной религии**. До этого времени первые христиане были гонимыми, теперь же роли резко переменялись: гонимые стали гонителями. Для памятников античной культуры настали тяжелые времена: подавляющее большинство их было уничтожено. Мир античности с его культом физического совершенства, гармоничного человека уходил, как Атланти-

да, на дно океана времени. В эпоху Ренессанса слово *средневековье* звучало скорее бранно, как проклятие уходящей эпохе.

В XIII в., в эпоху зрелого средневековья, появилась книга под названием "**Золотая легенда**", которую составил епископ города Генуи **Жак Ворражин** и которая вобрала в себя жития святых мучеников за веру в первые века христианства. В их числе - рассказ о **Св. Себастьяне** и одном из его подвижнических свершений. Правитель Рима просил святого Себастьяна излечить его от недуга. Себастьян потребовал разбить "языческих идолов": эротов, амуров, афродит, венер и других олимпийских богов, которые были созданы античными мастерами. Более 200 таких "идолов" было уничтожено. Но Себастьян заподозрил, что в доме вельможи спрятаны и другие языческие изображения. Действительно, в одной из комнат находились картины. "**Пока они у вас, вы будете больны!**" - заявил Себастьян. Вельможа согласился их уничтожить, но сын его заколебался: "**Уничтожить такое сокровище!**", но ради здоровья отца уступил, оговорив условие, что если отец не выздоровеет, то Себастьян и его сподвижники будут тут же сожжены. Уничтожение сокровищ состоялось. Появился ангел, заявивший, что Господь Бог дарует вельможе здоровье. Последовало крещение самого хозяина дома, его сына и его слуг.

Трагическим событием в истории мировой культуры и литературы стало **сожжение в 391** году знаменитой **Александрийской библиотеки**. Она была сожжена по приказу римского императора Феодосия Великого I. Александрийская библиотека была лучшим собранием книг в античном мире: в ней хранилось около **700** тыс. свитков¹. Основана она была в 3 в до н.э. Часть свитков погибла во время пожара в **47** г. до н.э., часть уничтожена в 391 г., остатки погибли в 7-8 вв. н.э. В библиотеке хранились книги знаменитых греческих авторов, а также в переводах книги восточных литератур. В ней работали крупнейшие ученые, переводившие и комментировавшие книги. Обширные комментарии ученых-библиографов сами по себе представляли огромную ценность. Помимо сожжения Александрийской библиотеки **Феодосий** замечателен также тем, что **запретил Олимпийские игры в 394 г н.э.** Олимпийские игры проводились в Греции, в Олимпии с 776 г. до н.э. и были запрещены как языческие, демонстрирующие физическое совершенство. В новую эпоху, с ее новым пониманием места человека в мире Олимпийские игры оказались ненужными. При Феодосии были **уничтожены также многие храмы**, посвященные языческим, т.е. олимпийским, богам: Зевсу, Аполлону и т.д.

В самом начале средневековой эпохи - IV-V вв. - еще жил, вернее, доживал, дух античности. В Ватикане хранится **скульптура IУ** века н. э., изображающая **Христа**. Это скульптурное изображение совсем не похоже на того Иисуса, которого мы знаем по произведениям средних веков: Иисус

¹ Бумага как материал для письма проникла в Египет в 8 в. н.э. и постепенно вытеснила папирус и пергамент. Впервые же бумага появилась еще в 1 тыс. до н.э. в Китае.

обычно изображался страждущим, распятым на кресте или снимаемым с креста. Центральной была идея страдания и искупления Иисусом грехов человеческих. Скульптура же, о которой идет речь, представляет собой **изображение мальчика-Иисуса**, несущего на руках барашка. Иисус - в короткой тунике, в сандалиях, зашнурованных до колен. Лицо просветлено улыбкой, взгляд мечтательно-задумчивый. Мир античной мифологии с ее культом жизненной силы и красоты еще владел душой недавнего язычника.

Но уже в V в., когда варварские племена захватили всю Западную Европу и Северную Африку, наступил крах античной цивилизации. Очень многое было разрушено, сожжено, уничтожено¹. В литературе, искусстве укреплялся христианский **культ аскетизма и загробной жизни**. Сама природа человека была признана греховной. Средневековая религиозная философия внушала человеку мысль о том, что земная жизнь есть лишь приготовление к "истинной", вечной загробной жизни. Древний грек, древний римлянин считали, что здоровье и красота составляют великое благо человека. Средневековому человеку христианские проповедники внушали, что Богу угодны прежде всего страждущие - нищие, бедствующие, калеки; физическая же красота вводит верующего человека в соблазн греха.

Примером религиозного фанатичного аскетизма (аскетис - с греч. *упражнение*, первоначально, видимо, относилось к спортсменам) может служить движение **флагеллантов** (*бичующихся*). Желая повторить страдания Христа и тем самым приобщиться к его святости, они всячески истязали себя. Позднее некоторых из них причислили к лику святых. Первым из них был **святой Парадульф**, житель франкского королевства в 8 столетии. Он просил бичевать себя, идя на жестокие страдания, и сам себя бичевал. В XIII-XIV вв. флагеллантство превратилось в своеобразную духовную эпидемию, религиозный экстремизм. Даже папы римские воспротивились такому иступленному благочестию. В **1349 г. папа римский Климент VI объявил флагеллантов еретиками**.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что средние века не были только временем жестокости и аскетизма. Это был следующий шаг в духовном развитии человечества. В истории цивилизации наступила новая эпоха. Античность уже не удовлетворяла новое сознание и от неё отказались легко, без сожаления. «Не варвары разрушили древний мир. Это был истлевший труп; они лишь развеяли его прах по ветру» (Чаадаев П.Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 111). Отказываясь от одного, люди обретали другое: они **отказывались от национальной замкнутости** и впервые **почувствовали себя человечеством: стали возникать мировые религии** (*буддизм, христианство, ислам*). Античность с ее культом телесной красоты ушла в прошлое, на смену ей пришел **поиск красоты душевной, сила духа**. Христианство обратилось к духовным ценностям, оно давало человеку возможность вы-

¹ Восток, кстати, не претерпел таких разрушений, как Запад. Восток шел своей дорогой, меняясь постепенно, сохраняя свои древние традиции.

бора между добром и злом, адом и раем, объявило душу человека бессмертной, звало к самоочищению и в какой-то мере возлагало ответственность за прожитую жизнь на самого человека. Христиане учили: будьте милосердны, будьте добры, и за это вам воздастся. Христос взывал:

*Не судите, и не судимы будете;
Не осуждайте, и не будете осуждены;
Прощайте, и прощены будете.*

Это новое нравственное учение не изменило мир, по-прежнему шли войны, лилась кровь, Но вот уже 2 тыс. лет Христос, принеший искупительную жертву во имя человечества, остается высочайшей нравственной вершиной для всего человечества. И тема Христа стала величайшей темой искусства и эпохи средневековья, и последующих эпох. Б. Пастернак: *"И вот в завал этой мраморной и золотой безвкусицы пришел этот легкий и одетый в сияние, подчеркнуто человеческий, намеренно провинциальный, галилейский, и с этой минуты народы и боги прекратились и начался человек, человек-плотник, человек-пахарь, человек-пастух в стаде овец на заходе солнца, человек, ни капельки не звучащий гордо, человек, благодарно разнесенный по всем колыбельным песням матерей и по всем картинным галереям мира"* (Пастернак Б. Доктор Живаго. М., 1989. С. 56).

П. ПОЭЗИЯ ВАГАНТОВ (XII-XIII вв.)

Одним из заметных явлений эпохи Средневековья стала поэзия вагантов (или голиардов), давшая первые образцы лирической и публицистической поэзии после античности. В XII-XIII вв. в Западной Европе с ростом городов стало **увеличиваться количество школ** - церковных соборных и особенно нецерковных, стали появляться первые европейские **университеты**¹: в **Италии** (Болонский университет в г. Болонья - создан в 11 веке), **Англии** (Оксфордский университет, создан в 12 в.), **Франции** (Парижский университет - Сорбонна по имени основателя Сорбона. Основан в 13 в.) и **Испании**². Именно в это время и расцветает поэзия голиардов (вагантов).

В германских землях было употребительнее слово **"ваганты"** (от лат. *vagantes* - **бродячие люди**), потому что школяры часто переходили из школы в школу, образуя веселые толпы, бродившие по дорогам Европы, а также потому, что, **завершив курс наук, им случалось скитаться, не имея постоянной службы**. Чаще всего голиарды принадлежали к **низшему клиру**, но среди них встречались и представители высшего духовенства (Филипп Гревский, канцлер собора Парижской богородицы). Выражение **"голиарды"** было распространено в основном **в романских землях и в Англии**. Возможно, оно происходит от слова **gula** (**глотка**), обозначая обжору, но

¹ Университет - от лат. universitas - "совокупность", т.е. учебное заведение, где изучается совокупность дисциплин, составляющих основу научных знаний

² В России университеты появились в 18 в. - в Петербурге и в Москве.

возможна и его связь с именем библейского **великана Голиафа**, который в средневековой традиции воспринимался как жизнерадостный гуляка и объедала - покровитель голиардов.

Общая черта поэзии вагантов - ее **ученый характер**. К 9 веку латинским языком (народно-разговорным) перестали пользоваться, он стал мертвым языком¹. Но **латинский язык** продолжал существовать как **общий письменный язык западноевропейского общества, католической церкви, науки и частично литературы**. Это был в средние века язык ученых людей, богословов. Латинский язык способствовал пониманию людей различных частей Европы. В XX веке латынь используется в научной терминологии, является официальным языком католической церкви и Ватикана).

Как и вся латинская литература средних веков, **поэзия вагантов опиралась**, с одной стороны, **на античную традицию** (в любовной лирике - прежде всего на Овидия, а в сатире - на Ювенала), а с другой - **на круг библейских мотивов** и на традиции латинской религиозной поэзии раннего средневековья с ее жанровой системой, ритмикой и формульностью. Будучи ученым, пронизанным античными и библейскими реминисценциями, творчество вагантов было **обращено к подготовленной аудитории**, т. е. не к рыцарству, купечеству или простонародью, а к среде самих же клириков. Тематика поэзии вагантов была не только религиозной, но и мирской, сугубо прозаической.

О том, **кто может стать вагантом**, говорится в стихотворении "**Орден вагантов**" (здесь *орден* - братство, закрытый союз):

*Каждый добрый человек, -
Сказано в уставе, -
немец, турок или грек
стать вагантом вправе.
Признаешь ли ты Христа, -
это нам не важно,
лишь была б душа чиста,
сердце не продажно...*

Конечно, **нравы** этой бродячей братии **были** весьма **вольными**, ведь ваганты были свободны от светских условностей, были авантюристами, поддерживали свое существование случайными доходами. И в XII и в XIII веках церковью часто принимались постановления, направленные на то, чтобы обуздать эту бродячую публику с ее буйством и шутовством. Типичной для вагантов (часто недоучившихся семинаристов) является стихотворение безымянного автора "***Нищий студент***":

*Я - кочующий школяр...
На меня судьбина*

¹ Из латинского развились затем романские языки (от лат. *romanus* - *римский*): *испанский, португальский, французский, итальянский, румынский, молдавский* и др..

Свой обрушила удар,
Что твоя дубина.

Не для суетной тщеты,
не для развлечения -
из-за горькой нищеты
бросил я ученье...

В церковь хлынула толпа,
долго длится месса,
только слушаю попа
Я без интереса...

Подари, святой отец,
мне свою сутану,
и тогда я наконец
Мерзнуть перестану.

А за душеньку твою
я поставлю свечку,
чтоб господь тебе в раю
подыскал местечко.

Поэзия вагантов - это поэзия **вольнодумная**, озорная, противостоящая аскетическим догмам средневековья. Беспечное веселье они противопоставляли хмурой и постной религиозной морали. **Сатира** в ней занимала важное место: высмеивался папский Рим, пародировались библейские и богослужебные тексты. Её широкое распространение свидетельствует о том, что со времени раннего средневековья даже в клерикальной среде (церковнослужителей) существовал дух протеста против алчности, лицемерия, неправосудия католической церкви во главе с папой римским. См., например, стих. **Вальтера Шатильонского** (1135-1200) «**Обличение Рима**»:

*Рим и всех и каждого грабит безобразно;
Пресвятая курия - это рынок грязный...
Не случайно папу ведь именуют папой:
Папствуя, он хапствует цапствующей лапой...*

Понятно, что церковь неприязненно относилась к поэзии вагантов¹.

¹ **Игра, карнавализация, шутовская пародия и самопародия** были также характерны для вагантов, как и для всей средневековой культуры в целом. Осмеивались священные тексты, не допускавшие, казалось бы, ни малейшей улыбки. Так, 1 января клирики устраивали "**праздник дураков**", во время которого в храм торжественно вводили осла и ставили его у алтаря, кадили из старых башмаков, громко ржали в тех местах, где полагалось восклицать "аминь", и т. п. Голиарды пародировали молитвы, церковное чтение Евангелия, искажая библейские стихи, пародировали проповеди, жития, секвенции ("Ослиная секвенция") и др. Например, пародия "**Всебянейшая литургия**" началась так: "Исповедуйтесь Бахусу, яко благ есть, яко в кубках и кружках - воспивание его". Далее священнослужитель восклицал: "**Пир вам**" вместо полагавшегося "**Мир вам**") и т.д. Причем эти пародии не только не навлекали на себя гонений, но и пользовались популярностью, ибо в них не было богохульства, но лишь веселая игра, имевшая тот же смысл, что и в различных жанрах "вывороченной поэзии" на народных

Ваганты воспевали **простые радости земной жизни**, наслаждения, доставляемые любовью и вином. Вакхическая тема (*Вакх* - греч., *Бахус* - лат. - одно из имен бога виноградарства Диониса) занимает видное место в поэзии вагантов. "**Пей!**" - одна из заповедей вагантов. В светской поэзии вагантов слышатся отзвуки античной, языческой поэзии и поэзии народной, особенно в песнях, восхваляющих любовь и застольные радости, см. «Беззаботная песня»

*Бросим все премудрости.
По боку учение!
Наслаждаться в юности -
Наше назначение.
Только старости пристало
К мудрости влечение.
Быстро жизнь уносится;
Радости и смеха
В молодости хочется;
Книги - лишь помеха...*

Любовная лирика была одной из тем поэзии голиардов. Как и в фольклоре, расцвет любви связывался с наступлением весны, когда пробуждается природа, зеленеет листва, поют птицы, журчат ручьи и т. п. Такая топика проникла и в поэзию трубадуров и труверов. Однако, в отличие от последних, **голиарды трактовали любовь не как высокое служение, а как вполне земную страсть**, овладевающую человеком против его воли. Например, в стихотворении «Весенняя песня» безымянного автора-ваганта:

*Дни светлы, погожи,
О, девушки!
Радуйтесь, ликуйте,
О, юноши!
Ах, я словно сад цветущий!
Плоть и душу пожирает
Жар желания;
От любви теряю ум
И сознание...*

Поэзия вагантов была **светской**, относилась к светской литературе. Ваганты жили среди народа, по образу жизни они немногим отличались от народных певцов и рассказчиков (жонглеров), но их народного языка они чуждались. Для них латынь была как бы последней опорой их социального превосходства, и французским и немецким песням они противопоставляли свои, латинские. Поэзия вагантов была недолговечной, существовала в 12-13 вв., а к 14 веку, в эпоху расцвета городов, повышения роли светского образования, укрепления престижа живых языков поэзия вагантов замирает, а

языках (самопародирование трубадуров, “дурацкие песни” в городской лирике и др.).

ее мотивы переходят в творчество поэтов-горожан, пишущих на живых языках, поэтов-трубадуров и труверов. Из латинских застольных песен вагантов впоследствии сложились многочисленные студенческие песни, например, студенческий гимн "**Gaudeamus igitur**" и др.

Gaudeamus

"Gaudeamus igitur" - старинная студенческая песня, возникшая из застольных песен вагантов. Текст в ныне распространенной редакции оформился в конце XVIII в., музыку написал фламандец Иоганн Окенгейм (XV в.). Русский перевод - Сергея Ивановича Соболевского (1864 - 1963), филолога, автора трудов по древнегреческому и латинскому языкам, переводчика с классических языков древности.

Gaudeamus igitur,
Juvenes dum sumus!
Post jucundam juventutem,
Post molestam senectutem
Nos habebit humus (bis).

Ubi sunt qui ante nos
In mundo fuere?
Vadite ad superos
Transite ad inferos,
Ubi jam fuere (bis).

Vita nostra brevis est,
Brevi finietur;
Venit mors velociter,
Rarit nos atrociter,
Nemini parcetur (bis).

Vivat Academia,
Vivant professores!
Vivat membrum quodlibet,
Vivat membra quaelibet
Semper sint in flore! (bis)

Vivant omnes virgines,
Faciles, formosae!
Vivant et mulieres
Tenerae, amabiles,
Bonaе, laboriosae (bis).

Vivat et Respublica

Et qui illam regit!
Vivat nostra civitas,
Maecenatum caritas,
Quae nos hic protegit! (bis)

Pereat tristitia,
Pereant osores,
Pereant diabolus,
Quivis antiburschius
Atque irrisores! (bis)

Итак, будем веселиться
пока мы молоды!
После приятной юности,
после тягостной старости
нас возьмет земля.

Где те, которые раньше нас
жили в мире?
Подите на небо,
перейдите в ад,
где они уже были.

Жизнь наша коротка,
скоро она кончится.
Смерть приходит быстро,
уносит нас безжалостно,
никому пощады не будет.

Да здравствует университет,
да здравствуют профессора!
Да здравствует каждый член его,
да здравствуют все члены,
да вечно они процветают!

Да здравствуют все девушки,
ласковые, красивые!
Да здравствуют и женщины,
нежные, достойные любви,
добрые, трудолюбивые!

Да здравствует и государство,
и тот, кто им правит!
Да здравствует наш город,
милость меценатов,
которая нам здесь покровительствует!

Да исчезнет печаль,
да погибнут ненавистники наши,
да погибнут дьявол,
все враги студентов
и смеющиеся над ними!

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского

III. ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС. “ПЕСНЬ О РОЛАНДЕ”

С VI по IX вв. (и позднее) существовало множество разнообразных **народных песен** и игр: *трудовые, восхвалительные, позорящие, любовные, свадебные, шуточные, заплачки...* Эта поэзия была распространена в деревнях, носила хороводный характер, была очень свободной, жизнелюбивой, отнюдь не постной... В народной лирике большое место занимали **плясовые песни** любовного содержания, связанные с приходом весны. Таковы **баллада** (букв. “плясовая”), **пастурель** (пастушеская песнь), **прения** (например, “прения зимы с летом”). Особую группу составляли песни **несчастной в замужестве** - жалобы молодой женщины на злого и ревнивого мужа. Сохранились и образцы (XII-XIII вв.) ткацких песен, певшихся женщинами во время тканья и сюжетом имевших любовную историю.

Народная поэзия воспринималась как вызов официальному религиозному аскетизму, и не удивительно, что по поводу многих народных песен принимались **постановления церковных соборов**, издавались указы королей, в которых клеймились “*дьявольские постыдные песни, распеваемые в деревнях женщинами*”, “*позорные забавы и бесстыдные любовные песни*”, “*нечестивые женские хоровые песни*”, “*бесовские игрища*” и т. п. Со временем многое в народном поэтическом творчестве было утрачено, забыто. Хотя народная лирика в средние века и не записывалась, влияние ее тематики, образности и ритмики на многие позднейшие жанры средневековой поэзии (рыцарская лирика, роман, фавла, фарсы и др.) несомненно.

Из всех жанров народной поэзии лучше всего сохранился **героический эпос**. Записан он был в XI-XII вв., а до этого времени передавался в устной форме. Героями народных сказаний были обычно воины, защищавшие свою страну и свой народ. В эпосе воспевались храбрость, сила, верность, воинская доблесть. Героический эпос нес в себе гражданские идеалы той эпохи. Героические поэмы предназначались для пения, мелодия была одна - сквозная, повторяющаяся из строки в строку. Исполнители таких песен назывались **жонглерами («игрецы», «потешники»)**.

Жонглеры - бродячие поэты-певцы - выступали в замках, на городских площадях, в монастырях, селах, на ярмарках и т. п. Жонглеры везли с собой ученых зверей, проделывали фокусы, разыгрывали балаганные сценки, но, главное, пели под музыкальный аккомпанемент духовные стихи, народные и воинские песни, героические поэмы и т. п. Позднее, с XII в., они стали исполнять различные жанры рыцарской и городской литературы. Жонглеры были самыми настоящими “**разносчиками культуры**” в средневековом обществе, распространяя ее по всем территориям и делая достоянием всех сословий. Поэтому они пользовались очень большой популярностью. Именно в жонглерской среде сохранился и был в основном записан

ранний французский эпос - важнейшая часть духовного достояния средневековья. Жонглер собирал кружок слушателей и начинал петь речитативом, аккомпанируя себе на маленькой арфе или виоле. Если он не успевал закончить поэму до наступления ночи, то прерывал пение и откладывал до следующего дня. Если поэма была очень обширна, то её хватало на неделю.

"Песнь о Роланде"

«Песнь о Роланде» относится к **классическому эпосу**, отличному от **архаического**. Если архаический эпос формировался в условиях родового строя, то классический - в эпоху складывания национальных обществ и государств; его предметом служит не мифологическое предание о первых людях и противостоящих им "чудовищах", а **предание национально-историческое** - о борьбе славных предков с исторически существовавшими завоевателями, иноплеменниками, иноверцами и т. п.

Для классического героического эпоса характерно довольно большое **сюжетное разнообразие** (существует несколько циклов героического эпоса). В то же время в нем выделяется всего несколько устойчивых **общих типов персонажей**: 1) *король*; 2) *эпический герой - доблестный рыцарь, готовый не пожалеть жизни ради отчизны, веры и короля* (Роланд, Гильом д'Оранж); 3) *соратники героя*, создающие своеобразный фон или мотивировку для его подвигов (Оливье, братья и племянники Гильома); 4) *"трус"* (Тибо де Бурж); 5) *"предатель"* (Ганелон); 6) *"мятежник"* (Рауль де Камбре, Жирар де Руссильон, Ожье Датчанин); 7) *"антигерой"* - доблестный рыцарь из языческого стана.

«Песнь о Роланде» относится к **циклу поэм о Карле Великом**, в которых тот героизируется, предстает как средоточие добродетелей и оплот всего христианского мира и в которых воспевается священная борьба франков против "язычников" - мусульман (*"Паломничество Карла Великого"* и др.).

"Песнь о Роланде" является самой замечательной поэмой королевского цикла и всего французского эпоса. Эта поэма - одна из вершин всей средневековой народной поэзии. Известны 9 различных списков *"Песни..."*, из которых наиболее древним является **Оксфордский** список, названный так по месту, где он был найден, опубликован он был в 1837 г. Записана (или создана?) поэма была около **1170 г.**, но, очевидно, поэма, существовала и ранее (заметим, что время создания поэмы - это эпоха **крестовых походов: 1096 - 1270 гг.**). Насчитывает поэма **4002** стиха. Автор песни неизвестен. Видимо, это один из многих жонглеров - певцов. Благодаря личности талантливого безымянного автора не очень значительный по меркам мировой истории факт стал ярким событием, сохранившимся в веках.

В основе поэмы лежит следующий **исторический факт**: в **778 г. Карл Великий** (742 - 814, с 800 г. - император. Его империя распалась после его смерти) вмешался во внутренние **раздоры испанских мавров**: он согласился помочь одному из мусульманских царей против другого. Однако его

вмешательство было в военном отношении малоэффективным: по сути, он ни с чем должен был вернуться во Францию. Когда Карл возвращался обратно через испанские Пиренеи, местные жители - **баски** - устроили **засаду в Ронсевальском ущелье**. Баски напали на арьергард французов и многих перебили (они были недовольны тем, что чужие войска проходили их полями и селами). В числе других **погиб “Хруотланд, маркграф Бретани”**. После этого баски разбежались и Карлу не удалось им отомстить. Такова история, от которой разительно отличается героический эпос.

В героическом эпосе история **не «вспоминается», а идеализируется**. При этом сами **идеалы** берутся не столько из прошлого, сколько из **актуального настоящего** (рыцарская эпоха XI - XII вв.): не очень значительный в военном отношении исторический эпизод из раннефеодальной французской истории был **превращен** певцом-сказителем **в семилетнюю войну** Франции с Испанией, которая завершилась покорением Испании, т. е. покорением мавров. В поэме описывается ужасная катастрофа, разразившаяся при отступлении французов. Причем в поэме французы уже были разбиты **не басками** (испанскими крестьянами), **а маврами** (т. е. **неверными** - с христианской точки зрения). Наконец, в поэме нарисована картина мести Карла Великого в форме грандиозной битвы французов с маврами.

Вот как описывается **победа Карла Великого** над маврами (т.е. арабами, захватившими в 711-718 гг. Испанию):

*Доволен Карл, великий император:
Его войсками Кордова взята.
Камнями катапульт разбиты башни,
И стены все повергнуты во прах.
Добыча рыцарей его богата:
Доспехи, утварь, серебро и золото.
**Язычников там больше не осталось, -
Все крещены, кто от меча не пал...***

Поэма является памятником устного народного творчества, и в ней, соответственно, мы находим **черты, свойственные народному эпосу**: это **гиперболизация** событий (незначительное историческое событие выросло в поэме до грандиозной национальной трагедии; Все, что остается в сфере изображения, неизменно **гиперболизируется**, большие числа играют в поэме особую роль: *400 мулов с золотом, 400 боевых судов, 1000 труб*, звук рога, слышный за 30 миль и т. п. Все в “Песни о Роланде” “большое”, “сильное”, “высокое”, “громкое”. **Мир** в ней показан как бы **в укрупненном масштабе**.), **идеализация** главных героев (Карл и Роланд предстают образцами благородства, храбрости и т.д.), **постоянные эпитеты** (Карла мы запоминаем по седой бороде; Ганелон – изменник, предатель; Франция – сладкая, вольная и т.д.).

Роланд в поэме выступает в роли **носителя национальных интересов**, а это и есть главная черта всякого **эпического героя**, индивидуальный ха-

рактер которого есть не что иное, как персонифицированное воплощение воли и ценностей всего народа.

Роль **Ронсевальской битвы** в поэме заключается в том, чтобы испытать и **подтвердить героический характер Роланда**. Для этого вводится фигура **Оливье**, выполняющего функцию “искусителя”, который и испытывает героя: оказавшись перед лицом несметного противника, обреченные на гибель франки еще имеют возможность **позвать на помощь, затрубить в рог**, и именно это трижды предлагает сделать Роланду Оливье.

Безумцем был бы я, - Роланд в ответ, -

Пред Францией себя бы обесчестил,

Когда бы внял я вашему совету.

Но **эпический герой, взывающий о помощи, - уже не герой**, ибо изменяет своему героическому характеру. Роланд отказывается трубить в рог вовсе не из-за “безрассудства”. В чисто событийном плане Роланд гибнет под ударами врагов, а в смысловом - **под тяжестью своего героического характера**. Эпический героизм оборачивается трагизмом как своим логическим следствием: смерть Роланда означает, что он выдержал эпическое испытание.

С мыслью о “**милой Франции**” герой умирает. Повествование о гибели Роланда - это своеобразный гимн “безумству храбрых”. Потеряв в бою своих друзей и соратников, смертельно раненый, Роланд перед смертью поднимается **на высокий холм, ложится на зеленую траву, кладет рядом меч и рог и поворачивается лицом к Испании - лицом к врагу**. Буря, которая разразилась в этот момент, становится символом народной скорби:

Над Францией меж тем гремит гроза,

Бушует буря, свищет ураган,

И молнии сверкают в небесах...

Это по Роланду скорбь и плач.

Во время исполнения певцом-сказителем этой финальной, прощальной сцены смерти Роланда сердце средневекового слушателя, конечно, наполнялось **высокими гражданскими чувствами** и - печалью, вызванной смертью любимого народного героя. **Узнав о гибели арьергарда, Карл и его бароны громко рыдают**, а король падает без чувств. Это не гипербола. Герои давних времен прямодушны, открыты, в них мужество соседствует с чувствительностью (И Ахилл плакал, когда от него уводили Брисеиду).

Действие поэмы происходит в **УШ в.**, но **время создания поэмы - XII в.**, - наложило на нее свой отпечаток: центральной идеей поэмы стала **идея борьбы с мусульманством за веру христову**. Т.о., в поэме отразилась эпоха крестовых походов в Палестину, Сирию с целью освобождения “*гроба Господня*” и “*святой земли*”. Язычники (мавры) в поэме всячески очерняются, а Карлу являются небесные знамения, укрепляющие его в борьбе с неверными. Небесные силы, например, продлевают день, чтобы Карл смог отомстить за Роланда. Карлу покровительствует архангел Гавриил и сам

Господь Бог. Без **вмешательства божественной силы** средневековый человек не мог себе представить торжество справедливости.

Несмотря на то, что язычники-мусульмане всячески очерняются в поэме, **мусульманский мир** едва ли не полностью построен **по образцу мира христианского**: в нем существуют такой же король, графы, герцоги и виконты; в сарацинском стане действуют **те же этические нормы**, что и у христиан, - *рыцарская честь и доблесть, верность, героизм* и т. л. Эпическое сознание способно учитывать **только категории собственной культуры**, оно не умеет видеть действительность “чужими глазами”. Хотя сарацинские рыцари мужественны и могучи, а **многие из них прекрасны станом и лицом**, все это - только видимость, **дьявольская личина**, потому что на самом деле душа у них **“коварна и черна”**:

Вот и Шернобль Монэгрский лошадей шпорит....

В краю, откуда этот нехристь родом,

Хлеб не родит земля, не светит солнце,

Не льется дождь, не выпадают росы,

Там черен даже каждый камень горный.

Есть слух: там у чертей бывают сходки.

Миропонимание “Песне о Роланде” сводится, по существу, к одной формуле, повторяемой и варьируемой на протяжении текста: **“Нехристи не правы, а христиане правы”**, причем формула эта воспринимается как нечто само собой разумеющееся не только самими христианами, **но и сарацинами: католическую веру они называют “святой”, а себя - “неверными”**. В “Песни о Роланде” господствует лишь одна правда - **правда воспевающего себя коллектива**, когда точки зрения эпического сказителя, его аудитории и даже его врагов полностью совпадают.

Помимо религиозной идеи пафос поэмы определяется и **идеей патриотической**, то есть идеей защиты Франции, поскольку в X - XI вв. мавры постоянно вторгались в южные пределы Франции и французы были вынуждены защищать свои южные границы.

Одним из центральных героев поэмы является **Ганелон** - приемный отец Роланда. Образ Ганелона является в поэме олицетворением феодальной анархии, правовой неопределенности, существовавшей во Франции в ту эпоху. В свое время Роланд предложил Карлу Великому отправить именно Ганелона с посольским поручением к царю мавров Марсилию. Поручение это было чрезвычайно опасное, и потому Ганелон воспринял его как намерение его погубить. Он принимает поручение, но открыто выражает свой гнев и клянется отомстить пасынку. В дальнейшем он вступает в соглашение с царем мавров, настаивает на том, чтобы именно Роланд остался с аррьергардом войска Карла, и Роланд в неравной битве с маврами погибает. Очевидно, что **Ганелон предал Роланда**. Но сам Ганелон так не считает. В сцене суда над ним он открыто признается в ненависти к Роланду, но обвинение в предательстве отвергает. Дело в том, что с точки зрения правовых

отношений того времени вина Ганелона не была несомненной, т. е. сами **юридические нормы** того времени были **неопределенными**. Свой долг перед королем Карлом он - Ганелон - выполнил (он отбыл положенный срок, не менее **40 дней в году**, на службе своего сеньора). Выполнил Ганелон и посольское поручение короля. Формально Ганелон не был виновен: выполнив поручение, он мог действовать самостоятельно, в том числе и мстить Роланду.

В этой неопределенной в правовом отношении ситуации король **Карл колеблется**: он не может покарать Ганелона. И судьбу предателя решает (как это часто бывает в героическом эпосе) **поединок рыцарей**, которые представляют обе стороны. В этом поединке победу одержали те, кто требовал наказания Ганелона. В лице Ганелона автор осуждал феодальный произвол, приносящий неисчислимые бедствия. Возмездие свершилось, и оно носило типично средневековый характер:

решили,

*Что Ганелону умереть в жестокой пытке.
На луг конюшими приведены
Четыре жеребца горячих, пылких.
Злодея руки к ним и ноги были
Ремнями натуго прикреплены.
Вблизи паслась кобыла средь травы.
Погнали слуги жеребцов к кобыле,
Быстрее вихря мчатся все четыре.
Тут лопнули у Ганелона жилы,
И вмиг он на куски разорван был.
Такой конец изменник заслужил:
Злодейства своего пожал плоды¹.*

В этой спорной ситуации в "*Песне о Роланде*" дело было даже не в самом Ганелоне: отношение сказителя к нему не лишено сочувствия, он даже храбр в поэме, несмотря на свое черное предательство (как и у Гомера, в изображении врага присутствуют не одни только черные краски):

*Он плащ, подбитый горностаем, сбросил,
Остался только в шелковом камзоле,
Лицом он горд, сверкают ярко очи,
Широкий в бедрах стан на диво строен,
Граф так хорош, что пэры глаз не сводят.*

Во Франции в то время - в условиях феодальной раздробленности - единства не было, строгих обязанностей по отношению к королю-сеньору не было. Но **Долг перед Францией как нравственное начало уже фор-**

¹ В мировой литературе дана и нравственная оценка предательства Ганелона: Данте в "Божественной комедии" поместил его в ад, (9 круг) где ужасный трубный глас боевого рога - зов Роланда в Ронсевальском ущелье - не дает забыть о предательстве.

мировался.

IV. РЕЛИГИОЗНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Жития святых. «Житие св. Алексея»

Огромной популярностью пользовались жития святых. **Ранние жития** повествовали по преимуществу о **мученичестве** христианских праведников. В **X в.** складываются **канон жанра**, твердый тип героя (епископа, миссионера, девственницы и др.), обладавшего повторяющимся набором добродетелей, биографическая топка, а также формулы восхваления идеализируемого персонажа. Таково, например, **«Житие св. Алексея»** (середина XI в.), где рассказывается о подвиге святости, совершенном знатным римским юношей Алексеем, который, *презрев мирские блага и дав обет девственности*, 17 лет провел вдали от дома, живя милостыней; вернувшись же, прожил еще 17 лет неузнанным при доме своего отца, творя молитвы и безропотно снося насмешки и издевательства слуг; подвижничество героя открывается лишь после его смерти, а святость подтверждается тем, что одно только прикосновение к его мертвому телу исцеляет больных и увечных. О том, что сын провел в их доме 17 лет, родители узнали после его смерти и глубоко раскаялись в том, что не узнали собственного сына. С точки зрения психологической, поступок св. Алексея был безжалостен по отношению к его родителям, которые перед ним ни в чем не были виноваты. Но в религиозном тексте логика другая: родители Алексея как бы были виновны в грехах всего человечества, живущего не по заповедям Божиим. И Алексей своей жизнью напоминал о жертвенном подвиге Христа.

Таким образом, важнейшей чертой житийной литературы является то, что, наряду с **дидактикой**, выразившей идеологию церкви, которая стремилась увлечь паству образцами праведной жизни, в жития активно проникал **мотив чудес и чудотворства**, отвечавший запросам народной религиозности, а вместе с ним - **интерес к авантюристике и фантастике**. Популярность житий привела к тому, что, с одной стороны, отрывки из них («легенды») читались в церквах во время богослужения, а с другой - сами рассказы о святых стали собираться в своды. Наиболее известный из них - «Золотая легенда» Якова Воражинского (XIII в.), получившая распространение по всей средневековой Европе.

Жанр видений. «Видение Тнугдала»

В жанре **видений** назидательная цель достигалась в результате того, что ясновидцу открывалась **судьба грешных и праведных душ**. Здесь часто рассказывалось об участии реальных, всем хорошо известных исторических персонажей, что и обусловило популярность жанра. Видения оказали значительное влияние на позднейшую литературу («Божественная коме-

дия» Данте). До XII в. видения писались на латыни, позднее появились на национальных языках. Жанр был близок церковной проповеди.

Самым популярным произведением средневекового жанра видения было «**Видение Тнугдала**» (ирландского рыцаря), написанное в середине XII в. Тнугдал был «*муж летами молод, родом знатен, обличем весел, наружностью красив, воспитан в придворных нравах, в одежде изыскан, образом мысли великодушен, военному делу изрядно обучен, обходителен, учтив и радушен*», но он не заботился о вечном спасении души своей и не почитал Церкви Божьей. И Господь призвал его к себе, когда пожелал. Умер Тнугдал странной смертью: налицо были все признаки смерти, но в груди его теплилась жизнь, и его поэтому не похоронили. Затем Тнугдал воскрес и рассказал о том, что видела его душа в загробном мире. Вначале, после его смерти, его душу окружили нечистые духи и «*скрежетали на нее зубами и собственными черными когтями терзали щеки*», потому что душа рыцаря заслужила самых ужасных мук ада. И душа Тнугдала растерялась. Однако затем явился ангел - «*прекрасный юноша, ибо он был прекрасен превыше сынов человеческих*» и успокоил душу Тнугдала, сказав, что милосердие Божие выше справедливости и что душе его суждено возвратиться в тело после всего того, что ей будет дано увидеть в загробном мире. Далее душа Тнугдала увидела долину убийц (братоубийц, отцеубийц) и казни, которым те подвергались: их души поджаривались на раскаленных углях. Затем увидела душа Тнугдала очень высокую гору, где грешников поджидали истязатели с вилами железными раскаленными и трезубцами острыми и т.п. Впоследствии душа героя, сопровождаемая ангелом, созерцает муки *гордых, воров и грабителей, обжор и блудников, распутных и порочных священников, великих грешников* и, наконец, спускается в глубину ада, где видит самого сатану. **Сатана** был огромен невероятно, - это был зверь, черный как ворон, в человеческом обличе, но с хвостом и с тысячей рук. Каждая рука была снабжена двадцатью пальцами длиной в сто ладоней, кооторыми он хватал и мучил души грешников. Сатана мучился сам и мучил грешников. Мучился сатана на огромной железной решетке, к которой был прикован и под которой демоны раздували пламя. Если бы сатана был свободен, он потряс бы до основания и небо, и землю. После ада душа Тнугдала проходит через места отдохновения людей не слишком плохих и не слишком хороших; затем попадает в **Серебряный город** праведных мирян; **Золотой город**, где блаженствуют мученики и аскеты, монахи, защитники церкви; **город Драгоценных камней**, где пребывают святые. Получив от ангела приказание вернуться в свое тело, душа раскаявшегося рыцаря заставляет его вести благочестивый образ жизни. На этом видение рыцаря заканчивается.

Значительное место занимали также средневековые «**обозрения**» - **зеркала**, содержавшие в себе сведения по какому-либо вопросу либо рассказы о добрых и дурных поступках. В последнем случае пафос жанра заключался в обличении пороков современного общества (как духовенства, так и мирян), нарушающего заповеди христианской морали.

Важную роль в раннесредневековой литературе играли **проповеди** - один из самых распространенных жанров.

К числу дидактических жанров относятся всякого рода **сентенции**, заимствованные из священного писания и у античных поэтов-сатириков. Такие сентенции объединялись в специальные сборники, служившие учебниками жизненной мудрости.

Распространен был и жанр **дидактико-аллегорической поэмы** (о грехопадении и спасении человека, о страшном суде и т. п.).

V. РЫЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА. ЛИРИКА ТРУБАДУРОВ. РОМАН "ТРИСТАН И ИЗОЛЬДА"

К XI-XII вв. сформировался господствующий класс западноевропейского феодального общества - **рыцарство**. Рыцарство имело свой неписанный устав, идеалы чести и доблести: *рыцарь должен быть мужественным, справедливым, щедрым; должен защищать церковь, бороться с "неверными"; хранить верность своему сеньору; защищать слабых - сирот и женщин.* Все это должно было идеологически и нравственно освящать право рыцарства на господствующее положение в обществе.

Институт рыцарства возник при дворах крупных феодалов, владельцев замков. Будущего рыцаря (тяжеловооруженного конного воина) отдавали с 7 лет на службу ко двору сеньора. Мальчик - будущий рыцарь - служил пажом, с 15 лет становился конюшим, оруженосцем рыцаря-покровителя и следовал за ним повсюду, в битве находился рядом с рыцарем: держал запасного коня, подавал запасное оружие или вместе с рыцарем сражался с противником. Посвящение в рыцари совершалось в особо торжественной обстановке. Накануне посвящаемый постился, исповедовался. Ритуал посвящения был торжественным, совершался под эгидой церкви, ведь будущий рыцарь должен был стать верным защитником христианской церкви.

Рыцарская поэзия. Лирика трубадуров

Психологический парадокс: в нашем представлении Средние века – *это закованные в латы рыцари, мрачные замки, монахи в монастырях. Железо. Камень. Молитвы и кровь.* Но именно в эту эпоху расцвела европейская поэзия, которая **стала королевой словесности**, время прозы еще не пришло. Владение поэтическим словом входило в кодекс чести рыцаря.

В XI-XII вв. на юге Франции в **Провансе** сформировалось новое явление в суровой до того времени средневековой культуре – **светская лирическая поэзия, провансальская лирика.** (Прованс - от лат. "*провинция*"; так именовал эту землю когда-то Древний Рим, присоединив ее к своим владениям). Провансальскую лирику еще называли **куртуазной поэзией** (от франц. "*двор*"), поскольку она существовала при дворах крупных феодалов, или **поэзией трубадуров** (от франц. "*сочинять*"). Затем эта поэзия распространилась и в других государствах Европы, проторила путь поэзии "нового

сладостного стиля" и лирике Возрождения.

В начале XIII века на юге Франции произошли трагические события, приведшие к **разрушению Прованса** как культурного центра, и естественное развитие провансальской лирики было прервано. Прованс тяготел к религиозной независимости от папского престола, став, в частности, рассадником еретических движений. По призыву папы римского **северофранцузские феодалы** начали "крестовый поход" **против южнофранцузских областей**, в которых широко распространилась так называемая "альбигойская ересь", отрицавшая многие догматы католической церкви. В результате Прованс был разграблен и разрушен, а **большинству трубадуров пришлось бежать** в Италию, на Пиренеи и в германские земли. Однако их поэзия оказала сильное воздействие на **культуру северных завоевателей**, где существовала собственная миросозерцательная и поэтическая почва для восприятия трубадурской традиции и где возникла **лирика труверов**, существовавшая с середины XII до середины XIII в. В целом в основе лирики труверов лежат те же ситуативные, образные и композиционные схемы, что и у трубадуров, хотя схемы эти и могли варьироваться.

Поэзия трубадуров - это **первая** в Западной Европе **светская поэзия на народном** (провансальском) языке, которая выработала его "правильные" нормы, довела его до совершенства и положила начало общему переходу средневековых литератур с латыни на национальные языки.

Большая часть дошедших до нас произведений трубадуров (или им приписываемых) **имеет авторов**, сохранились имена около **500 из них**. Однако об очень многих не сохранилось никаких сведений. Дошедшие до нас биографии трубадуров историческую ценность имеют незначительную, они создавались почти исключительно на основе их поэзии.

Например, **биография трубадура Джауфре Рюделя**: Джауфре Рюдель де Блая был знатный человек - князь Блаи. Он полюбил графиню Триполитанскую Мелисанду (не видел ее никогда) за ее великую добродетель и благородство, про которые он слышал от паломников, и сложил о ней много прекрасных стихов. Желая увидеть графиню, он отправился в крестовый поход и поплыл по морю. На корабле его настигла тяжкая болезнь, так что окружающие думали, что он умер, но все же привезли его в Триполи, как мертвого, в гостиницу. Дали знать графине, и она пришла к его ложу и взяла его в свои объятия. Джауфре же узнал, что это графиня, и опять пришел в сознание. Тогда он восхвалил Бога и возблагодарил его за то, что он сохранил ему жизнь до тех пор, пока он не увидел графиню. И таким образом, на руках графини он скончался. Графиня приказала его с почетом похоронить в доме триполитанского ордена тамплиеров, а сама в тот же день постриглась в монахини от скорби и тоски по нему и из-за его смерти.

Главной **темой** рыцарской поэзии была **любовь**. Центральное место занимал **культ дамы, с которого** и началась куртуазная поэзия. Провансальские трубадуры выделяли четыре степени любовного чувства, от простого

увлечения до высшего озарения. Певец признавал себя вассалом дамы, которой обычно являлась замужняя женщина, жена его сеньора. Трубадур воспевал её достоинства, красоту и благородство. Он “томился” по недостижимой своей госпоже, суровой и неприступной. Вечно колеблющийся между надеждой и отчаянием поэт мог рассчитывать лишь на приветливый взгляд или же на невинный поцелуй. Любовь трубадура - это любовь-страдание, но это сладостное страдание.

Все персонажи и ситуации лирики трубадуров были условны, каноничностью, описывались при помощи **устойчивых формул**. Для Дамы были характерны такие приметы, как “*свежие ланиты*”, “*атлас рук*”, “*свет глаз*” и др. Поэт-трубадур перечислял драгоценные черты своей повелительницы: *у неё сверкающие золотом волосы, лучистые глаза, лоб - “белизной превосходящий лилеи”, румяные щеки, красиво очерченный нос, маленький рот, пурпурные губы, руки с тонкими и длинными пальцами, изящные брови, “зубы жемчуга ясней”*. См. “**Кансону**” (т.е. любовную песню) **Пеیره Видаля**, одного из поэтов-трубадуров:

*Сердце, Донну вспоминая,
О печалях позабыло, -
Без нее же все уныло.
Речь моя - не лесь пустая:
Я не славлю донн подряд:
Нет, хвалы мои летят
К лучшей, созданной землею!
...Жизнь она мне обновила...*

Любовь к Даме принимала формы обожествления и религиозного поклонения. Поэты акцентировали **духовный характер** воспеваемого ими чувства. Поэту, лицезреющему такое совершенство, казалось, что он пребывает в Раю - **раю куртуазном**. Трубадуру даже казалось, что он видит **Бога**. Улыбка четырехсот ангелов не могла сравниться с улыбкой любимой. Дама становилась лишь персонификацией тех идеальных свойств, обладать которыми стремилась куртуазная личность.

Любовь как бы **уравнивала в правах** различные **сословия**, открывая доступ в царство любви не только рыцарю, но и человеку скромного положения и происхождения (замковому пекарю, скорняку и т.д.). Перед любовью, как перед Богом, теряют свое значение сословные преимущества.

Наиболее типичным был **мотив неразделенной любви**, недостижимости идеала, к которому можно лишь бесконечно стремиться. **Арнаут де Марейль**: “*Я не думаю, что любовь может быть разделенной, ибо, если она будет разделена, должно быть изменено ее имя*”. Поэтому в поэзии трубадуров любовное желание приобретало, как правило, форму смиренной мольбы.

Одной из особенностей куртуазной любви было то, что это была **тайная любовь**. Поэт избегает называть свою даму по имени, - такая откры-

венность могла бы ей повредить. В произведениях трубадуров то и дело упоминаются ревнивые мужья, соглядатаи и т.д. Хранить тайну любви – первейшая обязанность поэта-трубадура.

Любовь нередко служила в провансальской поэзии предметом споров и рассуждений. Обсуждалась и **практическая сторона любви**: *какую даму следует предпочесть – доступную, но неверную, или же верную, но суровую* (де Марселья); *можно ли считать счастливым в любви того, кто любил неразделенной любовью?* Давались также “полезные советы” влюбленным: *не быть чрезмерно робким в любви, не упускать благоприятного момента* и т.д. В идеальный мир куртуазии, таким образом, проникали бытовые, прозаические интонации.

В куртуазном служении даме чаще проявлялся лишь рыцарский этикет, условность. Но нередко под рыцарским этикетом **таилось и чувство**, которое не всегда присутствовало в брачных отношениях. Брачные отношения в феодальную эпоху определялись материальными, сословными, фамильными интересами, и чувство часто могло существовать лишь вне брака.

Жанры рыцарской поэзии. Рыцарская поэзия, на протяжении десятилетий прославляющая любовь, стала со временем своего рода **ритуалом**. “Совершенная” любовь требовала совершенной **формы**, и поэты стремились к филигранной отделке своих произведений. В это время в широкий обиход вводится **рифма, аллитерация**, усложняется и совершенствуется **жанровая система**. Всевозможные **акrostихи**, разное построение строк, система внешних и внутренних рифм – все это было особенно развито в поэзии провансальских лириков. В целом общая установка трубадуров на условность выражения привела к появлению так называемого “**темного стиля**” - в противоположность “ясному стилю”.

Поэзия трубадуров представляла собой эстетическую “игру”, но игру не “формалистическую”: **наилучшим образом восславить Даму как раз и значило сложить наилучшую - наиболее изощренную песнь в ее честь.**

Важнейшими **жанрами** лирики трубадуров были:

Кансона (“песня”) – стихотворение, в котором *воспевалось любовное чувство поэта*, кансона была центром жанровой системы лирики трубадуров; в конце этого небольшого стихотворения поэт обращался к своему адресату, зашифрованному условным (метафорическим или метонимическим) именем-псевдонимом: *Прекрасный Сеньор, Мой Перстень, Магнит* и др.;

альба (“утренняя заря”) - строфическая песня, рисующая *расставание влюбленных утром*, после тайного свидания; часто альба получала форму диалога-спора влюбленных о том, продолжается ли еще ночь или уже наступил рассвет, опасный для обоих. См. стих. *де Борнейля «Альба»*, где рыцарь отправился на любовное свидание с дамой в сопровождении друга, который должен его охранять и предупреждать об опасности. Наступает альба-заря и друг молит:

“О, царь лучей, бог праведный и вечный,

Свет истинный, единый, бесконечный,
Молю тебя за друга моего.
Уж с вечера не видел я его,
И близок час денницы!
...Вас сторожить просили вы вчера,
И простоял я с ночи до утра;
Соперник ваш свое готовит мщенье,
Зарделся свет денницы!”
"Мой верный друг, могу ли вам внимать я,
Когда подруги жаркие объятъя
Заставили меня забыть весь свет,
И до того мне вовсе дела нет,
Что рдеет луч денницы!”

пасторелла (пастурель)- лирическая диалогическая пьеса, изображающая встречу рыцаря с пастушкой: рыцарь на фоне идиллического пейзажа встречает пастушку и пытается добиться ее благосклонности. Обмен репликами в пастурели представлял собой озорную и остроумную словесную дуэль, в которой рыцарь чаще всего терпел поражение;

баллада - плясовая песня, обычно сопровождающаяся припевом.

плач - выражал печаль поэта по поводу смерти какого-либо важного сеньора или близкого ему человека, умершего трубадура и др.

Перечень жанров уже свидетельствует о том, что любовная лирика хотя и занимала центральное место в поэзии трубадуров, но не являлась единственной.

Историко-литературное значение куртуазной лирики огромно: впервые в Европе отождествив благо и красоту с женщиной и с женским началом, впервые изобразив любовь как высокое томление по идеалу, трубадуры создали ту модель любовного переживания, которая остается одной из доминирующих в европейской лирике вплоть до настоящего времени.

Рыцарский роман

Средневековый роман в стихах сложился и приобрел классические формы в XII в. По своей тематике он в основном делится на две большие группы: 1. Романы на античные сюжеты. 2. Романы бретонского цикла.

К романам на античные сюжеты относились «**Роман об Александре**» (пересказ сюжета, восходящего к жизнеописанию Александра Македонского); «**Роман о Фивах**» (переложение поэмы римского писателя Стация «Фиваида» (I в. н.э.); «**Роман об Энее**» (обработка «Энеиды» Вергилия); «**Роман о Трое**» (пересказы Гомера).

От романов на античные сюжеты и тематически и проблемно довольно резко отличаются романы «**бретонского цикла**». Их источником послужили сюжеты и мотивы кельтских эпико-мифологических сказаний и их ска-

зочных вариантов, переосмысленные и обработанные в феодально-рыцарской среде¹.

Основным содержанием средневековых **рыцарских романов** была **любовь**. Характерны были **фантастика**, авантюрные **приключения**, **подвигами** рыцарей, которые они совершали ради личной славы, во имя нравственного долга. **Герой рыцарского романа – это идеальный герой, обладающий безупречной доблестью и нравственной чистотой**. Он мог существовать лишь в сказочном мире, населенном сказочными персонажами: чудовищами, магами и т.п. Доблестный рыцарь в рыцарских романах совершал неслыханные подвиги во славу прекрасной дамы, сражался со страшными чудовищами, разрушал козни злых волшебников, приходил на помощь обиженным и т.д. Чудесное встречалось на каждом шагу, потому что во имя великой любви должны были совершаться великие подвиги.

Рыцарский роман не только развлекал; он заменял собой **историю** (повествуя о временах стародавних и легендарных), он был как бы и **научно-популярным** чтением (сообщал сведения по географии и фортификации), он давал уроки **морали** (предлагая читателю образцы нравственного совершенства и решительно осуждая любые нарушения средневековой этики). Рыцарский роман как жанр возник лишь тогда, когда средневековое общество оказалось к нему готовым, т.е. достигло определенного духовного и материального уровня культуры. Произошло это в XII в.

Рыцарские романы пользовались в эпоху средневековья огромной популярностью. Привлекала в романах занимательность, ведь авантюрные жанры всегда пользовались и пользуются успехом у массового читателя. Но **рыцарские романы были одновременно и героическими, романтически возвышенными**. Героями их были рыцари, всегда готовые прийти на помощь достойному человеку, а это не может не привлекать человека любой эпохи. Роман отразил иллюзии и мечтания людей средневековья, их надежду на торжество справедливости, их наивную веру в чудо, совершающееся и в окружающем человека мире, и в душе самого человека.

"Тристан и Изольда"²

¹ Письменным источником для формирования рыцарских романов бретонского цикла послужила латинская хроника валлийского клирика Гальфрида Монмаутского "История королей Британии" (1136), где излагается легендарная история королей Британии. Центральной является фигура Артура, могущественного короля Британии, властвующего над половиной Европы. Легенда о короле Артуре и его рыцарях стала той рамкой, внутри которой осуществлялась циклизация большинства романов бретонской тематики. Знаменитым стал мотив Круглого стола, за которым собирались рыцари короля Артура и который служил символом рыцарского равенства и братства.

² Роман о Тристане и Изольде сохранился в двух неполных вариантах, записанных нормандскими труверами Тома (70-80-е годы XII в.) и Берулем (90-е годы), однако восходят они к более ранним редакциям и опираются на кельтскую эпико-мифологическую коллизию.

Роман *“Тристан и Изольда”* - один из многих рыцарских романов эпохи средневековья. Но история Тристана и Изольды была настолько популярной и любимой, что многие авторы создавали произведения на этот сюжет и во Франции, и в Германии, и в Норвегии, и в других европейских странах. Не все эти переложения дошли до нас в целостности и сохранности. От многих остались лишь фрагменты. **В XIX веке** французский ученый **Жозеф Бедье** составил из различных фрагментов поэтический пересказ трагической истории рыцаря **Тристана** и **Изольды** - жены короля Карла.

Образ Тристана - типичный образ эпического героя из богатырской сказки, усиленный чертами идеального **рыцаря**. Роман о Тристане начинался, как и многие средневековые рыцарские романы: *“Жил в Бретани юноша, прекрасный собой, наделенный замечательными достоинствами, владевший крепостями и замками, искусный во многих искусствах, доблестный, стойкий и мужественный рыцарь, мудрый и осмотрительный в своих поступках, проникательный и рассудительный, превзошедший умом и талантом всех, кто жил тогда в этом государстве, и звали этого рыцаря...”* Героя этого романа звали Тристан (т. е. *“печальный”* – рожденный в печали королевой), но можно было бы проставить и любое другое имя героя любого другого рыцарского романа того времени. Далее в рыцарских романах замечательный рыцарь обычно влюблялся в прекрасную знатную даму и в её честь отправлялся в странствия в поисках приключений: он воевал с чудовищами, участвовал в битвах и т.п.

Сюжет романа можно свести к следующему: молодой человек, племянник короля Карла (или, в другом варианте – Марка), отправляется в другую страну сватать своему сюзерену невесту. Свою миссию Тристан успешно выполняет и везет невесту короля по морю к родным берегам. Молодые люди полюбили друг друга, но не потому, что он молод и красив, красива и юна была она. Тристан и Изольда **по ошибке выпили приворотное зелье**, которое мать невесты предназначала Изольде и её будущему мужу-королю, чтобы их души навсегда соединились. Введение мотива любовного напитка частично как бы очищает нравственно героев романа: не они виновны, а приворотное зелье. Хотя герои объективно являются грешниками, субъективно они безгрешны. **Если они и преступники, то преступники поневоле, и это оправдывает их.** Они до конца испивают уготованную им чашу. Однако их роль в романе вовсе не в том, чтобы продемонстрировать слепую власть судьбы, а в том, чтобы воплотить такое **чувство, сила которого способна поправить даже смерть**¹.

Характер повествования отражен в названии романа: *“Тристан”* - фр. *“печальный”*. В эпоху Средневековья он и не мог быть иным, поскольку в то время господствовала христианская идеология с её приверженностью аске-

¹ «Тристан и Изольда» относится к докуртуазным романам: куртуазная любовь может быть сколь угодно драматичной, но она не трагична: она - всегда радость, а не горе, всегда обладает гармонизирующей силой.

тизму, умервщлению плоти.

Пагубная страсть толкает влюбленных на преступление – на нарушение вассального и супружеского долга. Король **Карл** жестоко **наказывает влюбленных**, ведь они совершили бесчестный поступок. Влюбленных должны **сжечь на костре**. Тристана уже ведут к месту казни, но на пути встречается маленькая церквушка. Рыцарь просит развязать ему руки, чтобы он смог в последний раз помолиться Богу. Далее наш герой

*ни мига не теряя зря,
Несется мимо алтаря
И из окна, с отвесной кручи
Кидается, затем, что лучше
Разбиться насмерть, чем живьем
Сгореть при скопище таком.
Но буйный ветер налетает,
Его одежду раздувает,
Несет на камень плоский плавно -
Спасен от смерти рыцарь славный.*

Тристан спасен, и чудо произошло не без вмешательства Господа. Но должна свершиться и **казнь Изольды**:

*Ведут Изольду на сожженье.
В народе ропот и смущенье.
...Стоит она перед толпою,
Одета в узкое, тугое
Из шелка серго и блию,
расшито золотом оно;
Густые волосы до пят,
В них золотом шнуры блестят.
Так дивен стан её и лик,
Что не жалеть её в тот миг
Мог лишь злодей закоренелый.*

Этот мрачный ритуал в эпоху Средневековья был очень пышным и поэт мрачно-торжественно описывает его, в то же время сочувствуя влюбленным, молодым и прекрасным. Им мог не сочувствовать разве что “закоренелый злодей”! Однако такой “закоренелый злодей” нашелся - это был “прокаженный”, весь “в струпьях...”. Он подает королю страшный совет: за грех великий покарать Изольду не огнем и не мечом, а ложем с прокаженным. Это наказание было страшнее смерти. Однако **была спасена и Изольда**: её спас Тристан.

Казалось бы, ничто не мешает влюбленным обрести счастье. Но **жизнь в лесном шалаше**, охота на оленей ради пропитания, истлевшее платье и бытовые невзгоды любви не прибавляют. К бытовым невздам добавляются и **нравственные страдания**: Изольда страдает от того, что её возлюбленный терпит лишения из-за неё. А Тристан изводит себя угрызениями

совести из-за того, что поступил нечестно по отношению к дяде, отнял у него жену, вверг любимую женщину в нищету и пр. К тому же действие любовного напитка стало ослабевать (он был рассчитан на 3 года). Вмешиваются силы небесные, влюбленные обращаются за помощью к **отшельнику Огрину**, и тот возблагодарил Бога за то, что он сподобил его вернуть на путь праведный сразу две заблудшие души. Он пишет королю от имени Тристана покаянное письмо. **Король прощает влюбленных**: Изольда возвращена во дворец, Тристан же отправлен в изгнание.

Тристан после разлуки с любимой, чтобы вытравить её из своего сердца, **решил жениться: сестра его друга** тоже носила имя Изольда, она была хороша собой, и Тристан женился на ней, прельстившись сходством имен. Но сразу же после свадьбы он раскаивается в этом и сохраняет верность первой Изольде. Он и сам не нашел успокоения и принес несчастье Изольде-"второй". **Тристан** тяжело **заболел** и излечить его могла лишь Изольда-первая. Она спешит к нему. Но ревнивая жена обманывает мужа, сказав, что на корабле поднят **черный парус**. Это был недобрый знак: если на корабле нет Изольды, значит она забыла его. **Тристан умирает. Но и Изольда-первая не пережила смерти любимого**. Похоронили их по разные стороны церкви: так пожелала жена Тристана. Но на их могилах выросли деревья, и вершины их соединились над куполом церкви и переплелись.

Роман отличает **психологическая убедительность** переживаний героев, причем не только главных, но и короля, и Изольды "второй", искренне любящей и обманутой в своей любви. Психологизм, убедительность переживаний достигают в этом романе необычайной для средневекового романа силы. Тристан и его возлюбленная Изольда - грешники в свете христианской морали. Это тогда прекрасно понимали, и хотя не могли противиться очарованию прекрасной сказки, все-таки осуждали поведение главных ее персонажей.

Последний всплеск рыцарский роман пережил в Испании в 16 веке. Это была уже эпоха Возрождения. В 16 в. в Испании появилась целая серия романов, которые открыл роман "**Амадис Галльский**" (или Уэльский). Рыцарский роман постигла та же участь, что и другие явления в сфере искусства: со временем утратилась новизна жанра, стали появляться подражательные эпигонские произведения. Приключения, которые в них описывались, становились все более невероятными, каждый автор стремился превзойти своего предшественника. *Над рыцарским романом немало потешались уже на исходе средневековья и в эпоху Возрождения.* Стали казаться наивными и вера в фантастику, и задушевная религиозность, и безусловные, однозначные нравственные истины, утверждаемые куртуазным романом. Утратили актуальность и этические проблемы, волновавшие средневекового читателя, и художественная структура этих куртуазных повествований представляется достаточно примитивной и беспомощной. И все же эти наивные рассказы о бесстрашных и великодушных рыцарях, справедливых

королях, о зловредных великанах, мудрых отшельниках, о любви светлой и самоотверженной продолжают волновать и привлекать читателя. Потому что средневековый роман передал следующим эпохам высокое представление о человеческом долге, о чести и благородстве. Передал представление о том, что затем стало называться трудно определимым, но всем понятным словом “рыцарственность”.

VI. СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ТЕАТР

Огромную роль в средневековой культуре играла драматургия, которая обращалась **ко всем сословиям**, не требовала “образовательного ценза” и, поскольку представления разыгрывались на площадях, была **общедоступна**. Популярность театра была связана и с тем, что он представлял собой **драматизацию различных повествовательных жанров**, сюжеты которых были хорошо известны публике; изображая эти сюжеты, он добивался эффекта особой наглядности и непосредственности воздействия на зрителя¹.

Средневековый театр **в сравнении с античным** театром - это театр совершенно иной. **Устройство сцены** в средневековом театре отражало представления о мире, об иерархической организации мирового пространства:

- **Передний план** сцены занимала особая конструкция, площадка, служившая как бы первым этажом сцены. Она обозначала **землю** (это был двор Ирода, двор Понтия Пилата, храм иерусалимский и т.д.).

- **Задний план** сцены занимал, на некотором возвышении, **Рай, небо**, где пребывали Господь и ангелы.

- **внизу же, под площадкой**, изображавшей землю, непосредственно перед зрителем находилось углубление **Ада**. Оно было устроено в виде широкого занавеса, на котором была изображена громадная и страшная голова чёрта (“Арлекина”). Занавес этот раздвигался с помощью шнуров, и дьяволы выскакивали оттуда и прыгали на площадку, представляющую землю. Один автор мистерии дает такое сценическое указание (1474 г.): **“Ад сделать в виде огромной пасти, открывающейся и закрывающейся по мере надобности”**. Разинутая пасть чёрта была непосредственно перед зрителями - как раз на уровне их глаз. Все внимание было сосредоточено именно на ней. Оттуда по ходу действия гурьбой выскакивали черти, набрасывались на грешников и с шумом и с гиканьем тащили их в ад. И в строгое церковное представление вливалась стихия карнавальная фантазии и игры.

Эта часть мистерии называлась **дьяблерией**. Дьяблерия пользовалась у средневекового зрителя особым успехом и часто даже заслоняла мистерию

¹ Первые образцы средневековой драмы зафиксированы еще в конце XII и в XIII вв. К ним относятся: миракль “Игра о святом Николае” Жана Боделя, “Миракль о Теофиле” Рютбёфа, анонимный “Фарс о мальчике и слепом”, а также две “комедии” Адама де Ла Аль - “Игра в беседке” и “Игра о Робене и Марион”. Расцвет средневекового театра приходится на XV в.

в целом. *Дьяблерия* - дьявольское действо с участием чертей - входила в мистерию. Но было в обычае участникам дьяблерии разрешать бегать по городу в костюмах. Люди, одетые в костюмы чертей, чувствовали себя вне обычных запретов и заражали этим настроением других. Вокруг них создавалась атмосфера необузданной карнавальной свободы. "*Черти*", будучи в большинстве людьми бедными, иногда и грабили, поправляя свои материальные дела. Совершались и другие бесчинства. Поэтому часто издавали запрещение давать чертям свободу вне их роли¹. Таким образом дьяблерия, хотя и была частью мистерии, была родственна карнавалу, выходила на площадь, за рампу.

Литургическая драма

Однако мистерия как высший жанр средневекового театра сформировалась не сразу. **Первичной формой** церковного театра в период раннего средневековья была **литургическая драма** - короткие сцены на тему **рождения и воскресения Христа**. Показывались эти сцены в церкви во время праздничных литургий (богослужений). Представляемые сцены соответствовали мессе ("католической обедне", службе), были возвышенными, строгими, их сопровождал церковный хор; **текст был латинским**. К концу XI в. литургическая драма стала утрачивать связь с богослужебным обрядом, переставала быть исключительной драматизацией библейских эпизодов, начинала инсценировать **жития святых**, прониклась мирским и даже "бытовым" началом и превратилась в полулитургическую драму. Со временем - в XII в. - литургическая драма перешла **на паперть** (крытую площадку перед входом в церковь), стала более *реалистичной, легендарные божественные сюжеты обрели стихотворную форму, появилась наивная обрисовка человеческих характеров*. Затем драма вырывается **на площадь** - в карнавал, в праздник. Из литургической **драма становится городской**. Городская драма сохранила библейский сюжет; она повествовала о таинствах и чудесах Священного Писания. Чудеса могли совершаться не только с участием библейских персонажей, но и непосредственно с каждым верующим.

Миракль

Миракль - "*чудо*". Инсценировки чудес, совершавшихся святыми и Богородицею, привели к появлению мираклей - религиозных представлений. Наибольшее распространение миракль получил в XV веке. В эти представления более свободно входили **житейские и комические мотивы**. Обычно в мираклях происходили жуткие события: *всякие обманы, насилия, убийства, а затем злодей начинал испытывать угрызения совести, каялся и обращался с мольбой к небу*. Впоследствии являлась дева Мария и миракль завершался благостным финалом: раскаявшийся грешник становился

¹ См. об этом: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса. М., 1965. С. 385-386.

верным сыном церкви. Психология героев в миракле еще сохраняла примитивную, наивную форму, но все же какие-то изменения в их внутреннем мире уже происходили, элементы драматизма миракль уже показывал.

Мистерия (от лат. ministerium - служба)

Вершинным жанром средневекового театра стала мистерия¹. Создавались мистерии на библейские сюжеты и показывали вечную **борьбу сил неба и ада**, Бога и Дьявола. Например, в одной из мистерий - **мистерии о Рае**, на сцену выходил Бог и творил одно за другим чудеса: в райских кущах появлялись Адам и Ева, тут же с дерева сползал Змей и соблазнял их запретным яблоком. Затем выходил грозный Ангел с мечом, изгонял Адама и Еву из Рая, и черти волокли их в ад; в другой мистерии изображалась **жизнь Христа** - от рождения до распятия на кресте и воскресения; было также много мистерий, посвященных **мученическим подвигам** различных **святых** и праведников. **Вершиной мистерияльного действия становилось искупление грехов человечества Спасителем – земная жизнь, распятие и воскресение Христа** ("Мистерия страстей Господних").

Как и в античном театре, мистерия начиналась с **пролога**, который обычно читал священник (или один из актеров-любителей). Он поднимался на деревянные подмости, сооруженные на городской площади, просил публику умолкнуть и выслушать благочестивую библейскую историю, на сюжет которой должна быть сыграна мистерия. Священник торжественно рассказывал ветхозаветную или новозаветную историю, а затем воздавал хвалу Богу и обещал молиться за тех, кто будет слушать и не мешать актерам. Если же слова Пролога не действовали, на сцену выбегал чертенок, весело подмигивал толпе, говорил, что Люцифер рад беспорядку среди зрителей и велел ему записать имена всех горлопанов и забияк.

Авторами мистерий были церковнослужители, ученые-богословы, врачи, юристы. **Исполнялись** мистерии обычно любителями-горожанами, большей частью из ремесленного люда, во время городских празднеств, ярмарок и т.п. Игра актеров была торжественной и наивной. **Постановка** мистерий находилась в ведении городских цехов и муниципалитетов. В праздничные дни утром на городские площади выезжали специальные повозки, одна часть которых была открытой - это была сцена, а другая закрытой - это было помещение для актеров. Все дни праздника повозки колесили по городу и новые зрители могли смотреть представление.

Эти произведения обычно достигали **огромных размеров**. Так, "**Мистерия Ветхого завета**", излагавшая все основные события от сотворения мира до рождества Христова, включала в себя около **40** пьес, насчитывала

¹ Известны "Мистерия Ветхого завета" (50-е годы XV в.), "Мистерия Страстей Господних" Арнуля Гребана (50-е годы XV в.), "Искупление" Эсташа Меркаде (конец XIV в.) и др.

50 000 стихов и исполнялась **250** актерами. Такие представления разыгрывались в течение **нескольких дней**, и горожане наблюдали, как прямо перед ними разворачивается **вся “Священная история”**. В мистериях с особым размахом проявилась одна из основных черт средневекового мировоззрения и **поэтики** - *соединение иносказательного толкования* изображаемого с его подчеркнуто *чувственной остротой*: мистерии как бы погружали патетический смысл “Священной истории” в стихию плотской натуральности. И это понятно, поскольку страдания библейских мучеников, и прежде всего самого Христа, воспринимались как самая **настоящая реальность**. На подмостках *праведников клали на горячие жаровни, бросали в яму к диким зверям, распинали на кресте, обезглавливали* и т. п.

Сцены религиозного характера чередовались с **интермедиями, фарсом**, набожность - с богохульством. **В XVI в. мистерии были запрещены**, поскольку недовольство светских и духовных властей вызвало присутствие в них фарсовых, сатирических элементов.

Фарс

Фарс - народная **площадная комедия**, возникшая параллельно с чудесами и таинствами. Свое название этот комедийный жанр получил от слова *farsa* - **“начинка”** (от этого же корня - и *фарш*): мистерия, будучи в основном религиозной по содержанию, была как бы прослоена веселыми буффонными интермедиями и дерзкими жизнерадостными пародийными сценками. Если в **мираклиях** устанавливались **отношения человека с небом**, то в **фарсе** - его **отношения с другими людьми**. А в их отношениях было много глупости, хитрости, обмана.

Например, фарс **“Живые мертвецы”** (этот фарс ставился в XVI веке при дворе французского короля Карла IX): **некий адвокат** заболел душевным расстройством и вообразил себя умершим. Он перестал есть и пить и лежал неподвижно на своей постели. Чтобы его излечить, один из родственников тоже представился умершим и приказал положить себя на стол в комнате больного адвоката. Все плачут вокруг умершего родственника, но сам он, лежа на столе, корчит такие уморительные гримасы, что все начинают смеяться, а за ними и сам умерший родственник. Адвокат изумлен, но его убеждают, что мертвым и полагается смеяться. Тогда и он заставляет себя смеяться. Затем умерший родственник, лежа на столе, стал есть и пить. Адвоката убеждают, что мертвые едят и пьют. Адвокат также стал есть и пить и окончательно выздоровел. Смех, еда и питье побеждают смерть.

Средневековый фарс был незамысловатым, незатейливым, представлялись сценки из жизни и быта того времени. Например, процесс обучения в фарсовом варианте, участниками которого являлись **отец, сын и учитель** гимназии: на сцену выходят отец и сын - Патер и Филиус. **Патер** - старый крестьянин, в драном бараньем кожухе, в заплатанных штанах и с огромной сучковатой палкой. Он привел своего великовозрастного сына **Филиуса** -

настоящего балбеса - учиться к немцу, премудрому **Магистру**. Далее на сцену выходит Магистр, вернее, выкатывается ходячая гимназия, с чернильницей на пузе, пером в шапке и т. д. Учение быстро переходит к своей главной акции - порке: магистр защемил школяра между ног и начал его пороть. Но Филиус, в свою очередь, кусает учителя в его необъятную мякоть. Немец с воем убегает. Филиус же, хохоча от удовольствия, садится на пол, но тут же вскакивает: его выпороли на славу.

Сакральная и комическая стихии в мистерии

В средневековом театре церковные жанры преобладали над светскими, но полностью заглушить их не могли. Комическая театральная стихия вливалась в строгие формы мистерии, и рядом со святыми и праведниками действовали черти, и шуты-острословы, и повивальные бабки, и подвыпившие солдаты и прочий люд из интермедий и фарсов. Причем **комическая стихия органически переплеталась с религиозной линией**.

Например, в финале одной из мистерий - *“Истории о славном воскресении господнем”* Миколая из Вильковецка. Мистерия заканчивалась не воскресением Христа, а **сошествием его в Ад и сокрушением сил смерти**. В Евангелии ничего не говорится о сошествии Христа в ад, но этот сюжет позднее утвердился в христианской мифологии. Причем Ад в средневековом мистерииальном театре - место отнюдь не страшное, а скорее фарсовое: Князь Тьмы восседал на бочонке с пивной кружкой в руках. Он был огромен, во взлохмаченной бараньей шкуре, в маске с крючковатым носом, с золотой цепью. Он кричал, пел, икал и плевался. Силы ада торжествовали и веселились. В тюрьмах находились Адам и Ева, Ной и другие. То есть Ад создавался не в духе картин Данте, а в том стиле, в котором он существовал в народных анекдотах. Иисус спускался в Ад и освобождал грешников. В мистерии этот эпизод подавался с великой торжественностью и помпой.

Моралите

Светский театр был представлен моралите - **нравоучительно-аллегорическими представлениями**, получившими особое распространение в середине XV в. Так, в моралите *“О Разумном и Неразумном”* один герой, одержимый Безумием, Распутством и т. п., в конце концов попадает в ад, тогда как другой, слушающийся Разума и Веры, завершает свою жизнь в раю.

В целом театр Средневековья был религиозным, значительных образцов искусства он не создал. Но он продемонстрировал возросшее сопротивление мирского начала религиозному, подготовил почву для театрального искусства эпохи Возрождения.

ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ¹
"БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ" (1307-1321. изд. 1472)

1. Судьба Данте

Данте родился во Флоренции в мае 1265 г., в старинной аристократической семье, принадлежавшей к партии гвельфов. Флоренция была самым богатым городом-коммуной в Италии XIII-XIV вв., в ней выделялись антагонистические политические партии: **гвельфы** (*партия простонародья*), сторонники германского императора и **гибеллины** (*партия аристократов*), сторонники папской власти. Гибеллины были побеждены и изгнаны из Флоренции в начале XIII века, но политический антагонизм сохранился, гвельфы разделились на **Белых** (сторонников императора, вчерашних гибеллинов) и **Черных** (подлинных гвельфов, выступающих за союз с папской курией). Данте принадлежал к Белым гвельфам. В 1300 году получил звание **приора** (во Флоренции было 7 приоров), вошел в круг немногих, кто определял политику в городе. Данте старался примирить две враждующие партии - Белых и Черных гвельфов.

Данте **женился** на Джемме Донати, чей **род принадлежал к Черным гвельфам**. В **1302** г., когда Черные гвельфы подвергли репрессиям Белых, Данте был осужден на **изгнание** из Флоренции, дом его сжигают (*Он разлучен был с семьей, жена и дети остались во Флоренции. Дети вырастут и приедут, а с женой пути уже никогда не сойдутся*).

Данте поселился в **Вероне**, позднее странствовал по разным городам Италии. В **1316** году **Флоренция амнистировала** поэта, ему было разрешено вернуться с унижительным условием: он должен был в смиренной рубахе произнести слова покаяния на главной площади Флоренции и посыпать голову пеплом. Данте не принял условия и написал гражданам Флоренции отказ в гневных и суровых выражениях: *"Разве не смогу я в любом другом месте наслаждаться созерцанием солнца и звезд? Разве я не смогу под любым небом размышлять над сладчайшими истинами?"*

Позднее Данте поймет, что только **объединенная Италия** принесет покой и благоденствие его народу. Тогда же она делилась на множество карликовых княжеств, враждующих друг с другом.

Последние годы (1315-1321) были относительно спокойными и счастливыми, он жил в **Равенне** у ее правителя Гвидо де Полента, одного из феодальных правителей Италии, стремившихся к "культурному властвованию". Данте **похоронен в Равенне** (умер, заболев лихорадкой), прах его покоится в роскошной, как мавзолей, гробнице, в каменном античном саркофаге.

Флоренция впоследствии добивалась возвращения дорогих останков

¹ Годы жизни Данте: май **1265**, Флоренция - 14.1X.**1321**, Равенна.

в родной город Данте, но Равенна не позволяла прикоснуться к ним потомкам тех, кто при жизни поэта запрещал ему под страхом смерти въезд в его родной город. Личность Данте поражала современников своим **скорбным величием**: большая эрудиция, волевой характер, поэтический гений и высокое чувство достоинства предвосхищали в нем **черты человека эпохи Возрождения**, хотя он жил в период высокого средневековья и как поэту ему суждено было подвести итог всей литературе средних веков.

Данте в книге «**Новая жизнь**» (первой лирической автобиографии в мировой литературе) рассказал о своей любви к Беатриче. **Беатриче** - значит "**дающая блаженство**". Её образ имел реального прототипа - **Беатриче Портинари**, дочь богатого флорентийского банкира, умершую в 1290 г. Данте видел девушку близко всего **три раза**: - **первый** раз в мае 1274 г., когда ему и Беатриче было **по 9 лет**; тогда она была в **красном** платье, и Амор завладел сердцем мальчика: "*И я видел ее, столь благородную и достойную хвалы во всех ее делах, что, конечно, о ней можно было сказать словами Гомера: "Она казалась дочерью не смертного, но бога"*"; **второй** раз Данте увидел Беатриче, когда им было **по 18 лет**, тогда Беатриче была в **белом одеянии**, она ответила на его поклон и улыбнулась ему. И вновь это вызвало бурю чувств: "*когда я услышал ее сладостное приветствие, я преисполнился такой радостью, что, как опьяненный, удалился от людей, уединяясь в одной из моих комнат...*"; в **третий** раз он увидел ее вскоре, поклонился, но не получил ответа. Беатриче стала путеводительницей Данте в Раю в «Божественной комедии»

Данте в трактате «Пир» (1304-1308) рассматривает жизненную эволюцию **совершенного** человека, истинно **благородного и добродетельного**. По Данте, у каждого возраста есть свои добродетели. Данте выделяет **4** возраста:

1. юность (вместе с детством) - до 25 лет
2. зрелость - до 45 лет
3. старость - до 70 лет
4. дряхлость - до 81 года

Платон, по преданию, прожил **81 год** и умер, когда совершенное число 9 умножилось 9 раз.

Данте говорит **о возрастах**:

*Душа, украшенная даром бога,
До смертного предела,
С тех пор как узы ощутила тела,
Таиться не вольна.
Она нежна, стыдлива и несмела
У юности порога;
Прекрасная, она взирает строго,*

Гармонии полна.

*Созрев, она умеренна, сильна,
Полна любви и в нравах куртуазна.
А в старости щедра,
Предвиденьем и мудростью властна
И, радуясь, согласна
О благе общем рассуждать бесстрастно.
Достигнув дряхлости, она стремится
С всевышним примириться,
Как надлежит близ смертного одра,
Благословив былые времена*

Для юности, по Данте, необходимы *послушание, ласковость, стыдливость, телесная красота*. На телесной красоте Данте останавливается особо: *"большую часть действий положено нашей душе производить при помощи телесных органов, а это легче, когда тело должным образом сложено, когда оно красиво и доставляет наслаждение своей удивительной гармонией"*. Эта гармония души и тела - идеал гуманистов Возрождения.

Образцом человека зрелого для Данте является Эней - легендарный основатель римского государства. Он был *вежлив, честен перед законом, любвеобилен, стоек и умерен*.

В старости надо быть *справедливым, благожелательным, разумно щедрым, интересоваться не личными делами, а общественными*, помня слова Аристотеля *"человек - животное общественное"*. Как достойный образец Данте называет другого римлянина - Катона Утического, *"который был рожден не для себя, а для отечества и всего мира"*. Катон покончил с собой, чтобы не подчиниться диктатуре Цезаря. Катон Утический - символ доблестного и совершенного человека, и этим объясняется его появление в "Божественной комедии" в качестве стража Чистилища.

"БОЖЕСТВЕННАЯ КОМЕДИЯ" (1307-1321)

Жанр; композиция; аллегоризм образов "Божественной комедии"

*"Единый план "Ада" есть уже плод
высокого гения" А.С. Пушкин*

*«Божественная комедия» есть не что иное,
как метафора жизни». Эзра Паунд*

Данте назвал свое творение "Комедия", подразумевая при этом ее *"средний стиль", благополучный финал и некоторую развлекательность*, особенно заметную на фоне житийной литературы. Написана поэма **на итальянском языке**, а не на латыни, как тогда было принято. Эпитет "божественная" предпослал "Комедии" Джованни Боккаччо, и этот эпитет, выражавший восхищение художественной красотой творения, быстро прирос к произведению Данте. Поэма давала картину божественного творения, загробного мира как вечной жизни, для которой временная земная жизнь

служит лишь подготовкой. Сам Господь не появляется в поэме, но везде осязательно присутствует Творца вселенной.

Поэма написана в жанре видения, популярном в средневековой литературе. Данте видоизменил этот жанр, он представил не одни только глубины Ада, но **весь мир**, и к тому же прошел через все области загробного мира сам, живой, грешный человек, сделавший весь мир частицей своей личной жизни. И хотя Данте писал о своем "сне, видении", многие современники считали, что он в самом деле ходил живым по загробным царствам и что будто бы борода его *"обожжена адским огнем"*.

Жанр "Божественной комедии" уникален: это поэма **универсально-философского характера**, как *"Фауст"* Гете или *"Мастер и Маргарита"* М. Булгакова.

Мир, нарисованный в "Божественной комедии", **гармоничен**, геометрически выверен, точен, **ибо мудрость творца гармонично распределила в нем безобразное, обыденное и прекрасное**. *Познание этого мира и составляет смысл дантовского восхождения*. Речь идет о благополучии всей мировой системы, в которой отчаялся Данте, и он должен был оправдать мир, гармонизировать его. Это поэма и о Данте, и о **человечестве**, сходящем по ступеням Ада и поднимающемся к райским высям, очищающемся и приобретающемся совершенное знание. В поэме Данте господствует **высшая справедливость**, она не считается с положением, заслугами и т. д. И в этом тоже заключается возрожденческая тенденция - в независимости самостоятельно судящей личности.

Основные образы комедии - **Данте, Вергилия и Беатриче** могут рассматриваться как **аллегории**: **Данте** - это аллегория человека и человечества в целом, оказавшегося в тупике и ищущего "верного пути"; **Вергилий** воплощает собой земной разум, он является спутником героя и постоянно объясняет все, что они видят в Аде и в Чистилище. Но земной разум способен воспринять лишь трагическое или печальное, величие же божества разум объять не способен, поэтому на пороге Рая Вергилий покидает Данте; **Беатриче** становится проводником Данте в обители вечного света, являясь аллегорией *небесной мудрости*. Беатриче воплощает в себе также *силу любви* в ее философском, трансцендентном смысле, это аллегория *Красоты* и с нею связана мысль о спасительной роли Красоты. Эта поэтическая троика воплощает важнейшие элементы жизни.

"Божественная комедия" делится на три части (**кантики**): **"Ад"**, **"Чистилище"** и **"Рай"**. Названия частей символичны: 3 её части символизируют собой 3 мира, в которых одновременно пребывал Данте: **ад** внешней жизни, **чистилище** внутренней борьбы и **рай веры**, не покидающей поэта, а укрепляющей его дух.

Поэт с добросовестностью геометра вычерчивает пространственные параметры: в **Аде** - девять кругов, в **Чистилище** - два предчистилища (преддуступа) и семь уступов горы, поднимающейся к небесам, а в **Рае** - девять

небесных сфер. Композиция дантовской поэмы построена с учетом **магии чисел**, согласно которой священными являются числа 3, 9 и 10. В "Божественной комедии" **3 кантики, 3 центральные фигуры**, в каждой кантике по **33 песни (33 – это и возраст Христа)**, а поскольку есть еще первая песня - пролог, то общее количество песен равно 100. Мир Данте целен и гармоничен; необыкновенно само сочетание математической точности мышления с могучей фантазией поэта, равной которой не знала Европа со времен Гомера. В поэме сочетается достоверность картин с аллегорической их зашифрованностью, что требует комментариев.

Поэма наполнена традиционными для средневековой литературы смыслами: **буквальным, аллегорическим, моральным, мистическим** (анагогическим):

- **буквальный смысл** предполагал "натуральное" описание загробного мира со всеми его атрибутами - и поэт сделал это так убедительно, как будто видел своими глазами то, что было лишь представлением его могучего воображения;

- **аллегорический смысл** предполагал выражение идеи бытия в абстрактной ее форме: в мире все движется от тьмы к свету, от страданий к радости, от заблуждений к истине. В поэме описано восхождение души к свету через познание мира, т. е. поэма построена по принципу *готической вертикали*: от низменного к возвышенному, от грешников "Ада" до святейших "Рая";

- **моральный смысл** предполагал идею воздаяния за все земные поступки в жизни загробной (жестокое возмездие тиранам, "вечный свет" святым...);

- **мистический** (анагогический) **смысл** предполагал интуитивное постижение божественной идеи через восприятие красоты самой поэзии, как языка тоже божественного, хотя и сотворенного разумом поэта, человека.

В **первой песне-прологе** Данте рассказывает о том, как *на середине жизненного пути* (около 30 лет) он заблудился в "сумрачном лесу»:

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несусь!*

Этот дремучий лес - **аллегория земного бытия**, жестокого исторического времени, в котором жил поэт. Полный страха и сомнения, герой поэмы ищет утраченный "верный путь" (аллегория идеала), но дорогу ему преграждают три зверя: **лев** - *аллегория жестокости и гордыни*, в нем видны черты тирана властителя, **волк** - *аллегория эгоизма и жадности*, **рысь** (или **пантера**) - *лжи, обмана и сладострастия*. Со всеми этими пороками Данте много раз будет встречаться в различных кругах Ада и на уступах го-

ры Чистилища. Опасных зверей отгоняет появившийся на дороге Вергилий¹, точнее, тень Вергилия, пришедшего на помощь Данте. **Небесная мудрость** приходит на помощь человеку, посылая ему **разум**.

Кантика первая - "АД"

Каждая кантика аллегорична: **Ад** - это воплощение страшного и безобразного, **Чистилище** - исправимых пороков и утолимой печали, **Рай** - аллегория Красоты, радости.

Каждый вид наказания в Аде также аллегоричен, как и каждый вид испытания в Чистилище и каждый вид награды в Рае. Представив мир как установленный Творцом, Данте на самом деле сконструировал его сам. Ад имеет **форму воронки** и находится на севере (в соответствии с системой мира Аристотеля и Птолемея), а **гора Чистилища** - в "более совершенном" южном полушарии. С вершин Чистилища из куш Земного Рая Данте с Беатриче возносятся к сферам 9 небес и Эмпирею.

Исследователи предполагают, что Данте имел юридическое образование, если мог определить вину и заслугу каждого, распределить персонажей по адским пропастям, уступам горы Чистилища и небесным сферам Рая.

Свой мир Данте населил персонажами **вымышленными** (мифологическими - Улисс, Антей, библейскими - Иуда, Лия, Рахиль, литературными - Тристан, Ланцелот, персонажи рыцарских романов) и **историческими** (из древности - Катон Утический, Брут, Цезарь; либо из недавнего прошлого - Фарината, папа Никколо III; но больше всего соотечественниками Данте, чьи имена стали историческими благодаря "Божественной комедии": Уголино делла Герардеска, Франческа да Римини и многие другие).

Надпись на вратах Ада заканчивается знаменитой строкой: "**Оставьте всякую надежду, сюда входящие**":

*Я увожу к отверженным селеньям,
Я увожу сквозь вековечный стон,
Я увожу к погибшим поколениям.
Был правдою мой зодчий вдохновлен:
Я высшей силой, полнотой всезнанья
И первою любовью сотворен.
Древней меня лишь вечные созданья,
И с вечностью пребуду наравне.*

¹ **Вергилий** Марон Публий (70 г. до н. э. - 19 г. до н. э.) - крупнейший поэт эпохи Августа. Поэма "Энеида" - мифологическая история троянца Энея. Римская история, ее фрагменты присутствуют здесь как перспектива, как будущее. Эней с сыном и отцом покидает гибнущую Троию, отправляется к италийским берегам и основывает вторую Троию - Рим. Эней - сын Анхиза и Венеры, божественная кровь течет и в жилах его потомка - Августа. Эней спускался в царство мертвых, где видел своего отца. Поэма Вергилия, с причудливым сплавом мифологических и реалистических элементов - образец для автора "Божественной комедии".

Входящие, оставьте упования.

Затем следуют картины жестоких **наказаний грешников**, при этом вид наказания аллегоричен и соответствует преступлению: *тираны* плавают в кипящей крови, *предатели* закованы в лед, ибо сердца их холодны, *грешники любви* носятся в огненном смерче...

Однако есть и те грешники, кого Данте не поместил даже в Ад - это **бездеятельные**, не совершившие ни плохого, ни хорошего при жизни, не сделавшие выбора между добром и злом. Они толпятся у врат Ада и не могут войти в него ("**иначе возгордилась бы вина**"):

*Их память на земле невоскресима,
От них и суд, и милость отошли.
Они не стоят слов: **взгляни и мимо!***

С ними - и

*"ангелов дурная стая,
Что, не восстав, была и не верна
Всевышнему, средину соблюдая.
Их свергло небо, не терпя пятна;
пропасть Ада их не принимает,
Иначе возгордилась бы вина".*

Их мучают слепни, осы и черви.

В преддверие Ада Данте поместил папу **Целестина V**, отшельника, доброго и слабого человека. Будущий папа Бонифаций VIII уговорил Целестина удалиться в уединение, отказаться от папского престола. Целестин мог сделать много добрых дел, но не сделал. За то, что он оставил свой пост, уклонился от борьбы, Данте не пожелал поместить его даже в Ад.

В **первом круге Ада - Лимбе** находятся души невиновных, но недостойных света людей. Там нет мук, но там скорбят о недоступном им блаженстве - это "великие дохристиане": среди них философы Древней Греции **Сократ**, **Эмпедокл**, **Демокрит**, мифологические персонажи - **Гектор**, **Эней**, даже иноверцы-мусульмане - ученый **Авиценна** и полководец **Саладин** (Данте веротерпим). Особым почетом окружены в Лимбе великие поэты античности: **Гомер**, **Овидий**, **Гораций** и **Лукан**, к этой же когорте принадлежит и **Вергилий**, временно покинувший ее для путешествия с Данте. Лимб - вымысел автора "Божественной комедии", дерзнувшего почтить заслуги поэтов античности. Дерзко и то, что Данте в Лимбе сам присоединяется к когорте великих поэтов античного мира ("**нас стало шестеро**"), ставит себя в один ряд с Гомером и другими античными поэтами¹.

В **первых кругах (1-5) Ада** терзаются **грешники плоти**, не умевшие победить своего инстинкта: **обжоры**, **пьяницы**, **блудницы**. Их отделяет от

¹ Но **язычники** есть и **во втором круге** - те, кто был побежден любовью, кого земная плоть звала. Здесь и **Семирамида**, и **Клеопатра**, и **Елена** - "тягостных времен виновница", и **Ахилл**, и **Парис**, и **Тристан**: «адский ветер, отдыха не зная, // Мчит сонмы души среди окрестной мглы // И мучит их, крутя и истязая».

более тяжких грешников каменная и огненная стена града **Дита**, которая украшена головой Медузы и защищается фуриями и дьяволами.

В **III круге - обжоры**, там **казнь** не горше других, **но противней**:

*Я в третьем круге, там, где дождь струится,
Проклятый, вечный, грузный, ледяной:
Всегда такой же, он все также длится.
Тяжелый град, и снег, и мокрый гной
Пронизываю воздух непроглядный;
Земля смердит под жидкой пеленой.*

В Стигийском болоте казнятся **гневливые**:

*Они дрались не только в две руки,
Но головой, и грудью, и ногами,
Друг друга норовя изгрызть в клочки.*

Там же, в болоте, и **скучные**:

*Еще ты должен знать, что под волнами
Есть также люди, вздохи их, взлетев,
Пузыряют воду на пространстве зримом,
Как подтверждает око, посмотрев.
Увязнув, шепчут: "В воздухе родимом,
Который блещет, солнцу веселясь,
Мы были скучны, полны вялым дымом,
И вот скучаем, втиснутые в грязь".*

Во **втором круге Ада** встречает Данте тени **Франчески** и **Паоло** - пожалуй, самый знаменитый эпизод во всей "Комедии"! Образ Франчески да Римини контрастирует с безобразными фигурами адских персонажей, он **лиричен**, в нем есть трагическое звучание. Франческа - **грешная жена**, выданная замуж против ее воли и устремившаяся навстречу любви Паоло, который был братом ее супруга. Жестокой была расправа оскорбленного мужа: он пронзил Паоло и пытающуюся заслонить его *Франческу* одним кинжалом, поэтому тени Франчески и Паоло носятся в огненном смерче **неразлучно**. Крылатой стала фраза: *"Нет ничего печальней, чем вспоминать о радости былой в несчастье"*. Этими словами Франческа предваряет свой рассказ о том, как они наедине с Паоло читали **роман о рыцаре Ланцелоте**, и повесть о любви Ланцелота к прекрасной королеве Джиневре стала той искрой, от которой вспыхнуло пламя страсти Франчески и Паоло. Читая роман, они поцеловались и *"в тот день уж больше не читали"*. Данте сочувствует грешной любви Франчески и Паоло, в которой страсть совместилась с высоким духовным чувством. Для Данте характерен напряженный **интерес к земной жизни**. Это отношение не лишено **противоречий**: с одной стороны, она служит подготовкой к жизни вечной после смерти, а с другой, объективно он оправдывает **Франческу да Римини**, сочувствуя ей, **автор лишается чувств после рассказа Франчески**. Данте умеет развернуть подлинно **трагический характер** и при этом на малом пространстве -

в одном эпизоде. Трагизм обусловлен тем, что в человеке могут совмещаться рядом с греховными страстями и благородные помыслы и чувства.

В **десятой песне "Ада"** Данте и Вергилий проходят через каменный город Дит, где в **огненных могилах горят ересиархи**, отрицавшие бессмертие души. Среди них - **Фарината Дельи Уберти** - вождь гибеллинов Флоренции, полководец и государственный деятель. Выразительно очерчен внешний облик Фаринаты, стоящего в огненной могиле:

*А он, лицо и грудь вздымая властно,
Казалось, Ад с презреньем озирал.*

Изображая человека враждебной ему партии и к тому же еретика, Данте относится к Фаринате не только с состраданием, но и с уважением, в этом воине привлекает одержимая преданность своей партии, пусть и побежденной. **Данте ценил его как патриота Флоренции.** Он знал, что, когда тосканские гибеллины, единомышленники Фаринаты, потребовали разрушения города, он решительно воспротивился: *"Пусть я буду один, но с мечом в руках встану на его защиту"*, - заявил он. И в Аду он бросает полную достоинства фразу:

*...я был один, когда решали
Флоренцию стереть с лица земли;
Я спас ее при поднятом забрале.*

Один из самых значительных - образ **Улисса (Одиссея)**, виновного в том, что обманом ввел в Троию деревянного коня. Одиссей близок самому автору и своей скитальческой судьбой, и неугасимой жаждой познания:

*Ни нежность к сыну, ни перед отцом
Священный страх, ни долг любви спокойный
Близ Пенелопы с радостным челом
Не возмogli смирить мой голод знойный
Изведать мира дальний кругозор..*

Последний, **девятый круг Ада** лишен движения, тепла, пламени, он весь - застылость, холод и лед, в него вмерзли предатели. Здесь - самый трагический эпизод поэмы - **рассказ Уголино** о последних днях его жизни. По приказанию архиепископа Руджери граф Уголино, обвиненный в государственной измене, был брошен в башню вместе с **четырьмя сыновьями**, за которыми не было никакой вины. Все они были обречены на смерть, замурованные в башне голода; они стойчески ждали смертного часа, один из мальчиков предложил отцу съесть кого-нибудь из них, старик в ужасе промолчал. Он смотрел, как один за другим умирали его ни в чем не повинные сыновья. Рассказ Уголино эмоционален, перемежается слезами и стонами несчастного. В этом эпизоде **земные муки кажутся страшнее адских**, а жестокому, но справедливому Божьему суду противопоставлен жесточайший, и при этом несправедливый суд земной:

*Очнувшись раньше, чем зарделось небо,
Я услышал, как, мучимые сном,*

Мои четыре сына просят хлеба.

*Когда без слез ты слушаешь о том,
Что этим стоном сердцу возвещалось, -
Ты плакал ли когда-нибудь о чем?*

*Они проснулись; время приближалось,
Когда тюремщик пищу подает,
И мысль у всех недавним сном терзалась.*

*И вдруг я слышу - забивают вход
Ужасной башни; я глядел, застылый,
На сыновей; я чувствовал, что вот -*

*Я каменею, и стонать нет силы;
Стонали дети; Ансельмуччо мой
Спросил: "Отец, что ты так смотришь, милый?"*

*Но я не плакал; молча, как немой,
Провел весь день и ночь, пока денница
Не вышла с новым солнцем в мир земной.*

*Когда луча ничтожная частица
Проникла в скорбный склеп и я открыл,
Каков я сам, взглянув на эти лица, -*

*Себе я пальцы в муке укусил.
Им думалось, что это голод нудит
Меня кусать; и каждый, встав, просил:
"Отец, ешь нас, нам это легче будет;
Ты дал нам эти жалкие тела, -
Возьми их сам; так справедливость судит".*

*Но я утих, чтоб им не делать зла.
В безмолвье день, за ним другой промчался.
Зачем, земля, ты нас не пожрала!*

*Настал четвертый. Гаддо зашатался
И бросился к моим ногам, стена:
"Отец, да помоги же!" - и скончался.*

*И я, как ты здесь смотришь на меня,
Смотрел, как трое пали друг за другом
От пятого и до шестого дня.*

*Уже слепой, я щупал их с испугом,
Два дня звал мертвых с воплями тоски;
Но злей, чем горе, голод был недугом".*

*Тут он умолк и вновь, скосив зрачки,
Вцепился в жалкий череп¹, в кость вонзая
Как у собаки крепкие клыки.*

В отличие от средневековых видений, где дано обобщенное изображение грешников, Данте их индивидуализирует. Дантовские персонажи

¹ В череп архиепископа Руджери, отправившего на казнь невинных детей.

можно назвать характерами условно, но в них есть психологизм, есть "*истина страстей*". В каждом сильном характере отмечается одна, но яростная одержимость: у **Франчески** - любовь, у **Фаринаты** - политическая убежденность, граф **Уголино** воплощает собой горячее *отцовское чувство*, **Улисс** - жажду открытий.

Многочисленны безобразные и комические **фигуры Ада**, среди них немалое место занимают осквернители церковных святынь. В XIX песне описывается смрадное ущелье, где казнятся **торговцы индульгенциями и церковными должностями**. *Они торчат вниз головой, зажатые в каменный кошель (как при жизни глядели в кошель), обнажены их срамные места, огонь лижет их дрыгающие ноги*. Среди них и папа Римский **Николай III**, "*поверженный во тьму Вниз головой и вкопанный, как свая*". Данте нимало не жалеет тех, кто опозорил церковь, **подорвал авторитет христианства**: "*Вы алчностью растлили христиан, Топча благих и вознося греховных... Сребро и золото - ныне бог для вас*".

Данте называют **тенденциозным поэтом**. Его политические пристрастия проявились в поэме. Историки Флоренции подсчитали, что из **79** упомянутых в "**Аде**" лиц **32 флорентийца**, в "**Чистилище**" - лишь **4** флорентийца, в "**Раю**" их - **2**. Такого анализа современности, как в «Божественной комедии», мы не найдем ни в средневековой, ни в античной литературе.

Индивидуализированы у Данте и **образы дьяволов, чертей**: *Рыжик, Борода, Собака, Клыкастый боров, Собачий зуд*. Они ведут себя как люди, они мучают грешников, развлекаются:

И как во рву, расположась вдоль края,

Торчат лягушки рыльцем из воды,

Брюшко и лапки ниже укрывая, -

Так грешники торчали в две гряды.

Но, увидав, что Борода крадется,

Ныряли в киль, спасаясь от беды...

Собачий Зуд, всех ближе, зацепив

Багром за космы, слитишися туго,

Втащил его, как выдру, на обрыв.

"Эй, Рыжик, забирай его, когти, -

Наперебой проклятые кричали, -

Так, чтоб ему и шкуры не найти...

Наваррец выбрал время, половчее

Уперся в землю пятками и вмиг

Сигнул и ускользнул от их затей (Ад, песнь XXII)

У Данте наблюдается **смешение стилей**. Это смешение стилей вызвало неприятие у классицистов XVIII в. (как и "крайности" Шекспира).

На дне колодца гигантов - ледяном озере **Коцит** - казнятся **предатели**.

Люцифер у Данте - это воплощение зла и эстетического безобразия: он наполовину вмерз в лед, зарос шерстью, у него 6 крыльев, 3 лица (цвета

красный - олицетворение гнева, *черный* - олицетворение зависти, *бело-желтый* - бессилие) и в каждой кровавой пасти казнится по предателю (Иуда, Брут, Кассий. Предательство Христа и императора - самый страшный грех в представлении Данте, в то время поборника императорской власти). Люцифер - озлобленный, но послушный исполнитель свыше начертанных казней для соблазненных им людей. 3 лица Люцифера - это аллюзия на небесную Троицу, в которой сосредоточена вселенская любовь, могущество и доброта¹.

Кантика вторая - "ЧИСТИЛИЩЕ"²

Чистилище начинается с **Антипургатория** (Предчистилища), где души на 2 уступах томятся, готовясь к тяжким испытаниям, пройдя через который они обретут блаженство. Это восхождение к Земному Раю иногда продолжается несколько столетий. До Данте считалось, что чистилище тоже находится под землей, но не так глубоко, как ад. В "Чистилище" находятся те, кто может очиститься от смертных грехов. Стражем Антипургатория является **Катон Утический** - язычник и самоубийца, ему Данте доверяет суд над душами (единственный из дохристианской поры, кого Данте не помещает в Ад). Катон был политическим деятелем Рима, кончил жизнь самоубийством, не желая подчиняться тирании, проявил гражданское мужество и любовь к свободе:

*Он восхотел свободы, столь бесценной,
Как знает тот, кто жизнь ей отдает.*

Пребывающие в Чистилище проходят **7 уступов**, очищаясь от **7 смертных грехов: тщеславия** (гордыни), **зависти, гнева, уныния, скупости, чревоугодия, расточительства**. Такая классификация грехов принадлежит Григорию Великому. Эти грехи, в свою очередь, порождают другие: от тщеславия происходит непослушание и чванство и т.д.

Ангел начертал на лбу Данте **7 букв "P"** ("P"- начальная буква слова "грех" по лат.), и они будут стираться по мере прохождения уступов. Данте удивлен, что один он отбрасывает тень, а духи усопших прозрачны.

В **первом ярусе** очищаются **гордецы**, и здесь Данте придется пробыть дольше, во втором - **завистники** (Данте пришел к выводу, что после смерти здесь он будет находиться недолго, он не так уж завистлив), в третьем - **гневные**, в четвертом - **унылые**, в пятом - **скупцы и расточители**, в шестом - **чревоугодники**, в седьмом - **сладоглотники**. Чистилище, в отличие от Ада, многоцветно и очень живописно: здесь находятся ангелы с зелеными

¹ По С. Булгакову, Ад Данте – выдумка, человек должен прийти к Богу не из страха, а из любви.

² Картины Чистилища у Данте так убедительны, что заставляли поверить в их существование. Позднее, при папе Льве X (1513-1521), верующим было предоставлено право выкупать умерших из Чистилища" (Христианство. В 3 т. Т. 2. С. 19. Льву X приписывают афоризм "христианство – доходная басня" (с. 19).

крыльями в белых и огненных одеждах. Взор Данте после адской тьмы ослеплен вспышками света, обилием красок.

В Чистилище Данте всюду встречает **поэтов, художников, музыкантов**, которые оплакивают свое земное несовершенство. В 7 ярусе очищаются те, кто был предан земной любви. Среди этих душ Данте находит немало поэтов, служивших куртуазному Амуру, в том числе Гвидо Гвиницелли, отец "сладостного нового стиля", любовь так сладко воспевавший.

В "Чистилище" повествование часто прерывается лирическими отступлениями, самое значительное из которых - обращение Данте к современной ему Италии, раздираемой междоусобными войнами:

Италия, раба, скорбей очаг,

В страшной буре - судно без кормила...

Чистилище отделено от **Земного Рая** стеной **очистительного огня**, который жжет, но не приносит вреда. Со страхом подходит Данте к огненной стене, но Вергилий говорит ему, что за стеной - *Беатриче*. Это не тот Рай, где пребывает Бог, но Рай земной, откуда были когда-то изгнаны первые люди Адам и Ева. Здесь видит Данте аллегорические фигуры танцующих женщин: в алых одеждах - *Любовь*, в зеленых - *Надежду* и в белых - *Веру*. **Водительницей Данте в Земном Раю - средоточием активной жизни – становится Мательда** (Беатриче в небесном раю - символ жизни созерцательной). Для того чтобы отправиться к светилам, Мательда погружает Данте в реку забвения - *Лету*.

Данте, казалось, уже готов для пути к светилам, но видит странную и **страшную картину**: *появляется наглая блудница, которая рыщет глазами по земле, и с нею гигант, и там, в священных садах Земного Рая, гигант обнимает блудницу, целует ее, а затем бьет*. Видение скрывается в лесу. Дантологи трактуют эту сцену так: *Блудница* - **церковь** под нечестивым папой Климентом У, *гигант* - франц. король **Филипп 1У** красивый. Данте предсказывает, что вскоре появиться преемник орла (т. е. император), который уничтожит блудницу и гиганта.

Данте освобождается от этих видений, погрузившись в *Эвноэ*, вторую реку Земного Рая, воды которой восстанавливают память о добре. Тогда он чувствует себя чистым и достойным вознестись к светилам.

Кантика третья - "РАЙ"

Надземные просторы *Рая* Данте представляет как **девять сфер**:

- *первое* небо - **Луны**,
- *второе* - **Меркурия** (где обитают души праведных честолюбцев),
- *третье* - **Венеры** (где блаженствуют души любвеобильных),
- *четвертое* - **Солнца** (обиталище мудрецов),
- *пятое* - **Марса** (где находятся воители за веру),
- *шестое* - **Юпитера** (где обитают души справедливых),
- *седьмое* - **Сатурна** (здесь обитают души созерцателей),

- *восьмое* - **неподвижных звезд** (на этом небе - торжествующие души великих праведников - девы Марии, апостолов, которые задают Данте вопросы, испытывают его),

- *девятое* - **Кристалльное**, здесь находится Перводвигатель и ангельские чины (серафимы, херувимы и т.д. - они ровесники мироздания, их стремительное вращение - источник всего того движения, которое совершается во Вселенной).

Свою юношескую книгу "Новая жизнь" Данте закончил обещанием еще больше **прославить "благороднейшую"** - Беатриче. Если *"жизнь моя продлится еще несколько лет, я надеюсь сказать о ней то, что никогда еще не было сказано ни об одной женщине. И пусть душа моя по воле владыки куртуазии вознесется и увидит сияние моей дамы, присноблаженной Беатриче, созерцающей в славе своей лик Того, кто благословен во веки веков"*. Свое обещание Данте исполнил в "Божественной комедии".

Одно из самых **лирических** вдохновений поэмы - полет Данте и Беатриче к первому из небес - сфере **Луны**. Поэт глядит в глаза Беатриче, и начинается стремительное движение по вертикали, столь быстрое, что кажется неподвижностью, так как скорость его запредельна. Поднимаясь, Данте теряет все чувства, кроме зрения и слуха. Путь, ведущий от земного мира к высшим сферам небесного огня, у Данте скорее путь не богослова, а поэта. В сфере **Луны**, самой медленной из небесных сфер, Данте встречает **духов любви, давших обет безбрачия, но нарушивших его не по своей воле, - Пикарду Донати**, похищенную из монастыря и насильно выданную замуж ее братом Корсо Донати. Хотя и не по своей вине, но они не сдержали данного обета.

На втором небе - **Меркурия** - Данте видит **деятельных духов**, их жизнь была праведной; это **не тени, но "светы"**. Среди них - император **Юстиниан**, который перенес столицу империи на берега Босфора и упорядочил римское право. Он вспоминает о былой всемирной славе своей империи, а затем переходит к современной Италии.

В сфере **Марса**, среди воинов, погибших в бою за правое дело, он встречает **своего предка Каччагвиду**, к которому относится с великим почтением. Каччагвида пророчит своему правнуку изгнание из Флоренции и многие бедствия скитальческой жизни. Здесь звучат знаменитые строки: *"...узнаешь, как горек чужой хлеб и как тяжело подниматься и спускаться по ступеням чужих лестниц"*). Данте должен решить, следует ли ему сказать все, что он познал в своих странствиях, или утаить часть истины ради своей безопасности. Каччагвида отвечает, что Данте должен объявить все сполна: *"И пусть скребется, если кто лишавый"*. Но это уже последняя скорбная сцена в Рае, далее следуют беседы поэта со святыми отцами, встречает он и праотца Адама, наконец, приближается к трону пресвятой девы Марии.

В последних песнях "Рая" **Беатриче покидает Данте и занимает ме-**

сто в одном из лепестков небесной Розы - вместе с Рахилью и Евой Беатриче находится у подножья престола Богородицы. По просьбе Беатриче вожатым Данте становится св. Бернард - "*третий и последний вожатый*" поэта, духовный покровитель ордена тамплиеров.

В Эмпирее все пространство становится сферическим, все материальное становится светом. В центре Вселенной - **три огненных круга**, неиссякаемая сила космоса, изначальный Амор – мистическая любовь, которая открывается герою поэмы:

Здесь изнемог высокий духа взлет...

Но страсть и волю мне уже стремилла,

Как если колесу дан ровный ход,

Любовь, что движет солнце и светила.

Последняя строка является поэтическим и философским завершением «Божественной комедии». **Состояние Данте в Раю - это просветление, прозрение.** Описанию Эмпирея и Райской Розы¹ посвящены последние песни: это обитель вечного света. (Один из лепестков Розы свободен - он предназначен для Генриха VII). Рискую потерять зрение, Данте всматривается в верховный и самый яркий свет, но он не слепнет, а обретает высшую истину. Данте понимает, что созерцает собственно **Божество - в его светозарном триединстве.** Объять его - нет сил воображения и разумения. Но есть сила, влекущая к нему волю и желание, та самая сила, которая управляет вселенной и имя которой - **любовь.** Последняя строка поэмы - "*Любовь, что движет солнце и светила*" - утверждает основу, на которой зиждется мир.

Особенности поэтики "Божественной комедии"

Образ героя поэмы не тождествен самому Данте. Герой "Божественной комедии" эмоционален, он может быть гневным с предателями, полным жалости и сочувствия с Франческой, вспыльчив, но уважителен с Фаринатой. В то же время он как будто наивен, многократно спрашивает Вергилия о том, что видит. Но сам автор "Божественной комедии" всеведущ: ведь именно он сконструировал весь этот мир, именно он расселил души по своему усмотрению. Есть один момент в "Рае", когда на минуту перед нами

¹ Католическая символика увенчивает Христа венком из роз 3-х цветов: белого, красного и золотого, воплощающих 3 ступени его пути: от начала в Вифлееме и Назарете (явление Бога на земле среди людей, вочеловечившаяся божественность), к кресту (искупительная жертва, кровь, страдание и смерть во имя любви) и к славе Воскресения (сияние вечности, красота и совершенство горнего мира). Мистическая роза Данте, символ Небесного Рая, согласно общехристианской традиции, является также золотой и белой, составленных из белых одежд пребывающих в Рае, из сияющих ликом и сверкающих золотом крыльев [Рай, песни 30-33]. Роза в католической символической является и знаком Девы Марии. Кровь и страдания Христа символизированы красными розами, которых изображение верующих отождествляло с каплями крови, выступившими на челе Христа от вонзившихся колючек тернового венца.

предстает автор "*Новой жизни*", молодой Данте, это момент первой встречи Данте с Беатриче на пороге Рая:

*В венке олив, под белым покрывалом,
Предстала женщина, облачена
В зеленый плащ и в платье огне-алом.
...И дух мой, - хоть умчались времена,
Когда его ввергала в содроганье
Одним своим присутствием она,
А здесь неполным было созерцанье, -
Пред тайной силой, шедшей от нее,
Былой любви изведал обаянье.*

Данте - первый средневековый поэт, который **ввел описания природы**, пейзажи загробного царства постоянно сопоставляются с земными.

В "**Аде**" это **темные бездны** - "тьма беззвездная", багровые языки пламени, кровавые реки, гладкий, как стекло, лед девятого круга.

В "**Чистилище**" и "**Рае**" **пейзажи пронизаны светом**, здесь преобладают белый, зеленый, алый цвета. Но особенно характерны для дантовских пейзажей движение (ветра, моря, трав) и свет, игра света. Каждая кантика имеет стилистическую особенность: "**Ад**" написан по преимуществу "средним стилем", подчас допускающим вульгаризмы, в "**Чистилище**" средний стиль уже проникается высокими словами, а в "**Рае**" они превалируют. В то же время в "**Аде**", например, безобразные картины, выписанные нарочито грубо, соседствуют с эпизодами, написанными трагически величавым стилем (эпизод с Уголино), лирико-патетическим (эпизод с Франческой).

Каждая кантика "**Божественной комедии**" в художественном отношении своеобразна: "**Ад**" - *скульптурен*, "**Чистилище**" - *живописно*, "**Рай**" - *музыкален*. В "**Аде**" жест, взгляд, реплика персонажа часто синхронны, эпизоды представляют собой не столько описание, сколько действенное обозначение, дантовский мир предметен, рельефен, но это свойственно в той или иной мере и всем частям поэмы. Поэма отличается необыкновенно **сжатой энергией выражения**, в ней важна каждая строка.

Художественные приемы Данте часто сравнивают с **графикой**: при том, что Данте мастерски пользуется цветом, линия для него важнее, рисунок преобладает над колоритом. Но это - объемная и движущаяся графика. Может быть, лучше говорить о "**кинематографичности**" Данте - способности отбирать немногие "кадры" и, чередуя широкие планы с укрупненными деталями, сливать их в целостную картину движения.

Поэма написана **терцинами**, строфа состоит из 3 стихов, рифмовка перекрестная - аба бвб вгв и т. д. Каждая песнь завершается отдельной строчкой, несущей смыслообразующий акцент.

Первым **комментатором** "**Божественной комедии**" стал *Якопо*, сын поэта. Позднее *Боккаччо* создал обширный комментарий к 17 песням "**Ада**" и написал первую биографию Данте. *Сильвио Пеллико* создал трагедию

"Франческа да Римини", *Байрон* написал терцинами поэму "Пророчество Данте". *Ф. Лист* - сонату "По прочтению Данте" и симфонию "К "Божественной комедии" Данте" (1856). *Гюстав Доре* - иллюстрации к "Божественной комедии".

Признан лучшим перевод на русский язык М.Л. *Лозинского* (1945, Гос. премия 1946). П.И. *Чайковский* написал симфоническую поэму "Франческа да Римини" (1876), С.В. *Рахманинов* - оперу "Франческа да Римини" (1904).

Творения русских композиторов на сюжеты Данте рассматриваются в работе известного композитора и музыковеда И. Глебова (В.В. Асафьева) "Данте и музыка" (1921), где "Божественная симфония" интерпретируется как некая "литературная симфония", лирическая исповедь автора.

Средневековые и возрожденческие тенденции в "Комедии":

Черты средневековой литературы:

- **жанр, стиль.** Поэма написана в жанре религиозного **видения**, который был популярен в средневековой литературе (обычно это было "хождение по мукам", т. е. в ад святых усопших). Данте назвал свое творение "Комедия", подразумевая ее "средний стиль", благополучный финал и в известной мере развлекательность (Выделялись трагический, комический и стиль элегии, т. е. средний в лирике). В то же время в поэме Данте отмечается смешение стилей;

- **аллегоризм.** В соответствии со средневековой традицией поэма Данте аллегорична. Образ самого *Данте* является аллегорией человечества, утратившего нравственные ориентиры, *Вергилий* - земного разума, которому недоступно высшее, мистическое прозрение, и потому он не может сопровождать Данте в Раю, *Беатриче* - аллегория небесной мудрости, красоты и любви, которая правит миром;

- **числовая символика.** 3 - образ абсолютного совершенства, превосходства, 9 - производное от 3;

- присутствие в поэме **морального, мистического** смыслов.

Возрожденческие тенденции в поэме:

- **политический смысл** описываемых событий. Данте - сторонник императорской власти. Это проявилось в выборе в качестве провожатого Вергилия и в качестве античного образца - "Энеиды", в которой была воспета древнеримская империя и император Август. См. также "Рай", где один из лепестков Райской розы Данте отвел императору *Генриху УП*;

- **антиклерикальные мотивы** в поэме. Папа *Целестин V* помещен Данте всего лишь в преддверие Ада как слабый и нерешительный человек, отказавшийся от власти; в Аду - священнослужители, торговавшие индульгенциями, в том числе папа *Николай III*;

- повышенное внимание к культурному наследию **античности**. Для Данте образцом служила "Энеида" и ее автор Вергилий. См. также Лимб в "Аде", где пребывают величайшие поэты античности: Гомер, Овидий, Го-

раций, Лукан, Вергилий (временно оставивший его по зову Беатриче; и - "нас стало шестеро" - сам Данте);

- поэма написана на **итальянском языке**, а не на латыни, господствовавшей в уходящую эпоху средневековья.

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ¹

(XIV-XV вв. - начало XVI в.)

Мировоззренческие основы эпохи Возрождения.

Итальянская комедия масок. Джованни Боккаччо. "Декамерон".

Франсуа Рабле. "Гаргантюа и Пантагрюэль".

Сервантес. "Дон Кихот".

Творчество Уильяма Шекспира: Шекспировский вопрос. Сонеты Шекспира. Историческая драма "Ричард III". Трагедия "Гамлет".

I. Мировоззренческие основы эпохи Возрождения

В начале новой эпохи средневековый мир физически, материально еще мало изменился. И историк отнес бы этот период - XIV-XV вв. - к средним векам. Потому что и политика, и экономика, и социальная структура общества еще оставались в рамках феодального строя. Но **духовно мир преобразился**, и для искусствоведа или литературоведа эти века являют собой начало новой эпохи - эпохи *Возрождения*.

Мир в представлении человека новой эпохи **расширялся**: в 1492 г. ге-

¹ Термин Возрождение появился в 1550 г. в книге Джорджо Вазари "Жизнеописания" художников.

нуэзец *Христофор Колумб* пересек Атлантический океан и вышел к берегам Нового Света, названного позднее Америкой. В 1498 г. португальский мореплаватель *Васко де Гама* обогнул южную оконечность Африки и достиг Индии. В начале XVI в. португальский мореплаватель *Фернан Магеллан* совершил первое кругосветное путешествие. Уточнялось представление о Земле и ее месте в большом мире: в середине XVI в. польский астроном *Николай Коперник* обосновал гелиоцентрическую систему мира - ранее существовало представление о Земле как центре Вселенной. Происходило открытие мира и открытие человека.

Открыла эпоху Возрождения **Италия**, хранившая память о великом прошлом - об эпохе античности, о великой Римской империи. Эта страна оказалась наиболее подготовленной к восприятию новых веяний в силу своих связей с античностью, с культурой Древнего Рима. Италия вновь стала центром торговых и культурных связей между Востоком и Европой. Италия проложила путь, по которому вскоре пошли европейские страны. При этом в Италии эпоха Возрождения охватила целых 3 столетия: XIV, XV, XVI, в то время как в других европейских странах веком Возрождения был преимущественно XVI в. Последний свой расцвет Возрождение переживает в Испании и Англии на рубеже XVII-XVIII столетий.

Возрождение называют эпохой **титанов** - выдающихся философов, писателей, художников, скульпторов, людей энциклопедически образованных. Новая эпоха - это великая эпоха, великих идей, великих открытий. Это была эпоха, "которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учёности" (Ф. Энгельс). Начиная с XIV и вплоть до конца XVI в. деятели культуры во всей Европе были убеждены, что они переживают «новый век». Чувство совершающейся метаморфозы было интеллектуальным и эмоциональным по содержанию и почти **религиозным по характеру** (А.Ф. Лосев. Эстетика Возрождения).

К числу **выдающихся деятелей** эпохи Возрождения принадлежат:

в Италии: Франческо *Петрарка* (1304 - 1374), Джованни *Боккаччо* (1313 - 1375); *Микеланджело* Буанарротти (1475-1564); *Рафаэль* Санти (1483-1520). Возрождение в Италии проявило себя не только в литературе, но и в изобразительном искусстве, достигшем невиданного расцвета.

в Нидерландах: Эразм *Роттердамский* (1466 - 1536);

во Франции: Франсуа *Рабле* (1494 - 1553), Мишель *Монтень* (1533 - 1592);

в Испании: Мигель де *Сервантес* (1547 - 1616), Лопе де *Вега* (1562 - 1635);

в Англии: Уильям *Шекспир* (1564 - 1616).

Однако корифеи Возрождения не существовали в вакууме, вне опоры и поддержки тех, кому также была свойственна любовь к знаниям и вера в человеческий разум. И одной из отличительных особенностей эпохи Воз-

рождения была *духовная общность поэтов и писателей*, художников и философов той эпохи. Они были первой интеллигенцией в истории Европы. И эта **первая европейская интеллигенция** была довольно пестрой по своему составу: это были церковнослужители и простые горожане, архитекторы, художники, литераторы и т. д.

Эпоха Возрождения была **эпистолярной эпохой**, эпохой писем, которые служили для обмена мыслями, знаниями. Тогда ездили друг к другу в гости, вели научные беседы, спорили, и эти встречи выполняли роль нынешних симпозиумов, академических собраний. **Эразм Роттердамский**, выдающийся философ и писатель Возрождения, признавался, что он получал ежедневно до 20 писем, а сам отправлял до 40. Эразма Роттердамского иногда называли в шутку президентом литературной республики в XV в. На карте этой республики не было, и тем не менее есть основания говорить о ней. Показательно письмо, которое написал в 1532 г. Эразму Роттердамскому франц. писатель **Франсуа Рабле**: *«Я не преминул воспользоваться случаем, о науученейший отец мой, выразить тебе ["ты" - знак равенства в данном случае] своё глубокое уважение и сыновнюю преданность... Ты меня воспитал, хотя лицо мое тебе незнакомо... Не скажи я об этом во всеулышание, я был бы не благодарнейшим из людей».*

Философией Возрождения стал **гуманизм** (от лат homo - человек). Приверженцы гуманистической философии стали называться гуманистами. В чём суть гуманизма? В эпоху **средневековья Бог** был единственным предметом, достойным высокой мысли. Человек земной, телесный рассматривался в средневековой теологии как греховный сосуд. В эпоху же **Возрождения человек** признается **центром** и мерилom всего, в нём все признается прекрасным или стремящимся к красоте. Один из гуманистов - **Пико Делла Мирандолла** - сформулировал новое понимание человека в своей знаменитой речи *«О достоинстве человека»*. В ней автор утверждает, что человек - *выше всех существ, в том числе и небесных духов, потому что он есть не только бытие, но и развитие*. Все остальные существа остаются тем, чем они были однажды созданы. Но человек сам развивает то, что он носит в себе: человек может стать и животным, но он может стать и ангелом и сыном божьим. Человек не есть нечто замкнутое и готовое, он не завершен и открыт, в этом заключена основная идея Мирандоллы.

Традиционное представление об аде и небесах сохранялось в сознании человека новой эпохи. Однако земная жизнь перестала быть ступенькой в мир жизни вечной, потусторонней, земная жизнь в представлении человека эпохи Возрождения обрела полноту, объемность, многоцветность. Было бы неверно утверждать, что средние века не видели ни человека, ни окружающего его мира. В героических средневековых поэмах мы читали о могучих богатырях. Любви были посвящены рыцарские романы и лирика трубадуров. **И все же в литературе средних веков не было той полноты жизни и представлений о человеке, что свойственна эпохе Возрождения.** В лите-

ратуре средних веков подлинную жизнь теснили легенда и сказка. В ней царили назидательное наставление, поучение, мораль, аллегория. Сам герой литературы средневековья воплощал в себе прежде сословный рыцарский идеал, этикет.

В эпоху Возрождения за **образец** берутся искусство и философия **античности**. Они были как бы заново открыты, возрождены в ту эпоху. Отсюда и название эпохи - Возрождение (русская калька франц. *ренессанс*). Новое прочтение античности стало возможным потому, что появился новый, с новым взглядом на мир, человек. Античность, античный гений воскресили человечество. Как бы символом этого пробуждения стало следующее происшествие в **Риме** 18 апреля **1485** г., описанное папским летописцем: В Риме при раскопках был обнаружен саркофаг, на котором по белому мрамору было выгравировано: «**Юлия дочь Клавдия**». Когда подняли крышку, то увидели девушку лет 15-16, сохранившую всю ослепительность своей красоты благодаря каким-то неведомым мазям. Длинные светлые волосы рассыпались по её белоснежным плечам, и сквозь сон она улыбалась. Римские воины в порыве восторга отнесли саркофаг в Капитолий, и туда потянулся весь город, чтобы взглянуть на несказанную красоту этой девушки. Люди созерцали её красоту молча и долго, ибо, по словам летописца, была она прекрасней всех живущих в ту пору женщин. Наконец папа Иннокентий заметил волнение в городе. Он велел ночью похитить тело девушки и тайно захоронить его, т. к. боялся, что пробудится нечестивый языческий культ. Но римляне сохранили воспоминание об античной красоте¹.

Веяния новой эпохи Возрождения **коснулись** и **церкви**. Для неё наступила эпоха **Реформации**. В 1517 г. **Мартин Лютер** бросил вызов официальному католическому Риму: он обвинил высших иерархов церкви в лицемерии, лжи, роскоши (см. его выступление в **Виттенберге** с 95 тезисами против индульгенций). Реформаторы требовали религии, понятной человеку, доходящей до сердца и разума, говорящей в каждой стране не на латыни, а на языке той или иной нации, т. е. на родном языке. Тогда же стали появляться **переводы библии** на национальные языки, что в свою очередь способствовало развитию национальных культур. Однако церковь продолжала оставаться колоссальной силой, не допускавшей еретических выпадов. Этой силы приходилось опасаться многим философам и писателям, в том числе и франц. писателю Франсуа Рабле, не желавшему быть сожженным на костре. И в это время нередко в качестве заключительного слова на ученом диспуте звучал приговор инквизиции.

Возрожденческая эпоха была вдохновлена не только великим прошлым античной культуры, но и **мечтой о великом будущем**. Это была эпоха, пронизанная утопическими идеями. Утопические идеи можно было встретить в произведениях **Томаса Мора, Томмазо Кампанеллы, Уильяма Шекспира, Мигеля Сервантеса**, многих других. Утопии отдал дань и

¹ Цит. по: Франс А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8. С. 693

Франсуа Рабле в романе "*Гаргантюа и Пантагрюэль*", - в проекте утопического Телемского аббатства. В Телеме – идеальном обществе - Франсуа Рабле нет страданий, болезней, нет противоречий, молодые жизнерадостные совершенные люди в нем лишены пороков, разум и чувства пребывают в согласии между собой.

Само слово **утопия** (с греч. «нигдея») впервые появляется именно в это время как название одного из знаменитых мировых литературных памятников - книги Томаса Мора **«Утопия»** (1516). Полное название романа - *«Золотая книга, столь же полезная, как забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии»*. Написана на латинском языке.

Томас Мор (1478-1535) - английский писатель, поэт, мечтатель, юрист, богослов и лорд-канцлер королевства. За протест против деспотизма и неограниченной власти короля был обезглавлен по приказу Генриха VIII. Показательная деталь: восходя на эшафот, ободрял палача.

Какое общественное устройство считал Томас Мор идеальным, достойным человека? "Утопия" Томаса Мора написана в форме беседы между автором и моряком **Рафаилом Гитлодеем**. Герой романа – вымышленный участник экспедиции *Америго Веспуччи* к берегам Южной Америки. Многие читатели поверили в реальность описанных событий, и Мор заложил тем самым традицию литературных **мистификаций** в мировой литературе. В ходе беседы называются пороки современного европейского общества, осуждаются войны монархов, бесполезность феодального дворянства, жестокие законы против бедняков и т. д. Называются и виновники всех бед: аристократия и духовенство. В книге ставится вопрос о том, может ли человечество построить свою жизнь на более справедливой основе.

На острове **все граждане равны**, управление демократично, все должности - выборные. Отсутствует частная собственность. Труд является первой обязанностью. Уничтожена противоположность между городом и деревней. Проявляется религиозная терпимость. Социальные и военные конфликты устранены. Идеальное общество основано на доверии, плановой организации производства. На гербе острова Утопии находились **серп, молот, колосья**. Государство Утопия - интеллектуальное, там читаются и изучаются книги: *«утописты очень любят книжечки Плутарха, увлекают их также насмешки и шутки Лукиана. Из поэтов у них есть Аристофан, Гомер, а также Еврипид, затем Софокл... Из историков - Фукидид и Геродот, есть и Геродиан»*. В то же время Т. Мор допускал существование рабов в своем идеальном государстве, поскольку оставалась не престижная работа, унижающая человеческое достоинство. Рабами были преступники и чужеземцы (но в Утопии им жилось лучше, чем в странах средневековой Европы).

Возрождение в очень многом отталкивалось от предшествующей средневековой эпохи. Но было бы неверно утверждать, что Возрождение обратилось к античности через голову средневековья. **Средневековая религи-**

озная философия была одним из источников, питавших творчество гуманистов эпохи Возрождения. Сами гуманисты (Петрарка, Мирандолла) осмысливали свою деятельность как синтез мировой мысли, не исключая и христианской культуры. Христианство увидело во внутреннем мире человека большую глубину, чем та, которую знала античность. Христианство поставило во главу угла духовные ценности. В средневековой литературе (религиозной в основном) человек учился постигать себя, свои чувства, осознавал потребность любить. Вспомним средневековую рыцарскую поэзию, которая избрала объектом поклонения не Бога, а человека - женщину. И рыцарская поэзия во многом предопределила тематику ренессансной лирики с её культом любви и дружбы: от Петрарки (начало Возрождения) до У. Шекспира (позднее Возрождение).

Одной из примет великой эпохи Возрождения стало активное **использование наследия народной культуры**. Народное сознание, вопреки церковной догме, не переставало жить язычески радостным ощущением земного бытия. Народная культура, народная литература немислима без здорового, жизнерадостного смеха, звучавшего прежде всего в сатирической литературе. Народное смеховое начало не умирало и в эпоху Средневековья, но своего *высшего расцвета оно достигло в эпоху Возрождения*. Народное смеховое начало стало одним из источников возрожденческого смеха. Например, прямым продолжением народной книги *"Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа"* стали знаменитые 5 книг эпопеи Франсуа Рабле *"Гаргантюа и Пантагрюэль"*. Жизнерадостный народный смех звучит в книге новелл Джованни Боккаччо *"Декамерон"* (1350-1353) и многих других произведениях (особенно северного Возрождения). Народный смех в сатирической литературе (разнообразной по жанрам), имел амбивалентную природу: он обличал пороки церкви, государства, общества, человека, и он утверждал ценность реальной жизни, отстаивал право человека наслаждаться ею. Это был как бы глоток воздуха в условиях гнетущего господства церковных догм и аскетических канонов.

Однако **раскаты смеха затихают** под занавес эпохи Возрождения: стихает смех - близится к концу великая эпоха надежд и мечтаний. Наступает пора осмысления итогов уходящей эпохи, реальной оценки, разочарований. В творчестве писателей, скульпторов, художников начинают звучать *трагические ноты*.

Этот феномен мы наблюдаем, например, в творчестве художника и скульптора эпохи Возрождения **Микеланджело Буонарроти** (1475-1564):

- **в начале** своего творческого пути - в 1504 г. - Микеланджело создал знаменитую 5-метровую статую *Давида*, изображавшую юношу в расцвете сил, волевого, мужественного, мощного мощью совершенного и свободного человека. Это был идеал эпохи Возрождения;

- **в последний** же период своего творчества он обратился к трагической, кризисной стороне эпохи в росписи *"Страшный суд"* (1535-1541) в

Сикстинской капелле. В этой итоговой его росписи выражена трагедия человеческого рода. В центре - карающий Христос; все полно ужаса, отчаяния, гнева, смятения. Наступает апокалипсис, катастрофа.

Подобную же эволюцию претерпело и творчество У. Шекспира: она проявилась в его переходе от веселых и жизнерадостных **комедий** 1590-х гг. ХУI в. к великим **трагедиям** начала ХУII века (1601-1607):

- в первый период творчества Шекспира были созданы комедии «*Укрощение строптивой*» 1593, «*Два веронца*» 1594, «*Сон в летнюю ночь*» 1596, «*Много шума из ничего*» 1598;

- впоследствии были созданы гениальные трагедии «*Гамлет*» 1601, «*Отелло*» 1604, «*Король Лир*» 1605, «*Макбет*» 1606. Шекспир завершал утопическую эпоху великих надежд и мечтаний. Эта эпоха и была обречена на то, чтобы завершиться разочарованием. Разочарованием не в самом идеале, но в возможности его воплощения в историческом времени.

Принц **Гамлет** в трагедии "*Гамлет*" говорит о своем отце - короле Гамлете, человеке уходящей эпохи Возрождения: "**Он человек был в полном смысле слова.. Уж мне такого больше не видать**". Слово "человек" звучит как обозначение высшей мыслимой ценности, но теперь глаголом прошедшего времени отодвигается в невозвратное прошлое: "*Он человек был...*"

Путь, пройденный эпохой Возрождения, отразился и на **жанрах**, преобладавших в тот или иной период той грандиозной эпохи: система жанров меняется, и если ведущими жанрами **раннего Возрождения** были авантюрная **новелла** и лирическая **поэзия**, то высокое и **позднее Возрождение** выдвигают на первый план **трагедию** и **роман**. И это естественно, так как именно в лирике, на уровне еще не ясных, но возвышенных надежд и мечтаний, можно было выразить все те чувства, которые овладевали человеком на заре великой гуманистической эпохи. И наоборот, **роман** и **трагедия** могли полнее передать опыт разочарований и крушения иллюзий заключительного этапа возрожденческой эпохи.

Не остается неизменным и **герой** в литературном произведении: например, герои романов Рабле «*Гаргантюа и Пантагрюэль*» и Сервантеса «*Дон Кихот*» - это герои эпохи Возрождения, это герои-титаны: они - люди действия, активные герои, они познают окружающую действительность и вступают с ней в конфликт. Но если Рабле в первой половине ХУI века вывел героев безмерной силы, то Дон Кихот Сервантеса (созданный в период позднего Возрождения - в начале ХVI в) - это классический случай разлада человека с непонимающим его миром. **Трагедия Дон Кихота** проявилась в трагикомичности его подвигов. Дон Кихот прекрасен в своей верности гуманистическому идеалу, но он и смешон, т. к. не понимает их несбыточности. Сама действительность не готова соответствовать этому идеалу.

На исходе Возрождения начинает осознаваться трагедия личности. Эта трагедия личности предстает, в частности, в виде гамлетовского философ-

ского разочарования в своем веке у Шекспира: Гамлет сомневается в возможности разумно действовать и в одиночку исправить свое время.

Последний свой расцвет Возрождение переживает в **Испании** и **Англии** на рубеже ХУ1-ХУП столетий. Ранневозрожденческие гуманистические идеалы становятся все более призрачными, гуманизм стал обретать трагические черты и у историков литературы получил название "*трагический гуманизм*". Английский поэт **Джон Донн**, живший в то время (1572-1631), так характеризовал закат Возрождения:

*И в философии царит сомненье,
Погас огонь, осталось только тленье,
Пропали солнце и земля, и где
Тот ум, что нам помочь бы мог в беде,
Распалось все, ни в чем порядка нет.*

Гуманисты Возрождения переживают крушение высоких идеалов человеческой гармонии, всеобщего братства: "*Старые формы угнетения сменялись вовсе не свободной ассоциацией мудрых сограждан, а порабощением, еще более жестоким*" (Козинцев Григорий. Наш современник Вильям Шекспир). Наступал новый век, век капитала, век-торгаш. Наступала и новая литературная эпоха с её новыми темами, конфликтами, сюжетами, героями...

Разочарованием завершается великая эпоха надежд. Но разочарование не затронуло художественных открытий ренессансной эпохи: они сохраняются, передаются последующим культурным эпохам, идеи и образы литературы и искусства той эпохи становятся вечными.

Итальянская комедия¹ (XVI-XVII вв)

Комедия масок, или комедия дель арте - *итальянские импровизированные театральные представления по краткому сценарию* - оформилась в середине XVI в. на основе традиций народного театра и существовала около 2 столетий. Персонажами комедии были типовые маски, переходящие из одного спектакля в другой.

Исследователь литературы эпохи Возрождения А.К. **Дживелегов** писал: "*комедия дель арте своими корнями уходила в народное зрелище. Это был первый в Западной Европе профессиональный театр...Время его появления - вторая половина XVI века*".² Бродячих комедиантов можно было встретить во второй половине XVI века в различных областях Италии. У истоков комедии масок стояли **старинные фарсы** и **народный карнавал** с его веселым балагурством, лицедейством, плясками и пением. Это **театр импровизации**, т.е. в нем не было написанного литературного текста. На

¹ Комедия дель арте - "комедия профессионалов", или профессиональная комедия, профессиональный театр"; позднее получил название "комедия масок".

² Дживелегов А.К. Итальянская народная комедия. М., 1954. С.5.

карнавале люди балагурили, зубоскалили, переругивались, обменивались шутками. Все рождалось внезапно, с налету, легко и непосредственно (для этого надо было обладать и соответствующим жизнерадостным мировосприятием, импровизационным даром). Такой театр требовал от актеров очень многого: не только актерского, но и литературного дарования. Он требовал от актеров быстроты и гибкости соображения, фантазии.

Однако без какой-либо литературной опоры спектакль не мог существовать. И такой опорой был **сценарий**, краткий или довольно подробный, в котором намечалась **схема сюжета** и движение сценического действия. Актеры знакомились с этим сценарием, договаривались друг с другом, как вести себя на сцене. Обычно в сценарии перерабатывались литературные сюжеты (собственно драматических авторов было еще мало). Актеры по ходу спектакля сами сочиняли тексты своих ролей, сохраняя канву и основной конфликт. И возникал увлекательный спектакль импровизации, всегда занимательный и всегда новый. Все зависело *от настроения и замысла исполнителей*, часто очень дерзких в своих злободневных шутках и репризах.

Во многом ренессансный театр продолжал традиции европейского театра предшествующей эпохи. В частности, комедии дель арте, как и раньше, предшествовал **пролог**, но содержание этого пролога было иным, нежели в средневековой мистерии. *Пролог* произносил не священник, а *актер* и от имени актеров, решивших поставить комедию (не от имени автора, такого у комедии дель арте не было). Пролог в новом театре был нужен и для того, чтобы прославить мецената, и чтобы восхвалить публику и призвать её к веселому настроению, и чтобы вкратце изложить сюжет пьесы, и разъяснить публике, что рождается новый театр, в котором действуют люди нового времени.

В комедии обычно развевывалась **любовная интрига**: *старик прельщается счастьем влюбленных, слуги помогают молодым*. В спектакле было 3 акта (а не 5, как в "ученой комедии"). Со временем определились основные типы персонажей, переходящих из комедии в комедию. Было примерно **10-12 масок**. Среди них маски *богатого купца, слуги и простонародных персонажей, комических стариков, ученого доктора, капитана* и др. *Все комические персонажи выступали в масках, влюбленные и женщины - без масок*. Маски не только обозначали принадлежность к карнавальной традиции, но и обозначали неизменный образ, тип, строго определенный социально и психологически. Актер, выбрав маску, не расставался с ней в течение всей сценической жизни.

Основные маски:

- **Панталоне** - богатый венецианский купец, обремененный годами и всяческими недомоганиями, скупой, самоуверенный, но почти всегда остающийся в дураках. На нем была красная куртка и красные панталоны, красная шапочка и черный плащ;

- **Доктор**. Одет в черную мантию ученого. Его голова набита латин-

скими цитатами и афоризмами, без умолку болтал свою ученую галиматью. Это не мудрец, а скорее самовлюбленный шут, пародия на средневекового ученого-схоласта, далекого от насущных потребностей жизни;

- **народно-комедийные маски** были наиболее популярными *масками* итальянской комедии – **Бригелла, Арлекин, Коломбина**. Это люди нового времени, простолюдины, наиболее активные персонажи в спектакле. Именно эти персонажи обычно и раскручивали интригу пьесы. У них была своя **социальная история**: они были обычно выходцами из деревни, перебравшимися в город. Но со временем они переставали быть деревенскими увальнями и становились все более "городскими", смышленными, ловкими и даже элегантными. При этом они никогда не теряли чувства собственного достоинства, помогали молодым влюбленным, всегда были на стороне молодости и свободы. Языком комедии была **не латынь**, а живая **разговорная итальянская речь**, и сценическая маска дополнялась колоритной **языковой маской**, потому что речь соответствующих персонажей была соответствующим образом стилизована. Основные маски:

Бригелла - плут и весельчак, выражающий народную бодрость и энергию (*прообраз будущего Фигаро*). У него белая крестьянская полотняная рубаха, белые шапочка и плащ, маска с черными усами и лохматой бородой. Он ловок, проворен, себе на уме. Легко присваивает то, что плохо лежит. Служа своему хозяину, он не становится его рабом. При нем гитара, вызывающая неизменный успех у публики;

Арлекин - не так умен и ловок, как Бригелла. Он весел и наивен, в нем много непосредственности и какой-то забавной беспомощности. *Он простодушен, незлобив, но с мужской хитрецой*. У него нет цепкой жизненной хватки, и на его долю часто выпадают колотушки. Но веселости своей не теряет, не теряет и привлекательности для зрителя. Одет он был в крестьянскую белую рубаху с разноцветными заплатами, глаза его прикрывала черная маска. *Со временем Арлекин стал утрачивать свои крестьянские черты и превращаться в галантного любовника*. Его белая с заплатами крестьянская рубаха превратилась в изящный костюм, сшитый из правильной формы лоскутов в форме треугольников и ромбиков. Во *французском* варианте комедии масок появилась лирическая фигура еще одного героя - **Пьеро**, ставшая очень популярной.

Коломбина (или Фантеска, Смеральдина) - женская параллель комедийных народных образов. Это молодая крестьянка, переселившаяся в город, ставшая служанкой, девица разбитная и веселая. С годами становилась все более сообразительной и ловкой

Особое место в итальянской комедии масок занимали **сатирические маски** *Капитана и Тартальи*. Это сатирические портреты испанских чиновников: испанские оккупанты были ненавистны итальянцам и изображались надменными, хвастливыми, жадными. Но с ними шутки были плохи, их приходилось опасаться и по возможности обходить острые углы:

- в **Капитане** легко было узнать испанского вояку, бахвала и труса, его одежда намекала на испанский военный мундир;

- **Тарталья** - испанский чиновник, вместо маски у него были большие очки, а главное, он был заика. Заикание мешает ему разговаривать с людьми. О каком уважении к испанской администрации могла идти речь, если ее представители - это люди, подобные Тарталье?

Сюжетную основу комедии составляла **любовная интрига**. Влюбленные не были ни сатирическими масками, ни буффонными, и они представляли **лирическое начало** в пьесе. В отличие от прочих, они говорили не на диалектах, но на *правильном литературном языке*. Глубокого психологизма, сложных и глубоких характеров здесь не было. Любовная линия по-разному варьировалась в разных спектаклях: *в одной пьесе властная дама выступала в паре с робким кавалером; в другой - развязный кавалер с нежной дамой, в третьей - развязный кавалер с бойкой, насмешливой дамой* и т.д. Само соседство таких человеческих типов вызывало соответствующий эффект; настроение публики и столкновение характеров определяло сценическое действие, задавало направление сюжету.

Основными элементами поэтики комедии масок были *комический гротеск и буффонада*. Использовалась музыка, площадное слово. Импровизация, занимательность были душой комедии масок, и в ней значительное место уделялось *буффонным трюкам*, рассчитанным на то, чтобы позабавить зрителя. Это забавные сценки или интермедии. Вот, например, одна такая **сценка**: *хозяева наказали одновременно Арлекина и Бригеллу: их связали спиной к спине. Наказанные слуги выходят на сцену и видят на столе блюдо с макаронами. Как им отведать этого любимого блюда? Ведь руки у них связаны. Тогда они поочередно наклоняются к тарелке, и пока один хватается ртом макароны, другой болтает в воздухе ногами.*

Атмосфера представлений была чрезвычайно жизнерадостной. Любовь и радость жизни пронизывали все представление. На сцене действовали энергичные молодые герои, с авантюрным духом. Это были сметливые, неистощимые на выдумки плебеи-слуги, с пробужденным чувством человеческого достоинства, и они вступали в конфликт с надутыми чванливыми аристократами, лицемерными монахами, тупыми буржуа. *Основным конфликтом ренессансной комедии был конфликт между старым укладом жизни и новыми веяниями, новыми молодыми силами.* В целом это было яркое зрелище карнавального типа.

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО (1313-1375).

"ДЕКАМЕРОН" (1350-1353; издан В 1470)

История создания. Композиция книги. "Декамерон" и "Божественная комедия".

Особенности поэтики. Темы, сюжеты, персонажи "Декамерона".

1. История создания. Композиция книги

"Декамерон" открыл собой историю итальянской художественной прозы. Место действия книги Боккаччо – Флоренция, но она не представляла в качестве условного места действия. Это **доподлинная Флоренция** с ее укладом жизни, людьми и т.д. Открывается книга описанием **флорентийской чумы 1348 года**. Флоренция тогда представляла собой город мертвых - вымерший город. Тяжкими были и нравственные последствия: город жил в атмосфере страха, разрывались человеческие отношения: одни запирались в своих домах, другие проводили время в оргиях, брат оставлял брата, жена мужа, *"родители избегали навещать детей своих и ходить за ними, как если бы не были родные их дети"* (Вступление к "Декамерону").

Мрачный колорит этого описания **контрастирует** с веселым, **жизнерадостным настроением** всего сборника новелл. В книге рассказывается о том, как **семь дам и трое** юношей удалились из охваченного эпидемией города на виллу, находившуюся в окрестностях Флоренции. Желая сделать свой досуг достойным и разумным, они проводят время в прогулках, играх, танцах и в рассказывании новелл, не теряя, однако, благоразумия. Самое их времяпровождение есть пример нового, **гуманистического общения**, культурного досуга, и оно противопоставляется миру страха, душевной опустошенности и нравственного распада. По словам писателя, они были связаны между собой *"дружбой, соседством, родством"*, *"рассудительные, родовитые, красивые, благонравные, пленительные в своей скромности"*. Были они образованными, отлично владели словом. Каждый день собеседники выбирают **короля** или **королеву**, которые руководят занятиями всей компании и рассказыванием новелл. При этом намечается тема, которую должны разработать рассказчики. Каждый день рассказывается по **10 новелл** (по числу участников этой компании). Всего они проводят на вилле 10 дней. Отсюда и название - "Декамерон" (с греч. - "десятидневник"). Новеллы книги скреплены посредством обрамляющего рассказа, который придает книге композиционную целостность.

"Декамерон" - это своего рода **"пир во время чумы"**. А. Н. Веселовский по этому поводу заметил: *"Боккаччо схватил живую, психологически верную черту - страсть к жизни у порога смерти"*. Рассказчики Боккаччо забывают о чуме, они беспечно проходят мимо ужасов смерти. В этом также заключается одно из проявлений жизнерадостности эпохи Возрождения.

Читая "Вступление", вспоминаешь утопическое **Телемское аббатство** Франсуа Рабле. И там, в великолепном дворце, украшенном произведениями искусства, жили юноши и девушки, красивые и образованные, в мире и согласии. Свобода сочеталась у них с разумным порядком. По замыслу Рабле, телемиты олицетворяли собой начало нового мира, грядущую гармонию. Община молодых людей Боккаччо вошла в его "Декамерон" не столько из повседневной Флоренции, сколько из писательской мечты.

Рассказчики и рассказчицы "Декамерона" - образованные и остроумные молодые люди. Это семь молодых прекрасных **женщин**: *Пампинья,*

Фьяметта, Филомена, Нейфила, Эмилия, Лауретта, Элиза и трое **юношей**: *Дионео, Филострато и Панфило*. Под этими именами Боккаччо выводил самого себя в своих юношеских произведениях. Все вместе они выражают настроения самого Боккаччо в разные периоды его молодости: *Дионео* - весел. В день его правления (седьмой) вниманию присутствующих предлагаются рассказы о тех штуках, какие во имя любви или же ради своего спасения вытворяли со своими мужьями жены; *Филострато* - меланхоличен. В день его правления рассказываются новеллы о несчастной любви; *Панфило* - рассудителен. В день его правления рассказываются истории о людях, которые проявили щедрость и великодушие как в сердечных, так равно и в других делах.

2. "Декамерон" и "Божественная комедия"

Количество новелл (**100 новелл**) и композиция книги побуждают вспомнить другое выдающееся произведение итальянской литературы, написанное несколькими десятилетиями ранее - "**Божественную комедию**" Данте. "**Божественная комедия**" тоже имеет ровно 100 песен. Как известно, эпизоды в ней выстроены по принципу **готической вертикали**: от низменного к возвышенному, от грешников "Ада" до святейших "Рая". Гармонична и концепция мира в обоих произведениях: доброго и злого в мире - равное количество, все в мире движется к добру, к свету, только в "**Божественной комедии**" свет, добро находится в абсолютном верху, а в "**Декамероне**" - им принадлежит будущее.

"**Декамерон**" в то же время и противостоит "**Божественной комедии**": "**Комедия**" патетична и наполнена религиозной символикой; "**Декамерон**" же с его новеллами относили в свое время к "**низкому**" жанру. Движение от низкого к высокому, от низкого к идеальному носит у Боккаччо **земной** характер, его книга насквозь земная, лишенная аллегорических картин, образов чертей и ангелов. Боккаччо довольствуется в своей книге одним лишь **земным пространством**. И, в отличие от "**Божественной комедии**" Данте, книгу Боккаччо можно назвать "**Человеческой комедией**". Автор верит в человека, любуется его энергией. Его новеллы - жизнеутверждающие.

3. Особенности поэтики

Жанр новеллы существовал в итальянской литературе и до Боккаччо, но Боккаччо развил его до образца. *Сюжеты* новелл, как правило, не новы, они *повторяются* в "**Декамероне**", как и многое в этой жизни. Но каждой истории придаются живые черточки и индивидуальное звучание.

Художественная структура новелл Боккаччо отличается соразмерностью, её события динамичны и завершены, в новеллах активную роль играют бытовые и психологические детали. Определился у Боккаччо и главный жанрообразующий компонент новеллы как жанра - **неожиданная концовка**.

ка, благодаря которой в событии высвечивается его поучительный, обобщающий смысл. Новеллистические концовки у Боккаччо чаще всего представляют человека с непредсказуемой его стороны, нередко показывая перемены в сознании, в душе человека возрожденческой эпохи.

Отличительная черта новелл Боккаччо - **психологизм**. Это было в то время новое качество в итальянской литературе. Боккаччо удалось создать живописные, убедительные, психологически достоверные характеры; в книге дается цельная картина общества современной Италии.

4. Темы, сюжеты, персонажи книги

Боккаччо рисует огромное количество событий, образов, ситуаций. Персонажи взяты из разных слоев общества с типичными для них чертами. В свое время один из первых читателей книги Боккаччо - выдающийся поэт эпохи Возрождения Франческо **Петрарка** (1304-1374) установил **2** основные тональности книги Боккаччо и поделил новеллы на 2 группы: "*многие весьма шуточные и легкие*" и "*благочестивые и серьезные*".

Но возможна и более подробная классификация новелл. Новеллы Боккаччо можно разделить на несколько **тематических групп**: *новеллы притчевые; новеллы сатирические антиклерикальные; новеллы о любви; новеллы авантюрные, о человеческом уме и изобретательности; новеллы о превратностях человеческой судьбы.*

1. **Притчевые новеллы**. В центре таких новелл - какое-либо изречение или мудрый совет, выручившие героя из затруднительной ситуации (такие новеллы заполняют первый и шестой дни).

Это, например, новелла **о трех кольцах**. Эту притчу рассказал султану Саладину богатый еврей Мельхиседек, и тем самым не попал в приготовленную ему ловушку. Султан задал Мельхиседеку **коварный вопрос**: *какой закон (т. е. какую веру) следует признать истинным: иудейский, сарацинский (мусульманский) или же христианский?* И Мельхиседек рассказывает о перстне, который отцы передавали сыну-наследнику как знак наследства. Но у одного человека было 3 сына, и всех он любил, и всем обещал перстень. Он заказал еще 2 перстня и завещал их всем троим. После смерти отца сыновья стали оспаривать право на наследство, но не могли доказать каждый свое преимущество, т. к. все перстни были одинаковыми. "*То же самое и о трех законах, которые бог-отец дал трем народам. Каждый народ почитает себя наследником, но кто из них им владеет - этот вопрос, подобно вопросу о трех перстнях, остается открытым*". В этой новелле Боккаччо утверждает принципиальное равенство трех основных религий, выступая тем самым против претензий христианской религии на единственную истинность.

2. **Антиклерикальные новеллы**. Данте довольно сурово обошелся со священнослужителями, даже папами римскими, отправив многих из них в

ад. Боккаччо продолжает развивать эту тему, но решает ее не в патетическом духе, а весьма остроумно.

Об этом свидетельствует новелла 2-я 1-го дня. - новелла о богатом парижском купце **Абраме** (Аврааме), которого его друг, итальянский купец, настойчиво уговаривает **принять христианскую веру**. Прежде чем решиться на столь ответственный шаг, Абрам отправляется в Рим, чтобы поглядеть на папу римского - главу христианской церкви. Проведя некоторое время в Риме, Абрам пришел к заключению, что папа и все его присные, *"от мала до велика, открыто распутничают, предаются не только разврату естественному, но и впадают в грех содомский, что ни у кого из них нет ни стыда, ни совести...И чем пристальнее он в них вглядывался, тем больше убеждался в их алчности и корыстолюбии..."* Заканчивается новелла **неожиданным финалом**. Абрам, после того, что он увидел в Риме, заявляет: *"Сколько я понимаю, ваш владыка, а глядя на него, и все прочие стремятся свести на нет и стереть с лица земли веру христианскую, и делают это они необычайно старательно, необычайно хитроумно и необычайно искусно, меж тем как им надлежит быть оплотом ее и опорой. А выходит-то не по-ихнему: ваша вера все шире распространяется и все ярче и призывнее сияет, - вот почему для меня не подлежит сомнению, что оплотом ее и опорой является дух святой, ибо эта вера истиннее и святее всякой другой. Я долго и упорно не желал стать христианином и противился твоим увещеваниям, а теперь я прямо говорю, что непременно стану христианином"*.

Ряд новелл посвящен монахам, клирикам. Боккаччо **ядовито изобличает их алчность** и похотливость. Классическим типом церковного шарлатана является **брат Чиполла** (д. 6, новелла 10). Этот монах морочит головы доверчивым людям мнимыми реликвиями вроде *локона Серафима, ногтя херувима, пузырька с потом ангела, боровшегося с сатаной* и т. д. Когда двое шутников положили в его ларец вместо реликвий угли, брат Чиполла немедленно заявил, что свершилось чудо: эти угли - с того самого костра, на котором был сожжен святой Лаврентий. И собрал подаяний больше обычного. Никакому плуту не перехитрить монаха. На этом плутовстве построена вся деятельность церкви.

Монахи у Боккаччо *невежественны и развратны*, то и дело соблазняют горожанок и их проделки обычно раскрываются. При этом они убеждают верующих: *"Делайте то, что мы говорим, а не то, что мы делаем"*. Или доказывают, что можно быть святым человеком и грешить, потому что святость пребывает в душе, а грех - в теле. Однако в изображении Боккаччо клирики, монахи неоднозначны: Боккаччо охотно прощает прегрешения юным монашенкам, хитро обходящим монастырские запреты, но жестоко смеется над лицемерными старыми греховодниками. Боккаччо смеется над человеческими слабостями и недостатками монахов, несоответствующими суровым требованиям монастырского устава. Но ведь **они тоже люди**, как и

все остальные, и им свойственны человеческие чувства. Боккаччо подчас даже симпатичны их человеческие слабости. *Книга Боккаччо направлена прежде всего против религиозного аскетизма.* Но Боккаччо был далек от отрицания церкви в целом. Он стремился очистить церковь от изъянов.

Своеобразно использует Боккаччо в своей книге традиционный средневековый **жанр видений**. В книгу включены 2 новеллы, основанные на фантастическом сюжете и похожие на средневековые видения:

- так, в 8-й новелле 5-го дня перед героями предстают выходцы из загробного мира - **девушка**, которую преследуют всадник и разъяренные псы. Преследователи набрасываются на свою жертву и терзают ее. Выясняется, что **девушка наказана** за то, что она при жизни **отвергла мольбы влюбленного** в неё молодого человека и осталась в одиночестве. Так форма видения используется для проповеди реальной земной любви;

- в 10-й новелле 7-го дня душа человека возвращается из загробного мира, чтобы сообщить оставшемуся на земле другу о том, что на том свете *любовь к куме не считается за особый грех.* Эти новеллы окрашены в шуточные тона. Новеллы утверждают права земных чувств и страстей.

3. **Новеллы о любви** в "Декамероне", пожалуй, самые знаменитые. Боккаччо раскрепощает любовное чувство, признает его законность и не считает необходимым бороться с любовью и подавлять ее. Но при этом любовь в "Декамероне" - это не только буйство плоти, но и чувство, способное преобразить, облагородить человека.

Уже во "Вступлении" автор уведомляет, что его книга обращена в первую очередь не к читателям, а к **читательницам**, причем автор стремится *"приободрить и развлечь любящих женщин, - прочие довольствуются иглой, веретеном или же мотовилом"*. Женщин, считает автор, необходимо поддержать, т. к. они менее свободны в проявлении чувств, они зависимы и судьба к ним несправедлива: *"женщины от стыда и страха затаивают любовный пламень в нежной груди своей, а кто через это прошел и на себе испытал, те могут подтвердить, что огонь внутренний сильнее наружного... Что же касается влюбленных мужчин, то они не столь хрупки: с ними этого, как известно, не бывает. Они располагают всевозможными средствами, чтобы развеять грусть и отогнать мрачные мысли: захотят - прогуляются, поглядят, послушают..."* и т. д.

Занимательно-эротические новеллы являются неотъемлемой частью книги. По словам Боккаччо, могущественна и благодетельна сила Амура, которого многие, сами не зная за что, несправедливо клянут и порочат. Во времена Боккаччо силу Амура кляли и порочили прежде всего проповедники аскетизма, обосновавшиеся в католических монастырях. О силе и стойкости любви повествуют многие новеллы "Декамерона". Они имеют у Боккаччо принципиальный характер и их появление вызвано борьбой автора *против норм феодальной семьи, против делового брака, против подавления естественных влечений.* Книга Боккаччо - это **реабилитация плоти**.

С явной симпатией рисует Боккаччо эпизоды земной любви, которая у него всегда соединяет плотское и духовное, и никогда не выступает одним только плотским инстинктом. При этом **автор отводит упреки в безнравственности** или неприличии (в чем его обвинила церковь): *"Любую неприличную вещь можно рассказать в приличных выражениях, и тогда она никого не оскорбит, а уж тут я, по-моему, был безупречен... Что бы ни говорили о моих повестях, они, как и все на свете, могут быть вредны и полезны - все зависит от слушателя. Натуры испорченные в каждом слове ищут грязный смысл, им и приличные слова не идут на пользу, а чистую душу слова не совсем приличные также не способны отравить, как грязь - испачкать солнечные лучи"*.

Соответственно трактует писатель и тему **супружеской неверности**. Если городская литература раннего средневековья изобличала неверных жен как служительниц дьявола, то Боккаччо становится на сторону женщин. Его книга обращена к "обворожительным дамам". Будучи выданной замуж насильно, женщина, изменяя мужу, мстит за свое угнетение. Причем ни династические, ни сословные интересы не являются у Боккаччо решающими.

Для героев Боккаччо **без сильной любви нет подлинной жизни** на земле. При этом среди причин, ведущих к трагической развязке, особое место в "Декамероне" занимает **сословное и имущественной неравенство**. Боккаччо человеческие достоинства ставит выше сословных преимуществ. К сословным преимуществам он относится с очевидным осуждением.

В новелле 1-й 4-го дня речь идет о дочери правителя Салернского Танкреда **Гисмонде**, которая полюбила человека "*низкого происхождения*", слугу. Отец Гисмонды (человек не столько изначально жестокий, сколько амбициозный в вопросах чести) убивает возлюбленного своей дочери и посылает ей в золотом кубке его сердце. Но он теряет и дочь: Гисмонда выпивает яд и умирает. Отец выполнил предсмертную просьбу дочери, похоронив ее в одной гробнице с возлюбленным. Молодые люди, полюбившие друг друга, не были равными по социальному положению, но в любви, благородстве они были равны. Возлюбленный Гисмонды Гвискардо был простым слугой, а то, что своим душевным благородством он превосходил всякого другого, для отца Гисмонды - заносчивого феодала - не имело никакого значения. Защищая своего возлюбленного, Гисмонда утверждает: *"кто был добродетельнее и кто ревностнее высказывал свою добродетель на деле, те и были названы благородными, прочие же - неблагородными"*.

В "Декамероне" прославляются преданность, верность в любви. Такова новелла **о соколе** (д. 5, новелла 9): Бедный **рыцарь Федерико** был влюблен в прекрасную даму, но та ему не отвечала взаимностью. Ради дамы сердца он пожертвовал всем своим состоянием и разорился. Последнее свое богатство - сокола - он заколол для угощения возлюбленной. Узнав о его жертвенном поступке, дама меняет к нему отношение, выходит за него за-

муж, и рыцарь опять становится богатым.¹ Персонажи здесь явно идеализированы, но Боккаччо был движим стремлением воспеть возрождающую силу любви, ее облагораживающее воздействие на человека.

У любви в "Декамероне" есть свои рыцари, свои подвижники, свои страдалцы, утверждающие любовь своей терпимостью, жертвенностью. Одна из самых известных в книге новелл - новелла *об испытаниях Гризельды* (д. 10, новелла 10. Последняя новелла книги). Боккаччо заставляет Гризельду подавить в себе и самолюбие, и человеческое достоинство, и женскую гордость, и ревность к сопернице, и материнское чувство во имя прославления супружеской верности и покорности мужу. Гризельда выходит победительницей из всех этих унижительных испытаний и в конце новеллы она вознаграждается за свою кротость. Вот как излагается содержание этой новеллы в самом её названии: *"Подданные уговаривают маркиза Салуцкого жениться; Маркиз, объявив, что сыщет себе невесту сам, женится на дочери крестьянина; она родила ему двоих детей; маркиз заставляет ее думать, что он убил их; потом он объявляет ей, что она ему надоела и он женится на другой, и она в одной сорочке от него уходит; маркиз посылает за своей дочерью и всем говорит, что это его невеста; наконец он убеждается, что жена его все терпит; она ему теперь еще дороже, чем прежде, он призывает её к себе и, показав выросших за это время детей, сам воздает и другим повелевает воздавать ей почести, подобающие маркизе"*. Уважая хозяйственные таланты Гризельды, маркиз велел ей приготовить свадебный мир (когда он объявил, что женится на другой). Гризельда сделала все с покорностью и достоинством, свойственным лишь натурам незаурядным, истинно аристократическим, и лишь после этого маркиз убедился в её душевном благородстве и безоглядной любви к нему. В композиции "Декамерона" Гризельда занимает столь же почетное место, как в дантовском "Рае" святые, сидящие у престола Девы Марии. Исследователи уверяют, что Гризельда была реальным лицом и события новеллы имеют во многом реальную основу.

4. Новеллы о людях умных, энергичных, изобретательных. Если в средневековом рыцарском романе на первый план выдвигалась физическая сила, воинские доблести, то в новеллах Боккаччо особо ценится сила ума, изобретательность, сообразительность. И эти черты вполне соответствовали духу нового. Жизнь в "Декамероне" кипит и бьет через край. Мораль этой группы новелл может быть выражена словами: горе всем слабым, недалеким, доверчивым людям.

Шутки и розыгрыши в книге грубоваты и даже жестоки, снижены, карнавальны, они подаются в стиле народного фарса. Сюда относится ряд новелл 8-го и 9-го дней. Например, **новелла 3-я д. 9** с названием: *"Доктор Симонс по просьбе Бруно Буффальмакко и Нелло уверяет Каландрино, что*

¹ См. оперу "Сокол" (1786) композитора Д.С. Бортнянского.

он забеременел; Каландрино расплачивается за снадобье каплунами и деньгами и, так и не родив, избавляется от тягости". Проказы Бруно и Буффальмако - это своего рода игра умных с дураками, своего рода мирской театр, на подмостках которого разыгрывается занимательная пьеса. Ренессансный девиз "Мир - это театр", хорошо известный во времена Шекспира, уже начал обрисовываться в "Декамероне".

5. Новеллы о превратностях судьбы. К ударам судьбы герои "Декамерона" относятся с оптимизмом, свойственным людям эпохи Возрождения. Среди случайностей, помогающих разрешить запутанную ситуацию, важную роль играет неожиданное нахождение утерянных родственников. Этот мотив станет излюбленным в комедиях 16-17 вв. (например, у Шекспира). Так, в 5-й новелле 5-го дня девушка, в которую одновременно влюблены двое юношей, узнает в одном из них своего утраченного брата. И, естественно, выходит замуж за другого.

"Декамерон" называют кульминацией Возрождения. Книга, её новеллы не моралистичны, но элемент назидания в них присутствует: он заключается в ренессансном стремлении преподать новые идеи нового времени: "Декамерон" утверждает торжество разума и жизни. Творческое кредо Боккаччо - это кредо писателя нового времени: "Человек должен следовать законам природы, а искусство - изображать все, как в жизни"

Франсуа Рабле (1494-1553).

"Гаргантюа и Пантагрюэль" (1532-1564)

Франсуа Рабле, его роман и его эпоха. Энциклопедизм Рабле.

Роман Рабле и народная смеховая культура Аллегоризм образов великанов. Гротескные пиришественные образы в романе. Карнавальное использование чисел в романе. Библейские тексты в гротескных образах романа Рабле.

I. Франсуа Рабле, его роман и его эпоха. Энциклопедизм Рабле

Первая половина XV в. во Франции - самый интенсивный период французского Возрождения: в это время появляются переводы Данте и Петрарки, открываются университеты, изучаются древности Греции и Рима, растет мода на образование. Все это было приметой нового времени, пронизанного идеями ценности человеческой личности - ренессансным гуманизмом. Это было время царствования **Франциска I (1516-1546)**. Правда, поддерживал гуманистов Франциск I лишь в начале своего царствования, но к середине 1530-х гг. его политика изменилась, началась контрреформация, отмеченная диктатом Сорбонны, казнями, сожжением на кострах.

Все эти события оказали влияние на жизнь Франсуа Рабле, в которой много неясного. Рабле для современников был священнослужителем, врачом, философом, общественным деятелем, но в историю мировой литерату-

ры он вошел как писатель, автор романа "*Гаргантюа и Пантагрюэль*". По мнению многих, Рабле - самый значительный французский писатель, чье творчество воплощает национальный гений Франции, также как творчество Данте в Италии и Шекспира в Англии.

Франсуа Рабле был **4-м ребенком** в семье адвоката, владельца небольшого поместья. Но, чтобы не делить наследство, он был отдан родителями в 10 лет **во францисканский монастырь**, где помимо теологии изучал греческий и латинский языки, юриспруденцию и медицину. Но что стоит за этой сухой информацией: "был отдан во францисканский монастырь?" Уже в старости, вспоминая юношеские годы, **Рабле писал о родителях**, отдающих детей в монахи: "*Я поражаюсь, как это они (матери) еще носят их 9 месяцев во чреве: ведь в своем доме они неспособны выносить их и терпеть дольше девяти, а чаще всего и семи лет, - они накидывают им поверх детского платья какую ни на есть рубашонку, срезают сколько-то там волосков с их макушек и, произнеся соответствующие молитвы, превращают их в птиц*" (т.е. в монахов).

Затем Рабле переезжает в **Париж**, где проводит 3 года, позднее – в **Монпелье**, где на медицинском факультете университета получает степень бакалавра. Впоследствии был практикующим врачом в лионском госпитале. В медицине он, по тем временам, был революционером, однажды публично **анатомировал труп** повешенного (факт неслыханный для религиозно-центричного средневековья). В качестве личного врача кардинала Жака Белле он **посещает Италию**, где знакомится с древностями и восточной медициной. Позднее состоит на службе у короля Франциска 1, в 1546 году, гонимый католическими фанатиками, покидает Французское королевство. Незадолго до смерти приезжает во Францию и умирает в Париже. Такова внешняя канва жизни Рабле.

Рабле был личностью титанической, сыном своей титанической эпохи - эпохи Возрождения. Его жизнь была насыщена событиями и путешествиями, встречами и приключениями, он не сторонился политики, не избегал житейских бурь; он умел отстаивать гуманистические идеалы и собственные убеждения.

Пятитомная книга Рабле - роман "*Гаргантюа и Пантагрюэль*" - имеет драматическую историю. **Первая ее часть** посвящена Гаргантюа, **остальные 4** - его сыну Пантагрюэлю.

В 1532 году, практикуя в лионской больнице, Рабле знакомится с **народной книгой "Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа"**. По словам Рабле, его привлекло то, что экземпляров этой книги продавалось в два месяца столько, "*сколько не купят Библий за девять лет*". Рабле решается попробовать свои силы в литературе, и рождается продолжение романа о сыне Гаргантюа - о Пантагрюэле "**Ужасающие деяния и подвиги знаменитейшего Пантагрюэля**" (1532 г.). Книга Рабле была задумана как продолжение народной книги: она во многом со-

храняла стиль, народную эпичность оригинала, сюжет, образы великанов, но в книге Рабле все это обрело совершенно иной смысл и настроение¹.

В 1534 г. выходит "Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля", и вышедшая ранее книга о Пантагрюэле отодвигается, таким образом, на второе место и становится началом цикла романов о великанах. В 1546 г., двенадцать лет спустя, появляется "Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля. Сочинение мэтра Франсуа Рабле, доктора медицины"; книга была вновь осуждена в 1547 г. богословским факультетом Парижского университета. "Четвертая книга" дважды переделывалась, выходила в 1548 и 1552 гг. В марте 1552 года парижский парламент рассмотрел Четвертую книгу Рабле, и от тюрьмы и судебного разбирательства Рабле спасла только его смерть. Первая часть "Пятой книги" - "Звучащий остров" - появилась через 9 лет после смерти автора - в 1562 г., а полный текст "Пятой книги" - в 1564 г. Предполагают, что книга представляла собой черновик, подготовленный к изданию друзьями и учениками Рабле.

Роману, повествующему о великанах (Пантагрюэле, Гаргантюа, Грангузье, Бадбек, Гаргамеле) свойственно ликующее, **праздничное мироощущение**. В обращении **«К читателям»**, которое открывает книгу, автор говорит о смеховом характере книги:

*Читатель, друг! За эту книгу сев,
Пристрастия свои преодолей,
Да не введет она тебя во гнев;
В ней нет ни злобы, ни пустых затей.
Пусть далеко до совершенства ей,
Но посмешишь ты ее с успехом.
Раз ты тоскуешь, раз ты чужд утехам,
Я за иной предмет не в силах взяться:
Милей писать не с плачем, а со смехом,
Ведь человеку свойственно смеяться.*

Затем следует **предисловие «От автора»**, и начинается оно на редкость своеобразно: *«Достославные пьяницы и вы, достопочтимые венерики (ибо вам, а не кому другому, посвящены мои писания)!»* Однако и это начало, и самый смеховой характер повествования – это только **маска**, под которой скрывается серьезное содержание. С самого начала **Рабле не стремился только развлечь** читателя. Он **протестует** против попыток расценить его книгу как веселую сказку: *«вы делаете слишком скороспелый вывод, будто в этих книгах речь идет только о нелепостях, дурачествах и разных уморительных небывальщинах»*.

В предисловии Рабле сравнивает содержание романа - с **капелькой**

¹ Одновременно в 1533 г. Рабле издает "Пантагрюэлево предсказание" - издевательскую пародию на прорицания астрологов.

мозга, заключенной в твердую костную оболочку, **а читателя** - с самым философским в мире животным - **собакой**, нашедшей мозговую кость: «А случилось ли вам видеть собаку, нашедшую мозговую кость? Если видели, то могли заметить, с каким благоговением она сторожит эту кость, как ревниво ее охраняет, как крепко держит, как осторожно берет в рот, с каким смаком разгрызает, как старательно высасывает. Что ее к этому понуждает? На что она надеется? Каких благ себе ожидает? Решительно никаких, кроме капельки мозгу. Правда, эта "капелька" слаще многого другого. По примеру вышеупомянутой собаки вам надлежит быть мудрыми, дабы унюхать, почуять и оценить эти превосходные, эти лакомые книги... Затем, после прилежного чтения и долгих размышлений, вам надлежит разгрызть кость и высосать оттуда мозговую субстанцию, и вы можете быть совершенно уверены, что станете от этого чтения и отважнее и умнее, ибо в книге моей вы обнаружите совсем особый дух и некое, доступное лишь избранным, учение».

Читателя же, который отказывается или не способен его понять, Рабле называет «паршивцем» и прощается с ним, не прибегая к изысканным выражениям: «а, да ну его в задницу!» (см. предисловие «От автора»).

Вопреки религиозной идее аскезы, умерщвления плоти, Рабле проповедует **народную истину о здоровом теле как первооснове радости и благополучия**. Завершается книга призывом оракула **Божественной бутылки "Тринк!"**, т.е. "Пей!" Речь идет не просто о вине, а о стремлении к истинному знанию о мире, призыве воспитывать в себе добрую силу и веселость духа, то, что со времен Рабле получило название "**пантагрюэлизм**".

В **3-й книге** в 51 главе прославляется **пантагрюэльон** (у Рабле это некая чудодейственная трава) являющийся символом мощи человека, его освобожденной творческой энергии: "**Боги Олимпа воскликнули в ужасе: "Благодаря действию и свойствам своей травы Пантагрюэль погружает нас в раздумье. Он скоро женится, у него народятся дети, люди доберутся до источников града, до дождевых водоспусков и до кузницы молний, вторгнутся в область Луны, вступят на территорию небесных светил и там обоснуются, разделят с нами трапезу, женятся на наших богинях и таким путем сами станут как боги"**. Здесь провозглашено **бессмертие человека**, человеческого рода (бессмертие не вертикальное, как у Данте, а горизонтальное - в историческом протяжении). Звучит гимн человеку, апофеоз человека в соответствии с ренессансным мировосприятием. В этом отрывке обожествление человека звучит риторично, но в полнокровных народных образах, образах великанов, это ощущение выражено на всем протяжении романа.

В романе Рабле мы встречаем **утопический мотив (телемское аббатство, монастырь)**, как и во многих произведениях эпохи великих надежд и мечтаний. Гаргантюа, в награду за подвиги **монаха брата Жана**, создает для него необычную обитель, монастырь. Но это скорее не монастырь, а

модель идеального человеческого содружества. Слово "*телем*" означает по гречески "*свободное желание*". В обычных монастырях все размеренно и подчинено церковным службам. Главная заповедь Телема: "*Делай, что хочешь*". Обыкновенно монахи дают три обета: *целомудрия, бедности и послушания*. В Телеме каждый может **вступить в брак, быть богатым и пользоваться полной свободой**. В обычный монастырь идут хромые, уродливые, лишние рты. **В Телеме принимают красивых и статных мужчин и женщин.** Что касается возраста, то для телемитов-женщин установлен предел от **10 до 15 лет**, а для *мужчин* - от **12 до 18**. И все они умеют *читать, писать, играть на музыкальных инструментах, владеют 5 или 6 языками, сочиняют стихи и прозу*. Принуждения нет: что хочет один, того же хотят и все.

"*Гаргантюа и Пантагрюэль*" - это яркий памфлет на современное Рабле общество. Это остро сатирический роман. К наиболее мрачным частям 5-й книги принадлежат главы **об острове Застенок, где живет Цаццарап - эрцгерцог Пушистых Котов**, представляющих собой аллгорию на судейских чиновников. Коты отвратительны внешне - с приплюснутыми носами, с шерстью, растущей мехом внутрь, крепкими когтями, из которых невозможно вырваться. Еще страшнее дела Пушистых Котов: они питаются маленькими детьми, вешают, пытаются и жгут всех без разбора. Порок у них зовется добродетелью, злоба переименована в доброту, измена - в верность, кража - в щедрость. Рабле изображает феодальный суд, насилие под маской законности. Только благодаря сообразительности Панурга, сумевшего дать Котам взятку, друзьям удается выскользнуть с острова Застенок.

Энциклопедизм Рабле

Гениальное произведение Франсуа Рабле, как и все большие произведения той или иной эпохи, **энциклопедично**. В романе представлены многие сферы человеческого знания и практической жизни. Ощущается титанизм эпохи, титанизм личности самого Рабле. Рабле исключительно **компетентен во всех сферах: в медицине и различных областях естествознания, в архитектуре, военном деле, морском деле, кулинарии, соколиной охоте, в играх, в нумизматике, истории всеобщей и истории литературы** (Рабле называет имена *Платона, Плутарха, Гиппократа, Софокла, Гесиода, Еврипида, Плавта, Ювенала, Помпония Феста* и т.д. и т.д.)

Словарь различных отраслей знания доступен Рабле. Энциклопедизм Рабле - это энциклопедизм нового мира, это то новое, что принесла с собой **эпоха открытий**. Мир вещей и мир языка в то время интенсивно расширялся, что и нашло отражение в романе Рабле.

Очень много слов почерпнуто Рабле из устных источников - это слова из густи народной жизни, впервые вошедшие в речь письменную и печатную. Рабле был одним из создателей французского национального литературного языка; слова еще не были отшлифованы письменно-книжным кон-

текстом. Примером может служить **номенклатура рыб** у Рабле: в 5-й главе 1У-й книги Рабле дает свыше **60 названий рыб** - и речных, и средиземноморских, и океанических; это **самое длинное перечисление блюд** в мировой литературе: среди даров, которые подносили гастролятры своему всемогущему богу Гастеру в дни постные, были: "миноги в белом вине, усачи, усачи молодые, голавли, скаты, сепии, осетры немецкие, киты, макрели, камбалы малые, палтусы, лангусты, корюшка, форели, сизи-песочники, треска, осьминоги, лиманды, плоскуши, пагелусы, карпы, щуки, морские собаки, морские ежи, морские карпы, меч-рыба, морские ангелы, лососина, дельфины, скаты белые, мидии, омары, креветки, уклейки, лини, хариусы, каракатицы, тунец, бычки, раки, моллюски, угри, черепахи, макрели золотистые, курочки морские, окуни, гольцы, крабы, улитки, лягушки. После такой пищи непременно нужно выпить, иначе на тот свет можно отправиться. ...Далее ему приносили в жертву: треску соленую, треску обыкновенную, лабарданов"). Эти названия рыб были взяты не из книжных источников - их не было. Источником могла быть только устная речь, непосредственное обращение к рыбакам.

Однако энциклопедизм романа Рабле проявляется не только в многообразии необъятного вещного мира. **Энциклопедизм** проявляется в **многообразии голосов**, точек зрения, которые включены в роман. "Гаргантюа и Пантагрюэль" представляет собой гигантскую "**испытательную лабораторию**", где автор собирает все точки зрения своей эпохи, стремясь охватить жизнь целиком. Рабле не был скован принципами католицизма, протестантизма, неоплатонизма и т. п., и ему удалось расслышать и воспроизвести едва ли не все звучащие в его время социальные "голоса": голоса схоластов, гуманистов, евангелистов, магистров, студентов, рыцарей, придворных, врачей, астрологов, аптекарей, моряков, виноградарей, бочаров. Книга Рабле - это самая настоящая энциклопедия его эпохи, но замечательна она в первую очередь тем, что это - **веселая энциклопедия**. Это испытующее **пародирование** направлено у Рабле буквально **на все сферы социальной жизни**: он пародирует правовые нормы, религию, культ, войны, официальную культуру и народные представления о жизни, передразнивает заупокойные молитвы, жаргон юристов, схоластов, гуманистов и т. п.

Но Рабле смотрит **иронически** не только на окружающий мир, но и **на свои собственные идеалы**, которые подвергает беспощадной пародийной проверке. Рабле, безусловно, разделял передовые идеи своей эпохи, сочувствовал укреплению национальной государственности, мечтал о мире, участвовал в развитии экспериментальной медицины. Тем показательнее самопародирование Рабле, открыто звучащее в знаменитом "**телемском эпизоде**" романа: Гаргантюа решает построить своеобразный "**антимонастырь**" - Телемское аббатство, устав которого сводится лишь к одному предписанию: *Делай что хочешь*.

Телемское аббатство у Рабле - это **воплощенная** гуманистическая **утопия**, но именно утопия, и ее **нежизненный характер** подвергается немедленному **осмеянию**: в соответствии с принципом *“Делай что хочешь”* вся жизнь телемитов *“была подчинена не законам, не уставам и не правилам, а их собственной доброй воле”*, так что “вставали они, когда вздумается, пили, ели, спали, когда заблагорассудится” и одевались “первое время после основания обители” сообразно своему вкусу и желанию. Рабле пародирует принцип просвещенного гуманистического «свободного хотения», с которым выступили гуманисты Возрождения: утрируя этот мотив, Рабле выводит парадоксальное следствие: именно “благодаря свободе” у телемитов возникает “похвальное желание” всем поступать совершенно одинаково: “по собственной доброй воле” они отказываются от всякого разнообразия во вкусах, даже в одежде, и вводят своеобразную **униформу** (*“между мужчинами и женщинами царило такое согласие, что те и другие ходили в одеждах одной и той же ткани и одинакового цвета”*). Более того: “Если кто-нибудь из мужчин или женщин предлагал: *“Выпьем!”* - то выпивали все; если кто-нибудь предлагал: *“Сыграем!”* - то играли все; если кто-нибудь предлагал: *“Пойдемте порезвимся в поле”* - то резвились все”. Этот **автоматизм коллективного поведения превращает телемитов в самое настоящее “панургово стадо”**, а обитель свободы - едва ли не в добровольную казарму, так что в результате дух индивидуального своеобразия оборачивается полнейшим единообразием и взаимным подчинением людей, гуманистическая же утопия - страшноватой химерой. Таким образом, подвергнув осмеянию схоластическую систему образования, Рабле противопоставил ей гуманистическую педагогику, но сделал это лишь затем, чтобы показать, как она, подобно Левиафану, рушится под собственной тяжестью.

Вводя в роман все многообразие точек зрения, позиций и социальных “голосов” своей эпохи, Рабле делает это **не затем, чтобы** бесповоротно осудить их и уничтожить, но затем, чтобы **представить жизнь в ее сложности и противоречивости**. Это демонстрирует фрагмент романа из Третьей книги, где разворачивается целая серия буффонных консультаций **Панурга** относительно того, **жениться ему или не жениться**. Панург хочет получить однозначный и твердый совет на этот счет, но сам же первый находит контраргументы, когда такой совет получает, как, например, в девятой главе: едва только Пантагрюэль рекомендует Панургу не вступать в брак, тот сразу же возражает: *“Да, но разве вы хотите, чтобы я влачил свои дни один-одинешенек, без подруги жизни?”*. В таком случае, отвечает Пантагрюэль, *женитесь с богом*. *“Но если жена наставит мне рога... я же тогда из себя вон выйду, - возразил Панург”*. *“Выходит, не женитесь, - сказал Пантагрюэль”*. *“Да, но если я все-таки не могу обойтись без жены... то не лучше ли мне связать судьбу с какой-нибудь честной и скромной женщиной..?”* *“Значит, женитесь себе с богом, - сказал Пантагрюэль”*. *“Но если попущением божьим случится так, что я женюсь на порядочной*

женщине, а она станет меня колотить, то ведь мне придется быть смиреннее самого Иова”. “Со всем тем не женитесь, - сказал Пантагрюэль” и т. д. Обращаясь за советом к древним книгам (гадание по Гомеру и Вергилию), к панзуйской сивилле, к поэту, астрологу, богослову, лекарю, законоведу, философу и даже к дурачку Трибуле, Панург выводит на сцену все авторитеты своего времени, причем каждая новая консультация предстает как вторжение в ту или иную область знаний и как испытание различных видов жизненной мудрости, а в результате выясняется, что, несмотря на претензии, они не заключают в себе никакой истины о действительности.

Путешествие за истиной - вот что представляет собой плавание компании пантагрюэлистов к **оракулу Божественной** бутылки, о котором повествуется в Четвертой и Пятой книгах. Это - путешествие за последним и единственно верным ответом на вопросы бытия. Маленькие острова, разбросанные в необъятном океане, которые посещают путешественники, символизируют различные социальные институты, ценности и верования европейского человечества: *семью* (остров Энназин), *монашество* (остров Шели), *правосудие* (земля Прокурация), *посты и воздержание* (остров Жалкий), *ученых* (остров Руах), *католиков* (остров папоманов), *протестантов* (остров папефигов), *духовенство* (остров Звонкий), *армию* (остров железных изделий), *судейских* (Застенок), *финансы* (остров апедевтов), *двор* (королевство Квинтэссенция) и т. д. Рабле в пародийном параде **проводит перед читателем всю современную ему культуру**, стремясь как бы миновать и преодолеть ее в предвидении той окончательной правды о мире, которую должен возвестить оракул Бутылки.

Этого-то как раз и не происходит. **Бутылка издает лишь один звук: “Тринк”**, что значит “Пей!”, приглашая веселых пантагрюэлистов к тому самому занятию, которому они предавались на протяжении всего романа: оракул, таким образом, возвращает героев в гущу той самой действительности, которую они хотели преодолеть. Наивное и самонадеянное убеждение ладей, будто бы можно исчерпать и уложить бытие в ложе готовых схем, представляется ему роковой ошибкой и изменой жизни: “*Философы ваши роирут, - говорит Бакбук, - что все уже описано древними, а им-де нечего теперь открывать, но это явное заблуждение*”, ибо на самом деле “*все их знания, равно как и знания их предшественников, составляют лишь ничтожнейшую часть того, что есть и чего они еще не знают*” (V, XLVII).

В смехе Рабле не звучит ни горечи, ни ненависти, но одно только веселое превосходство, даже тогда, когда его герои сталкиваются уродствами действительности. Жизнь человеческого рода прекрасна для Рабле именно своим изобилием и разнообразием и потому внушает “глубокую и несокрушимую жизнерадостность, перед которой все преходящее бессильно” (Пролог к Четвертой книге).

II. РОМАН РАБЛЕ И НАРОДНАЯ СМЕХОВАЯ КУЛЬТУРА

Рабле - труднейший из классиков мировой литературы, так как он требует для своего понимания перестройки всего художественного восприятия. Роман Рабле должен быть **прочитан по особому коду**. Этот код был предложен выдающимся литературоведом **Михаилом Михайловичем Бахтиным**¹, который проанализировал роман в контексте народной смеховой карнавальной культуры².

Рабле в свое время был понятен и не выбивался из традиции: большие города средневековой Европы жили **карнавальной жизнью** в общей сложности до 3-х месяцев в году. В 1541 году на гротескном празднике в Руане во главе процессии несли **знамя с анаграммой имени Рабле**, а затем во время праздничного пира **один из участников** в одежде монаха читал с кафедры **вместо Библии "Хронику Гаргантюа"**. Карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной (но временной) формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле, на срок карнавала, **в карнавале сама жизнь играет**, разыгрывая - без сценической площадки, без рампы, без актеров, без зрителей, т.е. без всякой художественно-театральной специфики - **другую свободную форму своего существования**, свое возрождение и обновление на лучших началах.

В **обычной жизни** люди связаны различными **правилами**, в мире же карнавала они раскрепощаются и становятся вольными и свободными. Особенно благоприятное время для карнавала, карнавальных жанров наступает тогда, когда общество вступает **в полосу кризиса**, когда завершается определенный цикл общественно-исторического развития. В период глобальных общественных потрясений и кризисов обостряются споры по самым главным вопросам бытия, **общество готовится сбросить окостеневающие догмы и оно смеется**. Человечество расстается со своим прошлым смеясь. Этот смех - спасительный, целебный, он демонстрирует живое, здоровое начало жизни. В такие периоды происходит обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле самой судьбы.

М.М. Бахтин предложил термин "**мениппея**" для обозначения жанра произведений, подобных роману Рабле. **Мениппея обозначает универсальный сатирико-философский жанр, в котором сочетаются смеховое и серьезное начала, как правило смех и авантюрный, необычный сюжет служат средством испытания высоких идей**. Для мениппеи характерно смещение и смешение пространственных, временных и психологических

¹ См.; Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990 (далее эта книга цитируется с указанием автора и страницы).

² Древние - Аристотель - считали смех отличительным свойством человека. Только человеку свойствен смех. По Аристотелю, ребенок начинает смеяться на 40-й день после рождения, - только с этого момента он как бы и становится человеком.

планов произведения, сочетание бытовой конкретики с гротеском и фантастикой, стилистическая разноплановость.

Метод Рабле получил название "**гротескный реализм**"¹. Гротескные образы Рабле резко отличаются от готового, завершенного бытия. Гротескные образы Рабле противоречивы, уродливы, чудовищны, безобразны с точки зрения "классической" эстетики. Он принадлежит иной культуре - народной карнавальной культуре.

Аллегоризм образов великанов

В книге описывается **3 поколения великанов: Грангузье, Гаргантюа и Пантагрюэль**. Образы великанов аллегоричны: они являются в романе как бы заместителями народа, олицетворением народа, гиперболизированным выражением природных, стихийных влечений человека, а также народной мощи, мудрости, здравого смысла, жизнерадостности. Грангузье переводится как "*большая глотка*", Гаргантюа - тоже, видимо, *глотка*, Пантагрюэль - "*всежаждущий*". Особенно важную роль играет разинутый рот в хронологически первой книге романа - "*Пантагрюэле*".

Имя *Пантагрюэль* существовало до Рабле в литературе - как имя одного из **чертей** в дьяблериях, и в языке как название горловой болезни, - потери голоса в результате перепоя (болезнь пьяниц).

В одной из **мистерий** ("*Мистерии деяний апостолов*" Симона Гребана) **Прозерпина** - "мать чертей" - представляет Люциферу 4-х дьяволят. Каждый из них воплощает одну из водных стихий - *землю, воду, воздух, огонь*. Один из этих дьяволят носит имя **Пантагрюэль**, воплощающее стихию воды; он облетает моря, пропитываясь их солью. Про Пантагрюэля говорится, что "*ночью он, в ожидании других дел, занимался тем, что бросал соль в горло пьяниц*", отчего тем наутро сильнее хотелось пить.

Следовательно, **образ Пантагрюэля связан с 1)** космическими стихиями (стихией воды и морской солью), **2)** с гротескным образом тела (разинутый рот, жажда, пьянство) и **3)** с карнавальным жестом насыпания соли в разинутый рот. Вероятно, на выбор имени повлияла **жара и засуха 1532** года, люди действительно ходили с разинутыми ртами и поминали Пантагрюэля.

Ведущие мотивы 2-й книги (хронологически - 1-й) - *разинутый рот, глотка, соль, жажда, стихия соленой воды* - выступают в эпизоде **войны с Анархом** (гл. 28):

"Тем временем Пантагрюэль стал сыпать из чана соль, а так как вра-

¹ Гротеск от ит. "грот" - "подземелье". В конце XV в. в Риме при раскопке подземных частей терм был обнаружен незнакомый вид живописного орнамента: это причудливая игра растительными, животными и человеческими формами. Нет привычных границ и привычной статики. Движение перестает быть готовым и превращается во внутреннее движение самого бытия. Это веселая свобода.

ги спали с раскрытыми и разинутыми ртами, то он забил им солью глотки, отчего бедняги заперхали, как бараны, и завопили:

- Ах, Пантагрюэль, из-за тебя все у нас внутри горит!

Тут Пантагрюэлю неожиданно захотелось помочиться, ибо на него оказало действие Панургово снадобье, и он так обильно оросил и полил лагерь противника, что находившиеся здесь люди все до одного утонули, - это был самый настоящий потоп, распространившийся на 10 миль в округности, и в истории говорится, что если б тут была еще огромная кобыла Пантагрюэлева отца и столько же напрудила, то потоп был бы еще страшнее, чем при Девкалионе, ибо всякий раз, когда она мочилась, появлялись реки побольше Роны и Дуная.

Увидев это, вышедшие из города сказали:

- Они умерли лютой смертью. Смотрите, сколько крови!

Однако они ошиблись - при свете пылающих шатров и бледном сиянии луны они приняли мочу Пантагрюэля за кровь врагов.

Враги же, пробудившись и увидев с одной стороны пожар, а с другой наводнение и мочетоп, не знали, что сказать и на что подумать. Одни говорили, что настал конец света и Страшный Суд и что теперь все сгорит, другие - что их преследует Нептун, Протей, Тритон и прочие морские божества и что это в самом деле соленая морская вода" (кн. II, гл. 28).

Все эти образы складываются в картину **космической катастрофы**, гибели людей в огне и потопе. И это не случайно. "Какая-то темная память о космических переворотах прошлого и какой-то смутный страх перед грядущими космическими потрясениями заложены в самом фундаменте человеческой мысли, слова и образа" (Бахтин, С. 371). "Этот космический страх ...используется всеми религиозными системами в целях подавления человека и его сознания. ..Но уже в древнейших образах народного творчества находит себе выражение и борьба с памятью и предчувствием космических потрясений и гибели" (С. 371). В народных образах, в образе гротескного тела, выковывалось бесстрашное человеческое самосознание. При этом человек опирался на материальное в самом себе, как бы осваивая космические стихии и находя их в самом себе.

Гротескные пиршественные образы в романе Рабле

Пиршественные образы - это **образы еды, питья, поглощения, "пир на весь мир"**. Они в романе связаны с народно-праздничными формами. Все образы еды у Рабле подобны тем *грандиозным колбасам и булкам, которые обычно торжественно проносились в карнавальных процессиях*. Пир - это обязательный элемент в каждом карнавальном народном действии. Все **первые подвиги Пантагрюэля**, совершенные им еще в колыбели - это **подвиги еды** (за каждой своей детской трапезой он выпивал молоко 4600 коров). Пиршественными образами даже проникнут эпизод посещения Эпистемоном загробного мира (Эпистемон славно закусил в аду).

Рабле материалистичен. Он берет материю в ее телесной форме. **Тело для него - наиболее совершенная форма организации материи**, поэтому оно - ключ ко всей материи. В человеческом теле природа раскрывает свои возможности и свою суть. В человеческом теле материя становится созидательной, творческой, она призвана победить космос.

В акте еды **"тело выходит здесь за свои границы, оно глотает, поглощает, терзает мир, вбирает его в себя, обогащается и растет за его счет**. Здесь человек вкушает мир, ощущает вкус мира, вводит его в свое тело, делает его частью себя самого... Эта встреча с миром в акте еды была радостной и ликующей. **Здесь человек торжествовал над миром, он поглощал его, а не его поглощали...** Еда в древнейшей системе образов была неразрывно связана с трудом. Она завершала труд и борьбу. **Труд торжествовал в еде**. Трудовая встреча человека с миром, трудовая борьба с ним кончалась едою - поглощением отвоеванной у мира части его. Как последний победный этап труда еда часто замещает собою в системе образов весь трудовой процесс в его целом (нужно подчеркнуть, что и труд и еда были коллективными: в них равно участвовало все общество)" (Бахтин, С. 310-311).

Пиршественное торжество - веселое торжество, универсальное, это **торжество жизни над смертью**. "Пир как победное торжество и обновление в народном творчестве очень часто выполняет функции завершения, чреватого новым началом. Характерно, что в народном творчестве смерть никогда не служит завершением. Если она и появляется к концу, то за нею следует тризна, т.е. погребальный пир, так, например, заканчивается "Илиада"), тризна и есть подлинное завершение» (Бахтин, С. 312).

Но особенно важное значение имеет **пир как обрамление мудрого слова**, веселой правды. Пиршественные образы связаны с **мудрой застольной беседой**, с веселой истиной. Между словом и пиром существует исконная связь. **Застольное слово - шутливое и вольное слово, на него распространялись народно-праздничные права смеха и шутовства на свободу и откровенность**. Рабле и надевает этот защитный шутовской колпак на свои писания. По Рабле истину можно высказать только в атмосфере пира и только в тоне застольной беседы, ибо, помимо всяких соображений осторожности, только эта атмосфера и этот тон отвечали и самому характеру истины, как ее понимал Рабле, - истине внутренне свободной, веселой и материалистичной. Для Рабле серьезность была либо тоном уходящей истины и обреченной силы, либо тоном слабого и запуганного всяческими страхами человека. Хлеб и вино (побежденный трудом и борьбой мир) разгоняют всякий страх и освобождают слово.

Елей - символ официальной серьезности, "благоговения и страха божия". **Вино** же освобождает от страха и благоговения. **"Истина в вине"** - это свободная и бесстрашная истина. В романе Рабле пирует народ и его представители-заместители богатыри.

Карнавальное использование чисел в романе Рабле

Античная и средневековая литература знают **символическое** и мистическое **использование чисел**. Известны священные числа: 3, 7, 9. В "*Гиппократов сборник*" был включен трактат "*О числе семь*". Это число обосновывалось как **кризисное число** для всего мира и в особенности для человеческого организма.

Священные числа определяют также **композицию** "*Божественной комедии*" Данте: каждая часть (их 3) - кантика - состоит из 33 песен, каждая поэтическая строфа - из 3 строк. 3 и производное от него 9 - это гармоничные числа. И даже **гармоничный срок жизни** человека (по Данте) - **81 год**. В средневековой эстетике число должно было быть определенным, округлым, симметричным.

Рабле снимает с чисел их священные и символические одеяния. Он **профанирует число**, - это веселая карнавальная профанация. Достигается это различными средствами:

- иногда (реже) это **прямое профанирование** священных чисел: например, говорится о девяти вертелах для дичи (9 - это число муз в греческой мифологии);

- большинство чисел вызывают **смеховой эффект своим гротескным гиперболизмом**, в них нет меры: "*зарезали триста шестьдесят семь тысяч четырнадцать таких жирных волов, и решено было на масленой их засолить*".

- комический эффект вызывает **претензия на точность** при таких ситуациях, когда сколько-нибудь точный подсчет вообще невозможен: "*В это самое время из города, спасаясь от огня, выбежало 600 - да нет, какое там 600! - более тысячи трехсот одиннадцати псов*". Но главное здесь - в самой структуре раблезианских чисел: 1311 - асимметрично, открыто, незавершено, если бы было 1312 - число бы успокоилось, завершилось, утратило гротесковый характер.

Библейские тексты в гротескных образах романа Рабле

В своем романе Рабле постоянно пародирует, **травестирует религиозное вероучение** и таинства.

Рабле **пародирует библейские генеалогии** (излагая родословную Пантагрюэля, Рабле нарочито перемежает *ветхозаветные имена* (Голиаф) с именами *персонажей греческой мифологии* (Геркулес), героев *средневекового эпоса* и уж совсем издевательски - с *бурлескными именами* вымышленных предков Пантагрюэля (Живоглот, Немогу, Нестоит и др.), см. фрагмент разветвленной родословной Пантагрюэля::

*Брюие родил Мобрена,
Мобрен родил Немогу,
Немогу родил Аклебака,*

*Аклебак родил Нестоита,
Нестоит родил Грангузье,
Грангузье родил Гаргантюа,
Гаргантюа родил доблестного Пантагрюэля*

По **первоначальному** замыслу Рабле центральное место в сюжете всего романа должны были занимать **поиски преисподней и спуск в нее Пантагрюэля** (дантовский сюжет в плане смеха). Можно сказать, что Рабле свой замысел почти выполнил.

По Данте, самое страшное место в аду - **в пасти Люцифера**, где мучаются самые известные предатели (Иуда, Брут, Кассий). У Рабле самое страшное место в аду выписано топографически не менее точно, чем у Данте, но, в соответствии с народно-карнавальная эстетикой, оно находится в несколько ином месте.

Также травестируются известные **евангельские эпизоды и в описании воскрешения Эпистемона** и его загробных видений. Воскрешение Эпистемона - один из самых смелых эпизодов романа. (кн. II, гл. 30). Литературоведы усматривают здесь **пародийную травестию** двух евангельских чудес: "**воскрешение Лазаря**" и "**воскрешение дочери Иаира**". Пародийная травестия построена на смешении аллюзий на евангельские тексты с образами материально-телесного низа. Так, Панург согревает голову Эпистемона, положив ее на свой гульфик: это - буквальное топографическое снижение, но в то же время это живительное соприкосновение с производительной силой. Далее, тело Эпистемона приносят к месту пира, где и совершается все событие воскрешения. И конечно, по законам "пира": шея и голова Эпистемона омываются "**добрым белым вином**", сшиваются, смазываются "**воскресительной**" мазью.

Вторая часть эпизода посвящена **загробным видениям Эпистемона**, т.е. преисподней, аду: "*Эпистемон сейчас же заговорил и, сообщив, что видел чертей, запросто беседовал с Люцифером и хорошенько подзакусил в аду, а также в Елисейских полях, решительно объявил, что черти - славные ребята. Перейдя же к рассказу о грешниках, он выразил сожаление, что Панург слишком рано вернул его к жизни.*

- Мне было весьма любопытно на них поглядеть, - признался он.

- Да что ты говоришь! - воскликнул Пантагрюэль.

- Обходятся с ними совсем не так плохо, как вы думаете, - продолжал Эпистемон, - но только в их положении произошла странная перемена: я видел, как Александр Великий чинил старые штаны, - этим он кое-как зарабатывал себе на хлеб. Ксеркс торгует на улице горчицей, Ромул - солью,.. Тарквиний сквалыжничает.

Т.е. те, что были важными господами на этом свете, терпят нужду и влачат жалкое существование. И наоборот: философы и все те, кто на этом свете бедствовал, в свою очередь, стали на том свете важными господами".

Образ преисподней с самого начала связывается здесь с пиром. **Жизнь в аду организована как чистейший карнавал, все здесь шиворот-навыворот.** Верх становится низом, а низ - верхом.

Образ преисподней, ада занимает важное место и у Рабле, и в средневековой традиции. На исходе средневековья преисподняя стала той узловой темой, на которой скрестились две культуры: народная и официальная, две различные культуры, два мировоззрения.

Преисподняя - это образ итога человеческих судеб. Это образ, раскрывающий не в отвлеченной, а в яркой и сгущенной образной форме основные представления официального средневековья о добре и зле. *"Поэтому образ преисподней и служил исключительно сильным орудием церковной пропаганды"*, *"Это было предельное сгущение мрачной серьезности страха и утрашения"* (Бахтин, с. 437). Вот почему **народная культура стремилась победить смехом это предельное выражение мрачной серьезности** и превратить его в веселое карнавальное страшилище - как бы в карнавальное чучело, подлежащее публичному сожжению: *"Если христианская преисподняя обесценивала землю, вводила с нее, то карнавальная преисподняя утверждала землю и низ земли как плодородное лоно, где смерть встречается с рождением, где из смерти старого рождается новая жизнь"* (Бахтин, С. 438). Поэтому образы материально-телесного низа пронизывают карнавализованную преисподнюю.

В эпоху Ренессанса преисподняя все более и более наполняется **королями, папами, церковными и государственными деятелями.** В преисподней собирали все осуждаемое, отрицаемое, обреченное. Образ преисподней в народной традиции становится образом побежденного смехом страха, притом двойного: перед самой мистической преисподней (перед "адам" и смертью) и перед властью и правдой прошлого (еще господствующей, но уже умирающей), низвергнутого в преисподнюю.

В эпоху Рабле **иерархический мир средневековья рушился** (*верх - низ* по Данте). Начинает складываться новая модель, в которой ведущая роль переходит к горизонтальным линиям, к движению вперед в реальном пространстве и в историческом времени (с. 446). Показательно **письмо Гаргантюа Пантагрюэлю** (кн. II, гл. 8):

"Благодарность моя господу, промыслителю моему, имеет под собой достаточно твердое основание, ибо он дал мне возможность увидеть, как моя убеленная сединами старость расцветает в твоей младости, и когда по его произволению ... душа моя покинет человеческий свой сосуд, я умру не всецело, - я лишь перейду из одного обиталища в другое, коль скоро в тебе и благодаря тебе видимый образ мой пребудет в сем мире, продолжая жить, продолжая все видеть, продолжая оставаться в привычном кругу моих друзей, людей добропорядочных".

По тону и стилю это речь лояльного к католической церкви гуманиста.

Но по содержанию она не соответствует официальным церковным воззрениям. Учение о бессмертии души здесь не оспаривается, но оно обесценивается, т.к. автора интересует относительное бессмертие, связанное с телом, с земной жизнью. Рабле вовсе не устраивает статическое увековечивание старой души... в потустороннем мире, он хочет увековечивания земного на земле (ценности жизни внизу, а не в абстрактном верху), он хочет сохранить прекрасный физический облик, цветущую юность, веселье друзей. Причем юность и старость не противопоставляются, но сама старость расцветает в новой юности, на новой исторической и культурной основе.

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА (1547-1616)

"ДОН КИХОТ" (1 книга - 1605; 2-я - 1615)

Краткие биографические сведения о Сервантесе.

Дон Кихот и Санчо Панса - центральные герои романа.

1. Краткие биографические сведения о Сервантесе

Жизнь Сервантеса не была спокойной и безмятежной. Он принадлежал к обедневшей дворянской аристократии - был сыном бедного лекаря из старинного, но обедневшего дворянского рода. Писатель был четвертым ребенком в семье, где, кроме него, было трое мальчиков и три девочки. Десятилетним подростком поступил он в коллегию иезуитов, где оставался четыре года (1557-1561), затем обучался в Мадриде (в Мадридской гуманитарной школе). К тому времени семья окончательно обеднела, надо было самому зарабатывать себе на хлеб. Возможности, которые открывались перед испанскими дворянами средней руки, были невелики: *искать счастья в церкви, при дворе или в армии*. Сервантес пробует сначала второй путь (служба у чрезвычайного посла папы Римского в Испании), затем третий. В 1570 г. он поступил на службу в испанскую армию, расквартированную в Италии. Был ранен, до конца своих дней не владел левой рукой, "к великой славе правой", как он сам говорил об этом на склоне лет. Пятилетнее пребывание в Италии означало для Сервантеса, помимо всего прочего, также знакомство с античной мифологией, культурой и литературой.

На обратном пути на родину в 1575 г. попал в плен к алжирским пиратам, где пробыл 5 лет. Это была самая мрачная пора в жизни Сервантеса. Несколько раз вместе с другими пленниками он пытался бежать, попытки заканчивались неудачей, вину же он брал на себя. За него алжирцы надеялись получить большой выкуп, поскольку при нем были рекомендательные письма влиятельных лиц и пираты думали что он - важная персона. С трудом семья нашла деньги для выкупа.

Семья его к тому времени была **разорена**, средств к существованию не было. Литературный же заработок (Сервантес писал пьесы для театра) был ненадежным. И Сервантес становится комиссаром по срочным заготовкам

для «Непобедимой Армады» (готовившейся к завоеванию Англии) в городах и селах, расположенных в окрестностях Севильи. Поставки в армию в основном производились путем **реквизиции излишка** продуктов у населения. Для людей с нечистой совестью, для «рыцарей легкой наживы», поставки были средством быстрого обогащения. Но там, где другие продовольственные комиссары наживали взятками, хищениями и т. п. целые состояния, Сервантес терпел одни неудачи. Он предпочитал жить на скудное жалованье, которое выплачивалось к тому же весьма нерегулярно. Только нужда могла заставить его заняться этим делом, население к таким чиновникам, как он, относилось с открытой неприязнью. Видимо, он оказался человеком неопытным: банкир, которому он доверил свои деньги, объявил себя банкротом. **Сервантес оказывался в тюрьме** по обвинению в растрате. Новое назначение на место сборщика налоговых недоимок в королевстве Гранада, состоявшееся в середине 1594 года, явилось для Сервантеса источником новых бедствий. Через 5 лет он снова попадает в тюрьму на 3 мес. по обвинению в денежных злоупотреблениях.

Последние 15 лет Сервантесу жилось особенно трудно, средства были крайне ограничены. Показательно не только для Сервантеса, но и для других писателей той эпохи **посвящение**, которое автор предпослал обеим частям своего романа. Первая часть романа открывается посвящением богатому и знатному вельможе того времени - герцогу Бехарскому: *«Ваша Светлость, ... положил я выдать в свет Хитроумного идальго Дон Кихота Ламанчского под защитой достославного имени Вашей Светлости и ныне, с тою почтительностью, какую внушает мне Ваше величие, молю Вас принять его под милостивое свое покровительство, ... Вы же, Ваша Светлость, вперив очи мудрости своей в мои благие намерения, надеюсь, не отвергнете столь слабого изъявления нижайшей моей преданности. Мигель де Сервантес Сааведра»*. Посвящения, главной целью которых была надежда на покровительство богатого мецената, были широко распространены в то время.

Вторая часть романа была посвящена другому богатому вельможе – графу Лемосскому – с той же целью, что и первая. В «Посвящении» Сервантес, между прочим, сообщает графу, что великий китайский император *«месяц тому назад прислал мне с нарочным на китайском языке письмо, в котором просит, вернее сказать умоляет, прислать ему мою книгу: он де намерен учредить коллегия для изучения испанского языка и желает, чтобы оный язык изучался по истории Дон Кихота... Я спросил посланца, не оказало ли мне его величество какой-либо денежной помощи. Тот ответил, что у его величества и в мыслях этого не было. "В таком случае, братец, - объявил я, - вы можете возвращаться к себе в Китай ... с любой скоростью, мне же не позволяет здоровье в столь длительное пуститься путешествие, и мало того, что я болен, но еще и сижу без гроша; однако же что мне императоры и монархи, когда в Неаполе есть у меня*

великий граф Лемосский, который без всяких этих затей с коллегией и ректорством поддерживает меня, покровительствует мне и оказывает столько милостей, что большего и желать невозможно"... Я же, слуга Вашего сиятельства, припаду к Вашим стопам. Писано в Мадриде, в последний день октября тысяча шестьсот пятнадцатого года. Слуга Вашего сиятельства Мигель де Сервантес Сааведра». Выдумка с китайским императором – это прозрачная просьба о денежной поддержке, на которую, видимо, было мало надежды.

Главным произведением Сервантеса стал "Дон Кихот". В 1605 г. вышла первая часть романа ("Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский"). В 1615 году вышла 2-я часть.

Сервантес умер 23 апреля 1616 года. Он был похоронен в указанном им самим монастыре (за счет благотворительных сумм).

Сервантесу также принадлежат пасторальный роман "Галатея" (1585), пьеса "Алжирская жизнь" (1588), трагедия "Нумансия" (1581-1583). "Назидательные новеллы" (1613), роман "Странствия Персилеса и Сихизмунды" (вышел после смерти, в 1617), сатирико-дидактическая поэма в терцинах "Путешествие на Парнас" (1614)

2. Дон Кихот и Санчо Панса – центральные герои романа

Роман написан в последние годы жизни писателя и является вершинным, итоговым его произведением. "Дон Кихот" - это роман, характерный для эпохи Возрождения: в нем отразилось время великих гуманистических исканий и надежд. И в то же время роман Сервантеса вышел за рамки своего времени, а имя его героя - Дон Кихота - стало нарицательным для благородных мечтателей, мечта которых находится в разладе с действительностью. Дон Кихот давно встал в ряд "вечных образов", т.е. зажил "самостоятельной" от своего создателя жизнью. Роман сразу же стал популярным. О его популярности свидетельствует такой факт: испанский король Филипп III увидел с балкона дворца студента, читавшего на ходу книгу и громко смеявшегося. Король предположил, что студент либо сошел с ума, либо читает "Дон Кихота". Придворные поспешили выяснить и удостоверились, что студент читал роман Сервантеса.

Однако, справедливости ради, надо сказать, что у романа были не только восторженные почитатели, но и критики. Например, американский критик Эдмунд Уилсон писал: *"На меня наводит тоску все испанское, я отказался учить испанский язык и так и не одолел "Дон Кихота"*.

На первый взгляд роман Сервантеса - прежде всего и **всего лишь роман-пародия** на рыцарские романы. Сам Сервантес пишет в прологе, что "Дон Кихот" есть *"сплошное обличение рыцарских романов"* (ч. 1, Пролог), а в конце романа утверждает, что он стремился *"внушить людям отвращение к вымышленным и нелепым историям, описываемым в рыцарских романах"* (ч. 2, гл. 74). И роман Сервантеса с первых страниц разворачивается как

своеобразная пародия на рыцарские романы. Читатель все время сталкивается с традиционными чертами и ситуациями рыцарского романа, только изъятые из волшебной романтической среды и перенесенными в повседневную прозаическую действительность Испании начала XVII века.

Главным украшением рыцарского романа, как известно, был **знатный молодой рыцарь**, сильный, влюбленный и сокрушающий полчища врагов, побеждающий чародеев и великанов. В романе Сервантеса место рыцаря занимает **захудалый ламанчский идальго Алонсо Кехана** (или Кихана), все имущество которого заключалось в *"фамильном копье, древнем щите, тощей кляче и борзой собаке"* (1,1). Начитавшись рыцарских романов, решил он стать странствующим рыцарем. *"Воображение его, - говорит Сервантес, - было поглощено всем тем, о чем он читал в книгах: чародейством, распрями, битвами, вызовами на поединок... объяснениями в любви, любовными похождениями, сердечными муками и разной невероятной чепухой... И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни одному безумцу на свете, а именно... как для собственной славы, так и для пользы отечества, сделаться странствующим рыцарем,... искоренять всякого рода неправду и в борении со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет"*.

За этим вступлением следует рассказ о том, как Алонсо Кихана назвал себя громким **именем Дон Кихота Ламанчского**, облекся в рыцарские доспехи, избрал себе **даму сердца** и, оседлав боевого коня **Росинанта**, отправился на поиски приключений.

Только *доспехи его были ветхими* и ржавыми (кихот - это деталь рыцарских доспехов, подвязка); богатырский *конь* представлял собой *жалкую клячу*, которая еле жива сама и вряд ли способна нести седока в бой; за неимением принцессы *дамой сердца* была избрана *крестьянская* деревенская *девушка* Альдонса Лоренсо из ближайшего селенья Тобосо, которую Дон Кихот торжественно нарек Дульсинеей Тобосской. Вскоре появился и **оруженосец Санчо Панса** (т.е. *"брюхо"*), неуклюжий местный хлебопашец-крестьянин, который отправился странствовать с рыцарем в надежде быстро разбогатеть.

В **первой части** Дон Кихот совершает **два выезда**, принимая постоянный двор за замок, нападая на ветряные мельницы, в которых видит злых великанов, вступает за обиженных. **Третий выезд** Дон Кихота описан **во второй**, более горькой по тону части романа, которая заканчивается выздоровлением героя и смертью Алонсо Киханы Доброго.

Традиционные **ситуации рыцарского романа**, опущенные на обыденную землю, перестают казаться возвышенными и становятся просто **смешными**. В этом отношении характерно описание **красоты Дульсинеи Тобосской**, которое он предлагает вниманию случайных спутников: *"Обаяние ее сверхъестественно, - говорит он, - ибо в ней воплощены все невероятные и*

воображаемые знаки красоты, коими наделяют поэты своих возлюбленных: ее волосы - золото, чело - Елисейские поля, брови - радуги небесные, очи ее - два солнца, ланиты - розы, уста - кораллы, жемчуг - зубы ее, алебастр - ее шея, мрамор - перси, слоновая кость - ее руки, белизна ее кожи - снег" (1,13). Это нагромождение драгоценностей утрачивало всякий смысл и меньше всего подходило к рослой крестьянке из Тобоса.

Существует известный афоризм: "*Человечество расстается со своим прошлым смеясь*". Так расставалась с эпохой Средневековья и новая возрожденческая эпоха, идеи которой, в свою очередь, стали объектом пародии в романе. Как рыцарь Дон Кихот смешон. Он, с его разгоряченным воображением, видит в привычных вещах нечто волшебное, и всегда попадает впросак: за воинственных и опасных **великанов** он принимает мирные ветряные **мельницы**; за похищенную **принцессу** - проезжающую **даму в карете**.

Дон Кихот пытается **восстановить мир рыцарства**, т.е. вернуть ушедшее, **но мир стал другим** и попытки Дон Кихота смешны. Причем Дон Кихот-"рыцарь" - не только смешон, но и **опасен для общества**. Об этом свидетельствуют его "подвиги", которые ему самому представляются героическими, но для других они оборачиваются трагедией:

- Дон Кихот **заступился за пастушка**, которого избивал хозяин, однако после отъезда странствующего рыцаря бедного пастушка бьют еще сильнее, и мальчик проклиняет Дон Кихота, а заодно и всех странствующих рыцарей, когда-либо родившихся на свет;

- герой романа **освободил**, как он думает, угнетенных **рыцарей**, но за рыцарей он принял отбывающих наказание **каторжников**, и они теперь разбрелись по всей стране.

Все, кого Дон Кихот пытается защитить, молят небо, чтобы оно покарало Дон Кихота... Дон Кихота оскорбляют, над ним издеваются; в конце концов его топчет стадо свиней.

Измученный, герой романа **возвращается домой** и тяжело **заболевает**. Перед смертью он снова становится добрым доном Алонсо и **отрекается** от своих бредней. Он составляет **завещание** в пользу **племянницы**, и оговаривает, что она потеряет наследство, если выйдет замуж за человека, любящего читать рыцарские романы.

Однако роман Сервантеса **не укладывается в рамки романа-пародии**. Постепенно Дон Кихот перестает быть только комической фигурой и мы воспринимаем его в ином свете. В уста рыцаря, **прикрываясь его безумием**, Сервантес вкладывал те **уроки нравственного совершенствования**, мудрости и честности, которые он хотел преподать своим современникам.

Во **второй части** романа Дон Кихоту пришлось **столкнуться с высшим светом**, оказаться при дворе герцога. Хозяева оказали странствующему рыцарю высокие почести, его оруженосца Санчо **Пансу** назначили **губернатором** острова Баратория. И Дон Кихот поверил, что его рыцарские

подвиги оценены по достоинству. Но герцог и придворные потешались над бедным рыцарем: герцогу и его приближенным Дон Кихот казался **смешным** не только потому, что верил в небылицы рыцарских романов (они и сами были читателями этих романов), но и потому, что **верил в справедливость**, в человечность.

Безумие Дон Кихота - это своего рода **вызов миру**, лишенному добра, справедливости, фантазии, творчества. Конечно, **Дульсинея** Тобосская существовала **только в воображении** ламанчского фантазера, но ведь **придумать** Дульсинею мог тот, кто обладал **способностью любить**, поэтизировать возлюбленную, для кого любимая, будь она даже крестьянской девушкой, превращалась в блистательную принцессу. Дон Кихот любил слушать *песни и стихотворения*, знал уйму старинных народных *романсов* и сам при случае сочинял стихи. Дон Кихот не только **поэт**, но и **мыслитель**, человек большого ума. Когда с ним говорят не о рыцарстве, он рассуждает здраво и выказывает ум светлый. Его мечта - вернуть на землю **золотой век** в век железный, он видит свой долг в том, чтобы вернуть миру утраченную справедливость. Он говорит Санчо Пансе: *"Друг Санчо, да будет тебе известно, что я по воле небес родился в наш железный век, дабы воскресить золотой"* (1,20). Эпоха Возрождения вдохнула в него веру в то, что век человечности и справедливости может быть возвращен на землю.

Дон Кихот - это человек эпохи Возрождения, **универсально образованный**. Только человек умный и образованный мог глубоко судить о *поэзии* (2, 16), *храбрости* (2, 17), *любви, красоте, благодарности* (2, 58). *"Черт его побери, этого странствующего рыцаря, воскликнул однажды пораженный Санчо Панса, - чего он только не знает! Я сначала думал, что он мыслит только в делах рыцарства, - не тут-то было: все его касается, и всюду он сует свой нос"* (2, 22)¹.

Однако, наделяя Дон Кихота привлекательными чертами, автор непрерывно ставит его в смешные положения. И объясняется это не только пародийной тенденцией романа, но и тем, что **романтические устремления странствующего рыцаря бессильны** что-либо изменить в мире: в железном веке нереален век золотой. И роман о Дон Кихоте - это не только осмеяние рыцарских романов, но и **переоценка традиционных ценностей эпохи Возрождения**, не выдержавших испытания временем, реальной жизнью. Ведь благородным мечтателям так и не удалось преобразить мир. Проза жизни восторжествовала над поэзией гуманистического идеала. **Шек-**

¹ Интересно замечание Гегеля о психологической природе "Дон Кихота": *"Дон Кихот - это душа, которая в своем безумии вполне уверена в себе и в своем деле; вернее, его сумасшествие в том только и состоит, что он уверен и остается столь уверенным в себе и в своем деле. Без этого безрассудного спокойствия по отношению к характеру и успеху своих поступков он не был бы подлинно романтическим; эта самоуверенность действительно велика и гениальна"*

спир откликнулся на эту эволюцию рядом **трагедий**. Но Сервантес не осмеивал возрожденческого энтузиазма, он призывал не пренебрегать действительностью, реальной жизнью. С точки зрения Г. Гейне, Сервантес, *"сам того ясно не осознавая, написал величайшую сатиру на человеческую восторженность"*.

В то же время Дон Кихот в романе **не совсем одинок**. Его спутник и верный друг **Санчо Панса** - чрезвычайно колоритная фигура, мало кому из писателей эпохи Возрождения удалось так ярко нарисовать народный характер. Санчо - бедный землепашец, односельчанин Дон Кихота. Просто-душие у него сочетается с лукавством, с практическим взглядом на вещи: *стадо баранов* для него просто стадо баранов, а не войско великого императора Алифанфарона, правителя острова Трапобаны. Удары фортуны нагоняют на него **уныние**, и он начинает тосковать по тихой сельской жизни: *"Все это ясно показывает, - сказал он однажды Дон Кихоту, - что приключения, которых мы ищем, в конце концов приведут нас к таким злоключениям, что мы своих не узнаем. И лучше и спокойнее было бы нам, по моему слабому разумению, вернуться домой"* (1, 18).

На первый взгляд **кажется**, что Дон Кихот и Санчо Панса - полная **противоположность** друг другу и их ничто не может объединять: **один** - тощий и длинный, **другой** - приземистый, плотный, коренастый, один на коне, другой на ослике - такими их и запомнил весь мир. Но по ходу романа выясняется, что эти непохожие друг на друга люди **неразлучны и нужны друг другу**. Почему? **Санчо** признается герцогине: *"Мы с ним [Дон Кихотом] из одного села, он меня кормил, я его люблю, он это ценит, даже ослят мне подарил, а главное, я человек верный, так что, кроме могилы, никто нас с ним разлучить не может"* (2, 33). Однако Санчо любит и уважает Дон Кихота не только потому, что тот его "кормил", т.е. дело не только в патриархальной привязанности. Санчо Панса искренне **восхищается** своим хозяином, потому что видит: Дон Кихот так или иначе возвышается над всеми, кого встречает. Дон Кихот и Санчо Панса очень не похожи друг на друга, но они необходимы друг другу. В них есть то общее, что их роднит: *доброта, отзывчивость, человечность, чистота сердца, беспечность в жизни, готовность пуститься в путь в поисках удачи*.

Оба они отправляются в путь по-своему **безумными**: один охвачен старым рыцарским бредом, другой - новым бредом легкой наживы - "рыцарством" первоначального накопления. Санчо Панса, как и Дон Кихот, и сам не лишен авантюризма и ему тоже свойственны романтические фантазии: он хочет, чтобы его **жена ездил в золоченой карете**, и его сокровенная мечта - быть губернатором. Когда его назначают губернатором острова Баратория, он первым делом интересуется, сможет ли он своих будущих подданных продать, а денежки положить в карман. Он **пишет жене** после того, как назначен губернатором: *"Через несколько дней я отправляюсь губернаторствовать с величайшим желанием зашибить деньгу... Козла пус-*

тили в огород, и в должности губернатора мы свое возьмем" (2, 36).

Однако, став в конце концов губернатором, Санчо действует совершенно в духе своего господина Дон Кихота, т.е. неразумно с точки зрения "житейской" логики: **он не использует губернаторскую должность** и связанные с ней заманчивые возможности, как вначале предполагал. Его бедность и разжигала в нем сребролюбие, желание поживиться, но та же бедность и обостряла в нем чувство социальной справедливости. Когда от него стала зависеть судьба многих людей, он совершенно забыл о своей личной выгоде. Он обнаруживает величайшую мудрость, справедливость и честность. Правит он мудро. Герцог и герцогиня собирались над ним посмеяться, и каждый его губернаторский новый день начинался очередной шуткой над ним и его новым положением, но шутка каждый раз оборачивалась торжеством по-народному мудрого Санчо. Свою обязанность он, как губернатор острова Баратория, видит в том, чтобы очистить остров от лодырей, шалопаев и прочих бездельников. Зато крестьянам он намерен покровительствовать в первую очередь. Когда же фарс с губернаторством завершился и Санчо лишился этой замечательной должности, он с полным правом заявил: *"Вступил я в должность губернатора без гроша в кармане и без гроша с нее ухожу - в противоположность тому, как обыкновенно уезжают с островов губернаторы"* (2, 53)¹.

Как гениальную **находку** можно расценивать то, что именно обоих этих героев избрал Сервантес главными героями своего романа. Весь роман, по сути, представляет собой **диалог** Дон Кихота и Санчо Пансы: **диалог гуманистического разума и народного опыта жизни**. Они в романе скорее не противостоят друг другу, а идут рука об руку, дополняют друг друга. Они являют собой **две разновидности человеческой природы, два типа душевного склада: пылкого мечтателя и трезвого практика**. Диалог-взаимодействие этих двух главных героев в конце концов благоприятно сказывается на них обоих. Поддержка Санчо Пансы для Дон Кихота многого стоит: это поддержка народной мудрости. Санчо Панса понимает нереальность идеалов Дон Кихота, но сочувствует им. К финалу романа оба главных героя оказываются связаны неразрывно, и Санчо Панса, обливаясь слезами, прощается с умирающим господином. После совместного странствия они **оба излечиваются от своих недугов**: *один* - от рыцарских затей; *другой* - от мечты об обогащении (не став губернатором, Санчо Панса даже остался доволен). Для них обоих общение друг с другом стало благотворным. Прав Г. Гейне, сказавший о двух главных героях романа Сервантеса: *"вместе они образуют подлинного героя романа, они свидетельствуют в равной мере о художественном чутье и глубине ума поэта"*.

¹ Гуманистические мотивы романа развивают также вставные новеллы. Все они посвящены любви. Во вторую часть автор включил такие вставные новеллы, которые "вытекают из естественного хода событий и изложены сжато" (2, 44).

В романе Сервантеса мы наблюдаем тот же прием, что и в книге Франсуа Рабле: то, что не прощается человеку серьезному, дозволяется шуту или безумцу. **Шуту дозволено многое**, в том числе и такие речи, которые произносил Санчо Панса: собираясь стать губернатором, он говорит: *"Я сам не раз видел, как посылали ослов управлять, так что если я возьму с собой своего, то никого этим не удивлю"*. Под видом шутки писатель мог говорить очень серьезные вещи. Других писателей, рискнувших серьезным тоном произнести даже малую часть того, что было сказано Сервантесом и Рабле, ожидала печальная участь. **Сервантесу** в его критике современного ему испанского общества приходилось **быть еще осторожнее**, чем Рабле: Испания - это не блестящая, ценящая шутку Франция.

В связи с **выздоровлением** Дон Кихота в финале романа, естественно, возникает вопрос: **как должно трактовать финал?** Как крушение сил добра и победу сил зла? Конечно, нет. Выздоровление Дон Кихота - это не отказ от высоких идеалов, а призыв к человечеству достигать эти идеалы разумным путем. Сам Дон Кихот выздоровел, но своей **мечтой, своими идеями он заразил Санчо Пансу**. В речах Санчо Пансы мы ощущаем прямую переключку с идеями эпохи Возрождения, с идеями самооценности человеческой личности: *"Я хоть и бедняк, но христианин чистокровный и никому не должен. И я мечтаю об острове, а другие кое о чем похуже, и ведь все от человека зависит. Стало быть, коли я человек, то могу стать пайпой, а не только губернатором острова"*.

"Дон Кихот" был написан в эпоху Возрождения, в период её расцвета. Тогда уже становилось очевидным, что идеи гуманизма переживают кризис. Этот кризис отражен в романе: он заключается в столкновении *идеальных устремлений человеческого ума с миром корысти*. Затем это столкновение станет одной из центральных тем мировой литературы.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР (1564-1616)

Шекспировский вопрос. Сонеты Шекспира.

Исторические хроники. Драма "Ричард III". Трагедия "Гамлет" (1601)

1. Шекспировский вопрос

"Великим неизвестным" назвал автора тех произведений, автором которых традиционно считают Шекспира, Зигмунд **Фрейд**. Человек, давший лицо своей эпохе (*мы часто говорим "эпоха Шекспира", "Шекспир и его время"*) сам остается для нас таинственным незнакомцем. Некогда **скептики** так суммировали скудные сведения о Шекспире: **"Родился, женился, стал переделывать чужие пьесы, писать свои, потом составил завещание и умер"**. Причем в завещании этом ни слова не было сказано о его литературном наследстве.

Дело в том, что биография Шекспира нам мало известна. Мемуарные

свидетельства минимальны; **автобиографические отсутствуют** полностью: ни писем, ни дневников, ни вообще рукописей. Мы знаем, что Шекспир был **сыном** зажиточного **торговца** (перчаточника), учился в местной школе в городе **Стрэтфорде** (в грамматической школе, очень приличной, но не закончил её, видимо, по семейным обстоятельствам: семья стала утрачивать быллой достаток). В **1587** г. переселился в **Лондон**, служил в качестве актера и драматурга в лучшем лондонском театре "**Глобус**", где ставились пьесы Шекспира (Кстати сказать, "Глобус" - не совсем точный перевод, вернее было бы - "Земной шар", так реализовывалась крылатая фраза эпохи Ренессанса "*Весь мир - театр*". Над входом была изображена фигура человека, несущего земной шар. В 1613 г. здание театра сгорело, видимо, тогда же погибли и все рукописи Шекспира). Трудно сказать, стал ли Шекспир хорошим актером, но вершин профессии явно не достиг, судя по тому, что даже в собственных пьесах играл не первые роли: в "*Гамлете*" - тень отца Гамлета. **Около 1612 г. Шекспир неожиданно бросил театр** и прекратил свою деятельность драматурга. Последние годы жизни провел незаметно и мирно скончался в кругу семьи в 1616 г.

Затрудняет изучение творчества Шекспира и тот факт, что **половина его пьес - 18 - не была опубликована** при его жизни. По обычаю того времени, пьеса являлась собственностью труппы, не заинтересованной в издании (во время спектакля следили, чтобы зрители не делали записей). Лишь в 1623 году друзья-актеры издали полностью пьесы драматурга - **36 пьес** (весь "канон". *В числе пьес, напечатанных впервые, были "Макбет", "Юлий Цезарь", "Буря", "Кориолан", "Двенадцатая ночь", "Зимняя сказка"*).

Прижизненные отдельные издания Шекспира называются **кварто** - т.е. в четыре раза сложенный печатный лист. Это примерно современная книга среднего формата. Часто такие издания были "*пиратскими*". Первое собрание шекспировских пьес, посмертно осуществленное друзьями поэта в 1623 г., называется **Первое Фолио**, т.е. печатный лист, который сгибался пополам (в два раза больше *кварто*).

Биография Шекспира не была чем-нибудь внешне примечательна, была "негромкой", и возникает вопрос: **откуда у Шекспира**, малообразованного человека, **такой глубокий ум**, такая широта кругозора, знание истории, нашедшие отражение в его творчестве? По мнению некоторых исследователей - "антишекспиристов" - автором гениальных произведений мог быть только человек утонченной культуры, необычайно образованный, принадлежавший к высшим слоям общества. Даже выдающийся английский писатель **Бернард Шоу**, известный своим парадоксальным остроумием, говорил: "*Шекспир вызывает у меня особую неприязнь тогда, когда я сравниваю по размаху его ум с моим собственным*".

Отсутствие точных биографических сведений о жизни Шекспира привело в середине XIX века к появлению **гипотезы**, согласно которой автором гениальных произведений был **не актер Уильям Шекспир**, а какое-то

другое лицо, пожелавшее остаться неизвестным. Лицо это будто бы заключило договор с Шекспиром, который выдавал произведения за свои (за соответствующее вознаграждение). Одни называли истинным автором произведений философа **Френсиса Бэкона**, другие - **графа Дерби**, третьи - **лорда Ретленда**, четвертые - саму **королеву Елизавету** с присущим ей духом величия и т. д. Число тех, кого включают в ряд претендентов, на сегодня перевалило за **30**. Однако "*шекспировский вопрос*" и сегодня, по мнению некоторых, не закрыт: незаметность и обыденность биографии реального Шекспира кажется невероятной для автора произведений универсальных, масштабных. Как мог человек, образованный грамматической школой провинциального городка, так познать и понять свою эпоху и весь мир?

По одной из недавно опубликованных версий (Н. Кастрикин) истинным автором является **лорд Хансдон** - кузен королевы Англии Елизаветы. Последняя версия является интересной (впрочем, как и другие), но, спустя 4 столетия, её не может ни подтвердить, ни опровергнуть никто.

Лорд Хансдон - незаконнорожденный сын английского короля **Генриха VIII**, кузен (двоюродный брат) королевы **Елизаветы**. Он был чрезвычайно образованным и одаренным человеком, располагающим достаточным временем, чтобы писать пьесы. Сочинение пьес для ближайшего родственника и лорда-камергера королевы было занятием предосудительным, однако желание увидеть свои пьесы на сцене было велико, и появилась идея живого псевдонима. Разумеется, с согласия Елизаветы. Среди актеров был найден Шекспир - актер среднего дарования, бедный, трудолюбивый, непьющий. Он и выдавал произведения Хансдона за свои. В 1596 г. Хансдон умер. В последние же годы Шекспир вообще ничего не написал. Может быть, кончились черновики Хансдона? Высказывается также предположение, что биографической **основой** для знаменитых **сонетов** Шекспира послужила связь - длительный роман - 64-летнего Хансдона с 18-летней (смуглой) дочерью придворного музыканта итальянца **Эмилией Бассано**. Она - Эмилия - и явилась прототипом Смуглой леди сонетов Шекспира: она обладала тираническим нравом, не отличалась особой красотой. Она приобрела непреоборимую власть над автором, очаровывая его и одновременно отталкивая своей порочностью и вероломством. См. сонеты 133 и 134, где описывается её измена с молодым и прекрасным другом автора, а в сонете 152 описана её двойная измена - мужу и автору.

Загадка Шекспира остается и ныне неразрешенной, вызывая появление все новых и новых версий. Однако природа этой загадки скорее психологическая, чем реально-биографическая. Один из крупнейших современных исследователей творчества Шекспира пишет: "*Так называемый "шекспировский вопрос" давно отнесен к историческим недоразумениям. Сомневаться в авторстве Шекспира оснований нет и никогда не было*" (Д. Урнов. Гений века. С. 7).

Мир Шекспира - это мир многоликий, многожанровый, многотемный¹. По степени охвата мира Уильяма Шекспира называют **универсальным гением**. В творчестве У. Шекспира традиционно выделяют **3 периода**:

- *Первый* - 90-е годы ХУ1 в.; В это время написаны почти все **хроники**, большая часть **комедий** и первые трагедии ("*Ромео и Джульетта*", "*Юлий Цезарь*"...), **поэмы** и **сонеты**;

- *Второй период* - с 1600-го по 1608 г. Это время называют периодом **великих трагедий**: "*Гамлет*", "*Отелло*", "*Король Лир*", "*Макбет*".

- *Третий период* - с 1608-го по 1613 г. Тогда написаны последние трагедии - на античные сюжеты, и оформляется новый жанр - **трагикомедия**.

II. Сонеты Шекспира

Шекспир вошел в мировую культуру прежде всего своими сочинениями для театра. Однако Шекспир-поэт известен не меньше, чем Шекспир-драматург. Шекспиру принадлежат поэмы "*Венера и Адонис*", "*Лукреция*", "*Феникс и голубка*" и **книга сонетов** - 154 сонета. Сонеты создавались с 1592 по 1600 гг. (точно время их создания не установлено), впервые изданы в 1609 г.

Сонет как жанр родился в **Италии** и своего высшего расцвета достиг в творчестве **Данте** и особенно **Петрарки**. Сонет как поэтический жанр имеет определенную структуру: в **классическом сонете** насчитывается **14 строк** (*2 четверостишия (катрена)* и *2 трехстишия (терцета)*). **Шекспировский же сонет** состоит из **3-х четверостиший и двестишия**. Четверостишия, как правило, представляют собой развитие лирического сюжета, а итоговое двестишие - его выразительное, афористичное завершение. Эта более простая форма сонета была разработана английскими поэтами - предшественниками и современниками Шекспира. Форма сонета предъявляла автору очень строгие требования: содержание сонета должно быть вмещено в заранее заданный размер, форму.

¹ Произведения Шекспира: 1589-1591 "*Генрих У1*"; 1592-1593 "*Ричард Ш*", "*Венера и Адонис*"; 1592-1594 "*Комедия ошибок*"; 1593-1599 *Сонеты*; 1593-1594 "*Лукреция*", "*Тит Андроник*", "*Укрощение строптивой*"; 1594 "*Два веронца*"; 1594-1595 "*Бесплодные усилия любви*"; 1594-1596 "*Король Джон*"; 1595 "*Ричард П*"; 1595-1596 "*Ромео и Джульетта*", "*Сон в летнюю ночь*"; 1596-1597 "*Венецианский купец*", "*Генрих 1У*"; 1597 "*Виндзорские проказницы*"; 1598-1599 "*Много шума из ничего*"; 1599 "*Генрих У*", "*Юлий Цезарь*", "*Как вам это понравится*"; 1600-1601 "*Гамлет*"; ок. 1601 поэма "*Феникс и голубка*"; 1601-1602 "*Двенадцатая ночь*", "*Троил и Крессида*"; 1602-1603 "*Все хорошо, что хорошо кончается*"; 1604 "*Мера за меру*", "*Отелло*"; 1605 "*Король Лир*"; 1606 "*Макбет*"; 1606-1607 "*Антоний и Клеопатра*"; 1607 "*Тимон Афинский*"; 1607-1608 "*Кориолан*", "*Перикл*"; 1609-1610 "*Цимбелин*"; 1610-1611 "*Зимняя сказка*"; 1611 "*Буря*"; 1612-1613 "*Генрих УШ*", "*Карденио*" (пьеса не сохранилась); 1613 "*Два благородных родича*" (не включается в круг канонических произведений Шекспира).

Реальные **прототипы** героев шекспировских сонетов **не установлены**. В **1609** г. вышло единственное прижизненное издание с **посвящением**, которое не расшифровано и до сих пор. Оно было написано с точками после каждого слова, что еще более затрудняет прочтение: **"ЕДИНСТВЕННОМУ. КОМУ. ОБЯЗАНЫ. РОЖДЕНИЕМ. НИЖЕСЛЕДУЮЩИЕ. СОНЕТЫ. МИСТЕРУ. W. H. ВСЯКОГО. СЧАСТЬЯ. И. ВЕЧНОСТИ. ОБЕЩАННЫХ. ЕМУ. НАШИМ. БЕССМЕРТНЫМ. ПОЭТОМ. ЖЕЛАЕТ. БЛАГОЖЕЛАЮЩИЙ. ДЕРЗАТЕЛЬ. СЕГО. ПРЕДПРИЯТИЯ. Т.Т."** Т.Т. - это инициалы **издателя** сонетов (Томас Торп), но кто он - **W. H.**? Известно только, что сонеты были переданы издателю **не самим поэтом** и, видимо, не были им просмотрены, судя по количеству опечаток и неточностей в тексте.

Но, в конце концов, это и не столь важно: **лирика** дорога нам своею **всеобщностью**, а не сообщением о фактах биографии поэта. ("*...у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей... если лирика создает характер, то не столько "частный", единственный, сколько эпохальный, исторический; тот типовой образ современника, который вырабатывают большие движения культуры*" (Л. Гинзбург).

Очевидно, что сборник сонетов противится выстраиванию его сюжета по аналогии с психологическим романом. **Жесткой** **схемы** расположения сонетов **нет**. Логика лирического сюжета не выдержана. Но тем не менее шекспироведы стремятся увидеть внутреннюю закономерность расположения стихотворений, а значит, и историю любви. Условно книгу сонетов можно было бы разделить на **два цикла стихотворений**: в **первых 126 сонетах** поэт обращается к юному другу; в **сонетах 127-152** обращается к **возлюбленной**, получившей имя **Смуглой леди** сонетов.

Хотя последовательного развития сюжета в книге сонетов нет, шекспироведы тем не менее считают возможным говорить о сюжетности книги - о **пунктирно обозначенном сюжете**. По мнению А. Аникста, он представляет собой "*лирическую повесть о глубочайшей дружеской привязанности поэта к прекрасному юноше и о страстной любви к некрасивой, но пленительной женщине. Мы узнаем далее, что друг и возлюбленная поэта сблизились и оба, таким образом, изменили ему*" (Аникст А. Творчество Шекспира. М., 1965. С. 311). Это разделение на две темы в шекспироведении стало традиционным, и оно отражает содержание книги. Обе темы - тема друга и тема возлюбленной - развиваются и заканчиваются драматично, с нарастающей душевной тревогой.

Иногда в книге сонетов выделяют **третий тематический пласт** - сонеты, в которые вкраплена **оценка искусства, нравов и общественных отношений**. См., например, **66-й сонет**, главное содержание которого составляет анализ социальной действительности, современной Шекспиру:

Измучась всем, я умереть хочу.

Тоска смотреть, как мается бедняк,

*И как шутя живетсЯ богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.
Измучась всем, не стал бы жить и дня,
Да другу будет трудно без меня. (Пер. Б. Пастернака)*

Внутренний сюжет сборника движется не логикой развития отношений, а **контрастным столкновением состояний**, переживаемых поэтом: от надежды до отчаяния, от блаженства любви до отчаяния ревности и даже ненависти.

Лирический герой, обращаясь к другу, напоминает ему о **быстротечности земной жизни**, убеждает его, что он обязан продлить свою красоту и саму жизнь в детях, говорит о невозможности существовать без друга (сонеты 2, 20

*2. Когда твое чело избороздят
Глубокими следами сорок зим, -
Кто будет помнить царственный наряд,
Гнушаясь жалким рубищем твоим?
И на вопрос: "Где прячутся сейчас
Остатки красоты веселых лет?" -
Что скажешь ты? На дне угасших глаз?
Но злой насмешкой будет твой ответ.
Достойней прозвучали бы слова:
"Вы посмотрите на моих детей.
Моя былая свежесть в них жива.
В них оправданье старости моей".
Пускай с годами стынущая кровь
В наследнике твоём пылает вновь!.*

Поэт обещает другу иной вид бессмертия, - **поэтический** (сонет 18):

*"И смертная тебя не скроет тень,
Ты вечно будешь жить в строках поэта"*

Затем мы узнаем **об измене друга с возлюбленной** лирического героя (в сонетах 40, 41, 42), и эта **двойная измена** рождает отчаяние в душе лирического героя, желание расстаться с ними, что, по мнению некоторых шекспироведов, и происходит. Но **упреки юному другу** носят **мягкий характер**, обида не рождает в душе лирического героя ненависти. Отношения

между поэтом и другом служили поводом для разных гипотез.

Второй раз **мотив измены** возникает во второй части - в 133-134 сонетах, обращенных к **возлюбленной**. Здесь упреки в измене выражены в **резком** тоне. См. **сонет 133** (здесь и далее пер. С. Я. Маршака):

*Будь проклята душа, что истерзала
Меня и друга прихотью измен.
Терзать меня тебе казалось мало, -
Мой лучший друг захвачен в тот же плен.
Жестокая, меня недобрым глазом
Ты навсегда лишила трех сердец:
Теряя волю, я утратил разом
Тебя, себя и друга, наконец.
Но друга ты избавь от рабской доли
И прикажи, чтоб я его стерег.
Я буду стражем, находясь в неволе,
И сердце за него отдам в залог.
Мольба напрасна. Ты - моя темница,
И все мое со мной должно томиться.*

Смуглая леди сонетов Шекспира отличается от тех, кому в свое время адресовали свои сонеты Данте и Петрарка: **Беатриче** и **Лаура** были образцом красоты, нравственного и физического совершенства, и они были **светловолосыми**. В английском языке эпитет "**белокурая**" (*fair*) включает в себя не только характеристику физической красоты, но и комплекс нравственных совершенств. Шекспир в своих сонетах не только устанавливает **новый тип физической красоты**, но саму красоту ставит в иной ряд смысловых ассоциаций. В эпитете, обозначающем темный цвет волос, привычный комплекс нравственных совершенств распадается, а понятие любви низводится на землю. И это порождает в самом поэте целый ряд противоречивых эмоциональных реакций: он то с восторгом подчеркивает, что его "*милая ступает по земле*", то трагически переживает убывание духовного начала (И. Шайтанов). Смуглая леди Шекспира **не обладает традиционной ангелоподобной внешностью**, к тому же она и морально небезупречна. Шекспир в своем портрете возлюбленной отказывается от традиционных сравнений, используя прием отрицательного сравнения. См. **сонет 130**:

*Её глаза на звезды не похожи,
Нельзя уста кораллами назвать,
Не белоснежна плеч открытых кожа,
И черной проволокой вьется прядь.
С дамасской розой, алой или белой,
Нельзя сравнить оттенок этих щек.
А тело пахнет так, как пахнет тело,
Не как фиалки нежный лепесток.
Ты не найдешь в ней совершенных линий,*

*Особенного света на челе.
Не знаю я, как шествуют богини,
Но милая ступает по земле.
И все ж она уступит тем едва ли,
Кого в сравненьях пышных оболгали.*

Шекспир на самом деле не отрицает красоту своей любимой, он лишь **обновляет** традиционные пышные **сравнения**, и то, что им якобы отрицается, не исчезает бесследно, а звучит по-новому, с новой силой.

Чувство любви раскрывается в сонетах **в множестве оттенков**: от слепого поклонения и неодолимой страсти до трезвого осмысления недостатков и достоинств возлюбленной. Эта глубина, многосторонность чувства явлена в мировой поэзии впервые. И в этом **титанизме чувства любви** тоже проявилась титаническая эпоха - эпоха Возрождения.

Шекспир, как и многие поэты до и после него, не мог не думать о **судьбе своих стихов**, о том, как долго будет звучать его поэтический голос в душах читателей грядущих поколений. (Мы помним стихотворение *Пушкина* "**Я памятник себе воздвиг нерукотворный...**") Эта традиция поэтических "памятников" восходит к древнеримскому поэту **Горацию**, затем - к Г. Р. Державину). Близкие строки есть и у **Шекспира** - в **сонете 55**, в котором предсказывается судьба его стихов о Смуглой леди - его земной любви:

*Замшелый мрамор царственных могил
Исчезнет раньше этих веских слов,
В которых я твой образ сохранил.
К ним не пристанет пыль и грязь веков.
Пусть опрокинет статуи война,
Мятеж развеет каменщиков труд,
Но врезанные в память письма
Бегущие столетья не сотрут.
Ни смерть не увлечет тебя на дно,
Ни темного забвения вражда.
Тебе с потомством дальним суждено,
Мир износив, увидать день суда.
Итак, до пробуждения живи
В стихах, в сердцах, исполненных любви!*

III. Исторические хроники Шекспира. Драма "Ричард III" (1592)

Театр эпохи Шекспира мало походил на привычный нам театр. В Лондоне при населении **в 200 тыс. человек** во времена Шекспира было **9 театров**, и каждый из них вмещал почти **3 тыс. человек**. Это были деревянные балаганы без крыши, со сценой без занавеса. Публика во время представления стояла и лишь зрители побогаче и познатнее занимали места в ложе или прямо на сцене, над которой сооружался навес. Театры часто го-

рели и сооружались заново. Власти видели в театрах приманку для бездельников, источник пожаров, крамольное зрелище. А в **1642** году, спустя несколько лет после смерти Шекспира, указом парламента театральные **представления** были **запрещены** как бесовское зрелище.

В своих исторических драматических хрониках Шекспир предстает как **художник-историк**, давший глубокое психологическое истолкование действий исторических героев. Пьесы - исторические хроники Шекспира - написаны на **сюжеты из английской истории**: пьесы "*Ричард III*" (1592), "*Ричард II*" (1595), "*Генрих IV*" (1597), "*Генрих V*" (1598), "*Генрих VI*" (1590) и др. Всего - 9 пьес.

Основной темой хроник Шекспира является **феодалная смута** и **династические распри** в Англии в XIУ-XУ вв.; эти династические распри закончились установлением династии **Тюдоров** и утверждением абсолютизма. Хроники наполнены **восстаниями, заговорами**, интригами, поединками и т. д., то есть теми событиями, которые происходили в эпоху Средневековья в каждом государстве, в том числе и в Англии. Хроники Шекспира - это **широкие исторические полотна**, включающие множество красочных подробностей, множество исторических персонажей: это и короли, и крупные феодалы, и военачальники и др.

Центральной **идеей** исторических хроник является **идея государственности**: Шекспир считал величайшим злом феодальную раздробленность и феодальные раздоры, считал необходимым установление **единой власти**, которая положила бы конец кровавым событиям в истории Англии. **Король**, по Шекспиру, **должен быть справедливым**, бескорыстным, заботиться о нуждах подданных, иначе он может быть свергнут. Идеальный король - **Генрих V**: он правил, опираясь на широкие народные массы, сломил сопротивление феодалов, при нем в стране царили мир и закон.

"Ричард III" (1592)

Шекспир **не придумывал сюжетов**, не сочинял - он их **заимствовал**. Шекспир мог брать их из итальянских новелл, из комедий и трагедий своих английских предшественников, из античной традиции, из английской истории. Это были хорошо знакомые всем истории, такие же представлялись и в соседних театрах, только несколько иначе. И эта повторяемость, **узнаваемость**, общечеловечность сюжетов, всем известных и как бы почерпнутых из жизни, также **служила причиной популярности** пьес Шекспира. Шекспир говорил о всем понятном и важном, и потому он привлекал в театр и неискушенную, и изысканную публику.

Историю Ричарда III Шекспир взял у **Томаса Мора**, в его же трактовке, с его неприятием короля-тирана ("*История Ричарда III*". публ. 1557). Историческим прототипом был **Ричард Глостер**, коронованный как **Ричард III** 6 июля 1485 г.

Тему трагедии Шекспира можно было бы определить как тему **нрав-**

ственной ответственности исторического деятеля. **Ричард III** - герой пьесы - "*тиран кровавый и убийца*", - такую характеристику дает ему **Ричмонд** - один из персонажей пьесы. Однако **кровожадность** шекспировского Ричарда III в сравнении с его историческим прототипом явно **преувеличена** (*например, он вряд ли виновен в убийстве малолетних принцев, своих племянников*), но жестокость шекспировского Ричарда оправдывается идейно-художественным замыслом драматурга. В сущности, действия Ричарда являли собой обычную практику для королевских дворов.

Преувеличено и уродство Ричарда: он не был ужасающим горбуном, лишь одно его плечо было выше другого. Но в театре Шекспира физические пороки Ричарда ("*Уродлив, исковеркан и до срока / Я послан в мир живой...*") - это **зримая метафора душевного уродства** главного героя хроники. Это черта шекспировского психологизма, который основан на театральной традиции и всегда стремится передать внутреннее состояние во внешней выразительности: в портрете, в жесте, в откровенном монологе. Отличительной особенностью пьес Шекспира является то, что **действие** в них **не заменяется рассказом** (*как в старом, средневековом театре, в котором зрителю приходилось верить герою на слово*), а выводится на сцену. И зритель становится как бы очевидцем, свидетелем событий и душевных переживаний героев в их первородстве, подлинности.

Эта пьеса, как и все исторические хроники Шекспира, отличается **напряженным внешним** событийным драматизмом: сюжеты шекспировских пьес всегда драматичны, всегда захватывающи и интересны для читателя и зрителя. Но в этой пьесе, **глубже**, чем в других хрониках, разработан **образ центрального героя**. Он отличается напряженным **внутренним драматизмом**, глубиной и остротой психологических противоречий. Поэтому театры чаще обращаются именно к этой исторической хронике Шекспира (Одна из самых ярких - постановка пьесы в московском театре имени Вахтангова с Мих. Ульяновым в роли Ричарда III. Реж. Р. Капланян. 1976 г.).

В своем **первом монологе Ричард Глостер** - будущий Ричард III - провозглашает свою цель: **овладеть троном**, и этой цели он будет добиваться любыми средствами, ценой самых тяжких злодеяний. По сути, вступительный монолог Ричарда выполнял роль **пролога**, т. к. в нем уже предварялись действия героя и раскрывался его характер:

*Решился стать я подлецом и проклял
Ленивые забавы мирных дней...*

Ричард **открывается зрителям**, но не другим персонажам пьесы, с которыми ведет двойную игру. Зрителю же хорошо был знаком отрицательный герой, являющийся как бы воплощением дьявола, по средневековой театральной традиции. Но никогда еще носитель зла на сцене не был столь **изоощренным** и в то же время реально земным.

История возвышения и падения **Ричарда Глостера** - это, в общем-то, обычная для средних веков история: **после смерти короля Эдуарда IV**

(брата Ричарда) обостряется **борьба за трон**. И Ричард решает, что пробил его час, он начинает действовать: он **устраняет** обоих **сыновей** короля - законных наследников престола. Причем внешне он остается для своих племянников самым нежным и любящим дядей. Принцы изображаются Шекспиром как молодые люди, полные жизни, юмора, наивной веры в будущее. И на их фоне Ричард выглядит особенно мрачно.

Устранив принцев, **Ричард Глостер** стремится приблизиться к трону с помощью **брачного союза с принцессой Елизаветой**. Но добиться этого союза было непросто: Ричард уродлив, к тому же он приходится дядей принцессе **Елизавете**. И тем не менее Ричарду удается добиться согласия овдовевшей королевы на брак с её дочерью. Удастся Ричарду добиться и молчаливого согласия жителей Лондона на его коронацию.

Итак, Ричард Глостер **достиг** своей заветной **цели**: он становится королем **Ричардом III**. Однако настолько **чудовищными** были совершенные им **злодеяния**, что стало нарастать возмущение против него. Ричард, пока добивался трона, нажил себе немало врагов. Власть, к которой стремится и которой в конце концов достигает Ричард - лишь видимость, ее невозможно удержать окровавленными руками, и это становится важнейшим политическим уроком пьесы. Уже **в сцене коронации** Ричард обречен - **жители Лондона безмолвствуют**.

Шекспир своей исторической хроникой-трагедией опровергает закон, увиденный Никколо **Макиавелли** в жизни (1469-1527; см. его книгу "**Государь**", в которой обобщена государственная практика современных Макиавелли государей. Ричард мог бы стать в одном ряду с теми, кого Макиавелли описал в своей книге "Государь"). **Шекспир не согласен с Макиавелли** в том, *что цель оправдывает средства, а политика отделена от морали*. Этот закон стоил огромного числа человеческих жизней. Однако у Шекспира **непривычное** для его времени Божеское возмездие настигает героя, а **нравственные муки**, хотя Ричард с присущей ему твердостью духа пытается сопротивляться. Ричарда настигает **возмездие**; справедливость, нравственный закон торжествуют. **Новым королем** Англии становится противник Ричарда - **Ричмонд**, ставший **Генрихом VII**¹.

Поражение Ричарда III в финале пьесы подготовлено не только внешними, но и **внутренними причинами**: Ричард III узнает, что его ждет расплата за его преступления. Ричард не может оставаться спокойным за свою жизнь: он помнит, какую участь он сам уготовил королям - своим предшественникам. Звучит один из последних, самых сильных монологов Ричарда:

*О совесть робкая, как мучишь ты!
Огни синеют. Мертв полночный час.
В поту холодном трепетное тело.
Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.*

¹ Ричмонд - Генрих VII стал основателем династии Тюдоров, завершившейся Елизаветой.

*Я - я, и Ричард Ричардом любим.
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!
Бежать? Но от себя? И от чего?
От мести. Сам себе я буду мстить?
Увы, люблю себя. За что? За благо,
Что самому себе принес? Увы!
Скорее сам себя я ненавижу
За зло, что самому себе принес (У, 3).*

Ричард III не бредит: он **страшится возмездия** и оно приходит¹.

В самой пьесе Шекспира, несмотря на начавшуюся рефлексию, **Ричард хитер и коварен**, велик и силен **до конца**, до роковой встречи с графом **Ричмондом**, который в честном поединке отнимает у него жизнь вместе с короной Англии. **Герой-спаситель побеждает героя-злодея, но - героя.** У Шекспира Ричард не сломлен, он принимает вызов Ричмонда; временами Шекспир даже заставляет нас любоваться ужасающей мощью этого уroda. Ричард не сломлен, и тем не менее он побежден. Ричард III - самая яркая, психологически разработанная фигура в пьесе. **Ричард - это антипод** другого шекспировского героя - **Гамлета**. Но оба они - и Гамлет, и Ричард - герои своей эпохи, эпохи Возрождения: эпохи титанов-мыслителей, гуманистов, но и эпохи **титанов-злодеев**. В.Г. Белинский: *"Трагическое лицо непременно должно возбуждать к себе участие. Сам Ричард III - это чудовище злодейства, возбуждает к себе участие исполинскою мощью духа"*.

ТРАГЕДИЯ У. ШЕКСПИРА "ГАМЛЕТ" (1601 г.)

*"Гамлет" - это Мона Лиза в литературе"
Элиот. "Гамлет" и его проблемы". 1919*

Трагедия мести и "Гамлет" Шекспира. "Быть или не быть..." (трагедия Гамлета). Место и время действия. Мотив яда в трагедии. Финал трагедии. "Инвентарь смертей". Особенности сюжета и композиции.

Действующие лица: *Клавдий*, король Датский; *Гамлет*, сын покойного и племянник царствующего короля; *Фортинбрас*, принц Норвежский; *Полоний*, ближний вельможа; *Горацио*, друг Гамлета; *Лаэрт*, сын Полония; *Вольтиманд*, *Корнелий*, *Розенкранц*, *Гильденстерн*, *Озрик*, *Первый дворянин*, *Второй дворянин*, придворные; *Священник*; *Марцелл*, *Бернардо*, офицеры; *Франсиско*, солдат; *Рейнальдо*, слуга Полония; *Актеры*; *Два могильщика*; *Капитан*; *Английские послы*; *Гертруда*, королева Датская,

¹ Особенно акцентируется мотив возмездия, рефлексии Ричарда в **вахтанговской** постановке 1976 г. (заключительный монолог М. **Ульянова-Ричарда III** в спектакле театра им. Вахтангова: мучимый совестью и страхом, смертельно раненый Ричард падает на огромный, в полсцены, **трон**, и этот трон вдруг поднимается, **превращается в крест** - символ справедливого возмездия. Между тем в самой пьесе Шекспира этой мизансцены нет. Финальная ремарка Шекспира всего лишь гласит: *"Шум битвы. Входят, сражаясь, король Ричард и Ричмонд. Ричмонд убивает короля и уходит. Войска короля Ричарда бегут. Трубы"*).

мать Гамлета; *Офелия*, дочь Полония; *Призрак отца Гамлета*; *Вельможи*, *дамы*, *офицеры*, *солдаты*, *моряки*, *гонцы* и *другие слуги*. Место действия - Эльсинор). ("Пиратское издание" - 1603 г., авторский текст - 1604 г.).

1. Трагедия¹ мести и "Гамлет" Шекспира

Сюжет "Гамлета" впервые встречается у датского историка XII века **Саксона Грамматика** (прозванного так, вероятно, за совершенство стиля). Его монументальный труд "*Деяния датчан*" состоит из 16 книг, в которых излагаются **история датских королей** от древнейших времен. В 3-й книге находится "*Сага о Гамлете*", легендарные события которой отнесены к **IX в.** Эта легенда представляет собой сказание **о родовой мести** сына за отца-короля, коварно погубленного братом. Для того, чтобы вернее выполнить свой план мщения, принц Амлет надевает маску сумасшедшего².

До Шекспира существовала трагедия "*Гамлет*" (сочиненная одним из современников Шекспира в 1589 г, видимо, Томасом Кидом) в рамках популярнейшего в то время жанра - трагедии мести. **В мести была заключена Божественная справедливость**, мировой закон бытия: если кому-то причинено зло, значит, зло причинено всему целому, значит зло проникло в мир. Месть должна восстановить гармонию. Отказавшийся от мести становился как бы соучастником зла. Вот почему так будет мучиться своей медлительностью Гамлет. Своей медлительностью он нарушал всеобщий закон.

"Трагедия мести" перестает существовать с приходом в нее **героя, не желающего мстить**, - Гамлета. Однако для современников и драма Шекспира была прежде всего **драмой кровной мести**, историей о том, как принц Датский отомстил за убийство отца похитителю трона Клавдию. Зрители шекспировского "Глобуса" волновались: сумеет ли Гамлет настигнуть убийцу или тот раньше расправится с опасным принцем. Конечно, они не могли пройти мимо философских монологов главного героя, и все же прежде всего это была повесть

*Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негладанных убийств,
Смертей, в нужде подстроенных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На головы зачинщиков (У, 2)*

2. "Быть или не быть..."?

В пьесе Шекспира главное - не внешние события, а то, что происходит

¹ Для того, чтобы гибель человека в драме стала трагедией (а не просто несчастьем), необходимы три условия: 1) особое трагическое состояние мира, трагическая ситуация; 2) героическая, сильная личность; 3) трагический, неразрешимый конфликт, непримиримая борьба социальных и нравственных сил.

² См.: *Саксон Грамматик. Деяния датчан. Сага о Гамлете* // Зарубежная литература средних веков / Сост. Б.И.Пуришев [Хрестоматия]. Изд. 2. М., 1974. С. 60-72.

в сознании героя. В его душе разыгрываются драмы не менее мучительные и ужасные, чем те, которыми были наполнены трагедии мести. **Трагедия Гамлета - это трагедия познания зла.** До некоторого момента жизнь Датского принца была безмятежной: он жил в семье в атмосфере любви, любил сам и был любим прелестной девушкой, с увлечением занимался науками, впереди его ждало великое будущее - стать королем и править народом. Но вдруг все начало рушиться. Неожиданно умирает отец-король. Мать, которая, казалось, так любила отца, всего через 2 месяца выходит замуж за брата покойного мужа и делит с ним трон. И третий удар: принц Гамлет узнает от призрака короля Гамлета¹, что его отца убил собственный брат, чтобы завладеть короной и его женой. Гамлет переживает глубочайшее потрясение, ведь на его глазах рухнуло все, что делало для него жизнь ценной.

Беды, обрушившиеся на Гамлета, заставили его по-новому посмотреть решительно на все. В его сознании рождаются все новые и новые **мучительные вопросы**: *что есть человек? что такое смерть и что там - за смертным порогом? можно ли верить в любовь, дружбу? В чем причина бедствий человеческих и можно ли их избежать, устранив зло? надо бороться или надо примириться с тем, какова жизнь?*

По мнению многих, Гамлет оказывается слишком **слабым героем**, с хрупким характером, чтобы решительно действовать. Он весь увязает в рефлексии и мучительных сомнениях. Негативную оценку образ Гамлета получил у И.В. Гете (*"Здесь дуб посажен в драгоценный сосуд, которому назначено было лелеять в своем лоне только нежные цветы; корни растут и разрушают сосуд"*), В.Г. Белинского (*"Гамлет колеблется и только говорит вместо того, чтобы делать"*), И.С. Тургенева (*"Он весь живет для самого себя, он эгоист; ... он скептик и вечно возится и носится с самим собою"*), Н. Михайловского (*"Гамлет - бездельник и тряпка, и с этой стороны в нем могут себя узнать бездельники и тряпки"*).

Да, Гамлет уступает в физическом облике и цельности характера своему отцу - королю Гамлету. Но и время настало другое: возрожденческая эпоха - великая эпоха великих личностей - была на исходе, **по силам ли Гамлету было вернуть то время, что уходило?** Допустим, что он сразу, не откладывая отомстил бы Клавдию - с кем, с какими людьми он остался бы - с Полонием, Гильденстерном и Розенкранцем, Озриком, Лаэртом, разве что Горацио был бы исключением, но и только. Каким бы сильным характером и интеллектом не обладал в этой ситуации герой, он должен

¹ Почему Гамлет узнает правду от призрака, ведь ему могли сообщить ее и друзья, да он и сам догадывался? **Призрак - символ беды в поверьях** (см. "Летучий голландец"). Призрак в латах - знамение государственных бед! Призрак отца объединяет личный мотив и мотив глобального разрушения государства. Образ этот поэтичен. **Призрачна** не только тень отца, но и **тень уходящей титанической эпохи**. Отец-Гамлет был достойный король и настоящий человек!

был закончить трагически. И в этом причина его колебаний, рефлексии.

Шекспир и его герой принадлежат эпохе Возрождения с ее гуманистическими идеалами, пониманием **человека как центра мироздания**, совершеннейшего из всех существ. Это и было символом веры Гамлета до всех несчастий, с которыми он столкнулся. Под их влиянием **колеблются его убеждения**, взгляды на жизнь и человеческую природу. В знаменитом монологе "*Быть или не быть*" он перечисляет беды жизни: "*гнет сильного*", "*заносчивость властей*"...

"*Быть или не быть...*" - монолог представляет собой **размышление** о праве человека закончить жизнь **самоубийством** перед лицом трагических испытаний. Христианское учение запрещает самоубийство. Гамлет напомнил об этом в самом первом монологе: "*если бы Предвечный не уставил / Запрет самоубийству...*". В монологе "*Быть или не быть...*" звучит не столько желание преодолеть Божеский запрет, сколько сомнение в том, существует ли что-либо за пределами земной жизни, **Гамлет позволяет себе усомниться в существовании Бога**.

Образ Гамлета - сложный, противоречивый, и это становится заметным, в частности, при сравнении различных переводов монолога - **М. Лозинского и Б. Пастернака**:

Дословно у Шекспира (подстрочник):

*Быть или не быть - вот вопрос:
Благородней ли страдать душою
От пращей и стрел яростной судьбы
Или выступить с оружием против моря бед
И в борьбе покончить с ними?*

Пер. М. Лозинского:

*Быть иль не быть - таков вопрос;
Что благородней - духом покоряться
Працам и стрелам яростной судьбы
Иль, ополчась на море смут, сразить их
Противоборством?*

Пер. Б. Пастернака:

*Быть иль не быть, вот в чем вопрос.
Достойно ль Души терпеть удары и щелчки
Обидчицы судьбы иль лучше встретить
С оружием море бед и положить
Конец волненьям?*

М. Лозинский здесь ближе к оригиналу по выбору лексики и характеру средневекового антуража. Вольности Б. Пастернака, на первый взгляд, кажутся неоправданными, однако по сути близкими Шекспиру. Гамлет Пастернака - интеллектуал с могучим умом и характером, который считает себя

равным судьбе, не принимающей всерьез юного принца. Гамлет доказывает это равенство миру своим поведением на протяжении пьесы. Б.Л. **Пастернак** создал свою концепцию образа: Гамлет – это «не драма бесхарактерности, но драма долга и самоотречения... Волею случая Гамлет избирается в судьбы своего времени и в слуги более отдаленного» («Замечания к переводам из Шекспира»). Гамлет - не слабый человек, это **сильная личность**, борец. См. стих. Б. Пастернака "**Гамлет**":

Гул затих. Я вышел на подмостки.

Прислонясь к дверному косяку,

Я ловлю в далеком отголоске,

Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи

Тысячью биноклей на оси.

Если только можно, Авва Отче,

Чашу эту мимо пронеси.

Я люблю твой замысел упрямый

И играть согласен эту роль.

Но сейчас идет другая драма,

И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,

И неотвратим конец пути.

Я один, все тонет в фарисействе.

Жизнь прожить - не поле перейти. 1946

В стихотворении выбран наиболее **напряженный момент "собрания сил"** перед "выходом на сцену", когда еще не поздно отступить. "*Я вышел*" к затихшему миру сознательно. Далее его выбор уже претворится в действие. Здесь выбор Гамлета - это и **выбор Иисуса**, и самого **Пастернака**.

Под впечатлением несчастий **сознание** Гамлета **раздваивается**: с одной стороны, он повторяет усвоенные им мысли гуманистов о величии и достоинстве человека: "*Что за мастерское создание - человек! Как благороден разумом! Как беспределен в своих способностях, обличиях и движениях! Как точен и чудесен в действии! Как он похож на некоего бога! Краса вселенной! Венец всего живущего!*". С другой стороны, он в отчаянии восклицает: "*А что для меня эта квинтэссенция праха? Из людей меня не радует ни один; нет, так же ни одна*".

Двойственное понимание природы человека воплощено в персонажах трагедии. См. принц **Гамлет об отце - короле Гамлете**:

"Он человек был, человек во всем".

Как несравненна прелесть этих черт;

Чело Зевеса; кудри Аполлона;

Взор как у Марса, - властная гроза;

Осанкою - то сам гонец Меркурий

На небом лобызаемой скале;

*Поистине такое сочетанье,
Где каждый бог вдавил свою печать,
Чтоб дать вселенной образ человека.*

Королю Гамлету противопоставлен его брат **Клавдий**: "вор, своровавший власть и государство", "король из пестрых тряпок".

Но гораздо важнее и ужаснее для Гамлета то, что к **миру зла причастна его мать**. Если уж мать предала память отца, то что говорить о других? В этом кроется причина **резкой перемены** в отношении Гамлета к **Офелии**. Его любовь к ней была искренней, но пример матери приводит его к печальному выводу: *любовь женщины недолговечна и обманчива*. Гамлет издевается над Офелией, чтобы облегчить для нее их разрыв: пусть она думает, что он жесток потому, что безумен: "Уходи в монастырь, прощай. Или, если уж ты непременно хочешь замуж, выходи замуж за дурака; потому что умные люди хорошо знают, каких чудовищ вы из них делаете".

Любил ли Гамлет Офелию? Любила ли она Гамлета? Этот вопрос не имеет ответа в сюжете трагедии (хотя над могилой Офелии Гамлет и восклицает, что любил ее); отношения героев не строятся как любовные (Офелия, в отличие от Джульетты или Дездемоны, послушна отцовской воле). Если любовь Офелии и Гамлета существует, то лишь как прекрасная и невоплощенная возможность, намеченная до начала сюжета и уничтоженная в нем. **Офелии не дано разбить круг трагического одиночества Гамлета**, напротив, она вынуждает его острее почувствовать это одиночество, становится орудием интриги, опасной приманкой. Её судьба не менее трагична, но каждый из героев отдельно встречает свою судьбу и переживает свою трагедию. Поступок Гамлета по отношению к Офелии также интерпретируется различным образом. **М. Цветаева**, например, Гамлета осудила, см. стих. "Диалог Гамлета с совестью":

*- На дне она, где ил
И водоросли... Спать в них
Ушла, - но сна и там нет!
- Но я ее любил,
Как сорок тысяч братьев
Любить не могут!
- Гамлет!
На дне она, где ил:
Ил... И последний венчик
Всплыл на приречных бревнах...
- Но я ее любил,
Как сорок тысяч...
Меньше
Все ж, чем один любовник.
- На дне она, где ил.*

-Но я её - любил!?

3. Место и время действия

Местом действия трагедии становится замок **Эльсинор** - небольшой городок в Дании, на берегу пролива, отделяющего Данию от Скандинавского полуострова. Здесь в XV в. Фридрих II, король датский и норвежский, построил замок, считающийся в ту эпоху чудом фортификационной техники. Замок Эльсинор становится **символом** Дании как образцовой **тюрьмы**. И он воспринимается как **противопоставление** другому городу той эпохи, - **Виттенбергу**, в котором учился **Гамлет**. Виттенберг - город, где с особой силой были заявлены идеи Возрождения, это город науки. Здесь **Мартин Лютер** прибил к дверям собора **95 тезисов**, направленных против римско-католической церкви. Папскую буллу он сжег. На смену "Виттенбергу" в Европе приходит "Эльсинор" - тюрьма.

Время изменилось, время хворает, у **времени - вывихнуты позвонки**. Время в эпоху Шекспира изображалось в виде старца с косой, которой он "косит" все живое. И у этого времени оказались вывихнутыми суставы. Гамлет же не только должен отомстить за злодейское убийство отца, но и **восстановить связь времен**. Гамлет берет на себя то, что в средневековье было доступно Богу. Но он осознает, что **вернуть утраченные идеалы ему не под силу**. Отсюда - рефлексия и сомнения. Трагедия Гамлета не в том, что он не способен к мщению, а в том, что он не способен к жизни такой и так, как способны Полоний, Лаэрт, Озрик, Розенкранц и Гильденстерн, Гертруда, Клавдий...

4. Мотив яда в трагедии

Является ли значимым то, что **герои** различных трагедий Шекспира **гибнут каждый по-своему**: **Отелло** и **Джульетта** выбирают **кинжал**; **Клеопатра** прижимает **змею** к своей смуглой груди; не выдерживает сердце **короля Лира**; **Гамлет** гибнет **от яда**.

Мотив отравы, яда играет в трагедии "**Гамлет**" чрезвычайно важную роль: **яд начинает трагедию, и яд заканчивает**. Не случайно язык действующих лиц, особенно главного героя, изобилует образами болезней, разложения, гниения, язв, - они создают лейтмотив неисцелимо больного общественного организма Дании ("**Подгнило что-то в датском королевстве**"). **Отрава** губит и **Клавдия**, и **Гертруду**, и **Лаэрта**. Яд описан особо - он очень сильный. **Мотив яда не ограничивается буквальным смыслом**. Яд лишь завершил разрушительный процесс - духовно герои уже подошли к краху: капля яда властолюбия развела, отравила душу **Клавдия**; капля сластолюбия и желания выжгла, испепелила совесть **Гертруды**, предавшую память мужа; капля яда карьеризма привела **Розенкранца** и **Гильденстерна** на плаху; жажда мести превратил и самого **Гамлета** в убийцу, хотя и вынужденного.

В "*Гамлете*" нет патологических фигур, злодеев от природы. Капля яда губит людей, которых можно назвать добрыми: **Гертруда** добра и любит сына; **Клавдий** - разумный правитель и в начале он не ненавидит Гамлета. Но частица зла разъедает душу каждого. Дрожжи, на которых всходит, разбухает капля зла - **Эльсинор** (время, общество). **Век питает даже мельчайшие частицы зла.** Гамлет закалывает **Клавдия** отравленной рапирой и заставляет его выпить яд. **Двойная отравка должна уничтожить того, кто стал отравителем** (Наблюдение Г. Козинцева).

5. Финал трагедии. "Инвентарь смертей"

Одним из самых мастерски разработанных в мировой литературе, оригинальных является финал этой трагедии. В финале основная линия трагедии затемнена, затушевана. **Убийство короля** происходит **среди всеобщей свалки**, это только одна из четырех смертей, все они вспыхивают внезапно, как смерч; за минуту до этого зритель не ожидает этих событий, он как бы забывает о том, что достигает своей цели - свершения мести.

В сцене убийства Клавдия **Гамлет** ни слова **не говорит об отце**, о мести. После того, как Гамлет узнает, что виновник всех смертей - и его тоже - **Клавдий**, он восклицает:

*Как, и рапира с ядом? Так ступай,
Отравленная сталь, по назначенью!*

И наконец дальше, подавая королю кубок с ядом:

*Так на же, самозванец-душегуб!
Глотай свою жемчужину в растворе!
За матью последуй!*

Но смерть, с одной стороны, затушевана рядом ближайших причин и других сопутствующих смертей, а с другой стороны, она выделена из этого ряда смертей. Все остальные смерти происходят как бы незаметно (**Гамлета, Гертруды, Лаэрта**). **Выделена смерть Клавдия** при помощи совершенно исключительного приема: Гамлет, совершенно непонятно для чего, дважды убивает короля - сперва отравленным острием шпаги, затем заставляет его выпить яд. По ходу действия это не вызвано ничем - Лаэрт и Гамлет умирают только от одного яда. Здесь убийство короля как бы удваивается и выделено для того, чтобы особенно ярко и остро дать почувствовать зрителю, что трагедия подошла к своей последней точке: месть свершилась! (Л.С. Выготский).

Финал трагедии содержит знаменитый "**инвентарь смертей**" героев, в нем - и **подведение сюжетного итога**, и **нравственная оценка** героев. Шекспир подчеркивает, что смерть смерти рознь. В финале трагедии Горацио обещает рассказать всем, что на самом деле произошло:

*То будет повесть
Бесчеловечных и кровавых дел,
Случайных кар, негаданных убийств,*

*Смертей, в нужде подстроженных лукавством,
И, наконец, коварных козней, павших
На головы зачинщиков.*

Здесь, в свернутом виде, содержится **вся событийная канва**, сюжет трагедии. **Горацио** обращает внимание на то, как различны условия, при которых погибли персонажи трагедии:

- прежде всего названы **"кровавые и противоестественные деяния"**. Подразумеваются преступления **Клавдия**: убийство брата братом, отравление жены и убийство племянника. Противоестественным считался **брак Клавдия и жены его брата - Гертруды**;

- затем Горацио называет **"случайные кары и нечаянные убийства"**. Таким является убийство **Полония**. Он, как известно, спрятался в спальне королевы, чтобы подслушать ее беседу с Гамлетом и в случае опасности позвать на помощь. Ему показалось, что грозные речи Гамлета могут перейти в действие и Гамлет может поднять руку на мать. Полоний закричал, призывая на помощь. Гамлет же решил, что за занавесом скрывается король и пронзил его своей рапирой. Увидев, что удар достался Полонию, принц признается: **"Я метил в высшего"**. Гамлет сожалеет о том, что на месте Полония был не Клавдий. Смерть Полония случайна, но она не незаслужена (**"случайная кара"**). Он вмешивался во все, шпионил за Гамлетом. Поэтому он получает от принца как бы эпитафию по заслугам: **"Прими свой жребий; Вот как опасно быть не в меру шустрым"**;

- **случайной карой** оказывается и **смерть** королевы **Гертруды**. Она выпивает кубок с ядом, приготовленный для Гамлета. Король не желал смерти жены. Но в том, что она выпила яд, было своего рода возмездие за ее измену памяти первого мужа и за поспешный брак с Клавдием. В смерти отца Гамлета она, по-видимому, не виновна. Но ее брак с Клавдием имел значение санкции для захватчика престола: больше прав быть королем было у Гамлета. Вина Гертруды, по понятиям шекспировского времени, была двойной: она вступила в кровосмесительный брак и тем самым узаконила незаконную власть короля Клавдия;

- в словах Горацио **"смертей, в нужде подстроженных лукавством"**, речь явно идет о смерти **Розенкранца** и **Гильденстерна**. Гамлет подменил письмо короля и отправил их на смерть вместо себя;

- **"Коварные козни, павшие на головы зачинщиков"** - это касается **Клавдия** и **Лаэрта**: **Лаэрт** умирает от раны, нанесенной ему той самой рапирой, которую он, против правил, наточил да еще смазал клинок ядом. Клавдия Гамлет убивает той же рапирой, да еще заставляет его выпить яд, которым отравилась королева;

- смерть самого **Гамлета**, как и гибель его отца - **"кровавое и противоестественное деяние"**. Злодейство открывает трагедию и завершает ее.

Все убийства в трагедии строго расклассифицированы. Смерть смерти рознь, и в этом есть важный нравственно-философский смысл. Шекспир ус-

танавливает градацию: **смерть противоестественная, случайная, заслуженная.**

6. Особенности сюжета и композиции

*"Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца.
Формула сюжета - Гамлет не убивает короля"*
(Л.С. Выготский).

Сюжет трагедии развивается не по прямой - в нем немало отклонений, он временами замедляется, появляются новые, казалось бы, не необходимые фабульные цепи: *"Здесь мы видим несколько параллельных фабульных цепей: историю убийства отца Гамлета и мечь Гамлета, историю смерти Полония и мечь Лаэрта, историю Офелии, историю Фортинбраса, развитие эпизодов с актерами, с поездкой Гамлета в Англию. На протяжении трагедии место действия меняется двадцать раз. В пределах каждой сцены мы видим быстрые смены тем, персонажей. Изобилует игровой элемент... Мы имеем много разговоров не на тему интриги... вообще развитие эпизодов, перебивающих действие..."* (Б.В. Томашевский).

И эти монологи с самоупреками в медлительности должны заставить нас ощутить, насколько делается не то, что должно было бы делаться, и должны еще раз ясно представить ту точку, куда действие все же должно быть направлено. *"Формула фабулы: Гамлет убивает короля, чтобы отомстить за смерть отца. Формула сюжета - Гамлет не убивает короля"* (Л.С. Выготский). Шекспир пользуется приемом дразнения чувств... Трагедия все время дразнит наши чувства, она обещает нам исполнение цели, которая с самого начала стоит перед нашими глазами, и все время отклоняет и отводит нас от этой цели, напрягая наше стремление к этой цели и заставляя мучительно ощущать каждый шаг в сторону... К убийству в конце концов приводит то, что все время отводило от убийства (Л.С. Выготский).

Особенностью композиции трагедии является **параллелизм и удвоение ситуаций**. Шекспир вводит ряд сходных сцен и ситуаций, которые расширяют содержание трагедии, придают ей многомерность и еще более "оттеняют" судьбу главного героя. Таковы параллели **"отцы и сыновья"**: *убитый король Гамлет и сын Гамлет; Полоний и Лаэрт; Фортинбрас и его умерший отец-король:*

- первая пара раскрывает человека как венец творенья (*"Он человек был"*, - говорит Гамлет об отце);
- вторая пара представляет иной мир, иное миропонимание: здесь раскрываются придворные нравы, торжествует придворный этикет;
- третья пара связана с темой войны, где раскрываются благородные или противоположные качества человека.

Во всех 3-х случаях **сравнение - не в пользу сыновей**: Гамлет уступает отцу в физическом облике и цельности характера; Лаэрт еще более при-

дворная марионетка, чем его отец; Фортинбрас готов нарушить мирный договор и идет воевать за крохотный участок земли.

Параллель "*отцы и сыновья*" рельефнее высвечивает характер Гамлета: и Гамлет, и Лаэрт, и Фортинбрас - *мстители*, на их фоне Гамлет - **благороден** и велик характером. Эта параллель, если говорить о ее сюжетном смысле, и уводит читателя в сторону, и в то же время постоянно поддерживает читателя в напряжении, напоминает о необходимости мести самого Гамлета и о характере его мести: его мечь - иного характера, иной природы, иного размаха.

Зло наказано в финале трагедии. Правителем будет Фортинбрас - справедливый монарх. Но будет ли благополучным правление? **В живых остался Озрик**, о котором Гамлет сказал: "*У него много земли и вдобавок плодородной. Поставь скотину царем скотов - его ясли будут рядом с королевскими*". Это скорее пародия на человека. Он протягивает отравленную рапиру, чтобы убить человека, дававшего слишком много воли уму.

ЛИТЕРАТУРА XVII-XVIII вв.

КЛАССИЦИЗМ

Философия и эстетика классицизма. Французский классицизм.

"Сид" Пьера Корнеля как трагедия классицизма.

Мольер и его комедия «Тартюф»

1. Философия и эстетика классицизма. Французский классицизм

Классицизм (от лат. classicus - *образцовый*) - направление в европейской литературе и искусстве XVII - XVIII вв. Для классицизма характерна высокая гражданская тематика, стремление отражать жизнь в идеальных образах, культ античности как идеального эстетического эталона (совершенного и гармоничного искусства), логичность, простота и ясность языка, строгое разделение жанров на высокие и низкие, нормативные категории прекрасного: в классицизме строго соблюдались творческие нормы и правила (в том числе правило 3-х единств: места, времени, действия).

Классицизм опирался на **рационалистическую философию Рене Декарта**, которому принадлежит знаменитый афоризм: "**мыслю - следовательно, существую**" (Идеи Декарта, фр. философа, 1596-1650, послужили основой для **картезианства** - направления в философии, признававшего

самодостаточность сознания и теорию врожденных идей. Латинизированное имя **Декарта - Cartesius** - Картезий, отсюда название. Поэтому 17-18 вв. называют картезианским веком.). **Декарт** в своих сочинениях¹ отдавал приоритет разуму, утверждал страсти, способствующие выявлению героического начала в человеке и наоборот, осуждал дурные страсти; **рекомендовал, как следует усмирять низменные побуждения, учиться властвовать собой**, подчинять своей воле и разуму обстоятельства. В целом эстетический и этический **идеал человека эпохи классицизма - это человек, умеющий владеть собой**, управлять своими страстями.

В европейском искусстве 17-18 вв. классицизм был не единственным направлением, см. также **сентиментализм, барокко, просветительский реализм**.

Классицизм был важнейшим направлением и **в искусстве** – в живописи и скульптуре. Живописцы и скульпторы стремились к идеальному и возвышенному, изображали возвышенных героев с сильными страстями и благородными характерами. Патриотизм и гражданственность выступали в качестве основных требований.

Заметный след оставил **классицизм в архитектуре**: для классицистической архитектуры характерна симметрия, четкость, ясность планировки и композиции, использование колонны как основного выразительного элемента, сдержанное применение декоративных элементов. Шедевром классицизма принято считать Версаль. **Версаль** в Париже начали строить в 1662 г., **реализовывался принцип Людовика XIV "Государство - это я"**. Поэтому **дворец** занял доминирующее положение в планировке города. Трехлучевая система версальских улиц стянута к дворцовому комплексу, к спальне короля. Сад организован так, что дворец был виден отовсюду. В разбивке аллей господствует солнечная символика: они расходятся от спальни короля и статуи Аполлона (символизирующей монарха - король-солнце). "Регулярность сада мыслилась как отражение регулярности природы, ее подчинения законам ньютоновской механики и принципам декартовой разумности" (Д.С. **Лихачев**). Газонам были приданы четкие очертания геометрических фигур. Строительство такого масштаба велось впервые в Европе, и оно в конечном счете подорвало экономику страны. **Вольтер**: "*Если бы Людовик XIV затратил на Париж одну пятую часть того, что ему стоила победа над природой в Версале, то Париж... сделался бы красивейшим из городов мира*".

Наиболее полно **классицизм проявил себя во Франции** в 17-18 веке, где были созданы классические произведения французской и всей мировой литературы (произведения **Корнеля, Расина, Мольера**). Причиной тому послужили особые **исторические обстоятельства**: в то время Франция - самая могущественная европейская держава стала центром политической и

¹ См.: Декарт "Правила для руководства ума" (1628), "Рассуждения о методе" (1637), "Метафизические размышления" (1641), "Страсти души".

духовной жизни Европы. И, как показывает история, мощная государственная власть (даже абсолютизм, тирания, как это ни парадоксально) способствует развитию литературы и искусства. Расцвету классицизма во Франции немало способствовало то обстоятельство, что он стал в 17 веке **официальным художественным направлением**, признанным государством. Талантливые поэты и художники поощрялись правительством (например, были учреждены пенсии, единовременные или пожизненные).

Кардинал Ришелье, фактически управлявший Францией во времена **Людовика XIII**, последовательно и жестоко укреплял государственную дисциплину, абсолютизм. Он ликвидировал политическую независимость крупных феодалов, еще помнивших, что **король - первый среди равных** и должен делить власть с ними. Ришелье, например, приказал крупным феодалам самим срыть свои укрепленные замки и бастионы. Когда же герцог **Монморанси** воспротивился этому, Ришелье приказал его казнить.

Принцип **государственности** в обществе крепнущего абсолютизма требовал и от литературы и искусства строгой дисциплины. В сферу художественного творчества государство стремилось внести рациональное, упорядоченное начало. На достижение этой цели было направлено создание в **1634** году **Французской Академии**, немало способствовавшей утверждению классицистических норм и правил. Ришелье предписывал академии, академия критике, критика поэзии. Одной из задач Академии было следить за выполнением обязательных канонов в литературе. В частности, Академия подвергла тщательному анализу трагедию Пьера **Корнеля "Сид"** с точки зрения соответствия её классицистическим канонам и выявила целый ряд нарушений. Возник феномен, который получил в истории французской литературы название **"Битва вокруг "Сид"**. Таким образом реализовывалась идея обязательности норм и правил в классицизме.

Ришелье стремился **подчинить** государству и **язык**: на Академию была возложена задача составления единого **словаря французского языка**. Франция из феодальной, раздробленной превращалась в единую страну, и она нуждалась в едином, понятном всем в государстве языке. В полном объеме свою задачу Академия не выполнила, общенародный национальный язык правительство и Академия не могут создать, его создает народ в течение длительного времени. Но деятельность Академии способствовала формированию единого общенационального языка.

Стихотворный трактат Никола **Буало** (1636-1711) **"Поэтическое искусство"** (1674) стал основополагающим для классицизма. Прежде всего **Буало** говорит о **языке, слоге** художественного произведения ("Песнь первая"). По Буало, **язык** поэтического произведения должен быть **разумным и ясным**, понятным всем (поэтому классицисты были, в частности, против употребления иностранных слов). Слово для классициста - это **слово нормативное**, "готовое", упорядоченное, а значит, однозначное и однообразное в поэтическом произведении. Слово в представлении классициста должно

быть простым, функциональным, и ни в коем случае **не затемнять идею произведения**. Поэтическую же недосказанность, тайну, вдохновение, то есть то, что отличает собственно поэзию, Буало приравнивает к бреду:

*Иной строчит стихи как бы охвачен бредом:
Ему порядок чужд и здравый смысл неведом.
Чудовищной строкой он доказать спешит
Что думать так, как все, его душе претит.
Не следуйте ему. Оставим итальянцам
Пустую мишуру с её фальшивым глянецем.
Иной в своих стихах так затемнит идею,
Что тусклой пеленой туман лежит над нею
И разума лучам его не разорвать, -
Обдумать надо смысл и лишь потом писать!*

В произведениях классицизма **господствует разум**, общезначимая моральная истина, которую утверждает автор, - порок, зло должны быть наказаны. Сам же поэт-классицист стремится к объективности: как личность со своими пристрастиями, своим собственным художественным миром он не присутствует в своем произведении. Классицизм, таким образом, - это **искусство дидактичное**, назидательное, его образы эстетически одноцветны, им **не свойственна универсальность** изображения жизни, но зато **свойственна глубина**, сила изображаемой страсти и острота конфликта. Та или иная страсть, которую изображал драматург-классицист, исследовалась во множестве оттенков.

Само **творчество** понимается своеобразно: это не образное мышление, а мышление, оформляемое с помощью образов: "*В процессе художественного творчества Буало видит два этапа: 1) нахождение нужных мыслей; 2) их художественное оформление. Творчество для Буало не художественное мышление, а мышление, оформляемое художественно*" (Ю.Борев).

Знаменательно, что классицистами были созданы **крупные драматические** (трагические) **произведения**, но **не собственно лирические стихи**. Ведь лирике изначально противопоказано нормативное слово, так называемая "простота" и "ясность" содержания. Поэт творит в состоянии творческого вдохновения, и еще **Сократ** об этом говорил: "*Не мудростью могут они творить то, что они творят, а какую-то прирожденную способностью и в исступлении, подобно гадалкам и прорицателям*". Буало в своей теории жанров **отводит лирике второстепенное место**, так как она наиболее индивидуальна, в ее основе - глубоко личное переживание, а, по представлениям классицизма, поэзия должна отражать общее, закономерное.

В своем трактате ("Песнь третья") Н. Буало формулирует знаменитое классицистическое требование **единства места, времени и действия**:

*Чем нескончаемым бессмысленным рассказом
Нам уши утомлять и возмущать наш разум,
Вы нас, не мешкая, должны в сюжет ввести.*

*Единство места в нем вам следует блюсти...
Одно событие, вместившееся в сутки,
В едином месте пусть на сцене протечет;
Лишь в этом случае оно нас увлечет.*

Эти 3 единства должны были придать произведению **большее правдоподобие**. По мнению классицистов, зритель был бы недоволен и не поверил бы автору, если бы действие по авторскому произволу перемещалось из одного места в другое, из одного временного пласта в другой. Это вызвало бы у зрителя эффект отчуждения, дистанцирования.

Но такое правдоподобие относительно, так как классицистический автор должен был свести в одном месте и времени различных персонажей, совместное появление которых в реальной жизни практически исключено. Например, излюбленным местом действия у классицистов был **вестибюль дворца, передняя дома**, где и должно было происходить все действие. В. Гюго в связи с этим писал, что здесь нет никакого правдоподобия и непонятно, каким образом в одном месте оказываются, например, заговорщики, чтобы *"высокопарно разглагольствовать по поводу тирана, и сам тиран, чтобы высокопарно разглагольствовать о заговорщиках"*.

Следовательно, **правдоподобие не является оправданием 3-х единств**. Истоком единства места, времени, действия являлось **единство сознания героя**. **Человек в восприятии классицистов - это человек однородный, унитарный, разумный**, способный разрешить все социальные противоречия. Этому человеку свойствен ясный и разумный взгляд на разумно устроенный мир. И человек в таком мире обладает правом высказывать окончательные суждения о мире и человеке, разрешать возникающие конфликты (которые здесь и возникают ради их разрешения, - они в принципе разрешимы для классициста). **Современная же нам эпоха** распыляет единства, мир перестает быть унитарным, единым, становится множественным; угасает вера в человека, способного высказывать окончательные суждения о человеческой природе.

Классицизм во многом явился **продолжением** и развитием предшествующей эпохи - эпохи **Возрождения**. С эстетикой Возрождения классицизм сближает **преклонение перед античностью, вера в разум, гармонический идеал**. В качестве основополагающих принципов Н. Буало выдвигает в своем трактате **принципы подражания природе**, причем изящной природе¹, и следования античным образцам:

*Природе вы должны быть верными во всем,
Не оскорбляя нас нелепым шутовством.*

¹ Причем природа понимается классицистами широко: это и современный физический, нравственный и политический мир; и мир исторический, наполненный именами великих людей; это и мир, населенный богами и героями; и мир идеальный, или возможный, из которого воображение выводит образцы.

*Пример Теренция¹ тут очень помогает:
Вы сцену помните: сынка отец ругает
За безрассудную - на взгляд отца - любовь,
А сын, все выслушав, бежит к любимой вновь.
Пред нами не портрет, не образ приближенный,
А подлинный отец и подлинный влюбленный...*

Эстетической ценностью для классицизма **обладает** лишь то, что неподвластно времени, то есть **общечеловеческое**, всеобщее, универсальное. В разработке характеров господствовала психологическая, моралистическая типизация образов, т.е. вычерчивались, открывались яркие психологические общечеловеческие типы, например, лицемер (**Тартюф**, **Скупой** в пьесе Мольера "**Скупой**", роковой соблазнитель женщин **Дон Жуан** в пьесе Мольера "**Дон Жуан**" и т. д.). Критика нравов велась только с моральных позиций. Основа искусства классицизма - стремление познать истину и раскрыть ее в художественном произведении. Искусство классицизма - морально по своей природе, оно должно утверждать мораль. **Человек** у классицистов **не представлял в его исторической**, социальной, бытовой, сословной укорененности, отсутствовал исторический и социальный фон, также как и явная географическая, национальная, профессиональная определенность.

У Мольера, например, **основным средством** создания образа является **гипербола**: лицемера (**Тартюфа**) в чистом виде мы не встретим, это **гипербола**, но гиперболизированная черта правдива, реальна. Тот же Скупой у Мольера - это **скупой вообще как психологический тип**, он - как бы формула скупости, в нем выделяется одна главная страсть, одна главная черта, он всем понятен. Не случайно А.С.Пушкин писал об этом герое: "**У Мольера скупой скуп и только...**" (В произведении же писателя-реалиста герой укоренен в исторических, социальных, национальных обстоятельствах, как, например, русский вариант скупого - **Плюшкин Гоголя** - это уже русский вариант скупого, здесь очень важную роль играет национальный, социальный, исторический колорит, фон, комментарий).

Стремлением к психологической типизации, **к общечеловеческой значимости** создаваемых классицистами характеров объясняется, в частности, и **повышенный их интерес к античности** с её мифами и преданиями, в которых откристаллизовались вечные человеческие типы и ситуации.

Классицизм, продолжая некоторые традиции литературы и искусства эпохи **Возрождения**, во многом и **противостоял этим традициям**. В искусстве **Ренессанса** царила **идея гармонии**: общественного и личного, чувства и разума, цивилизации и природы. В искусстве классицизма чаще всего вступают в непримиримый **конфликт личное и общественное начала, любовь и долг**. При чем исход этой борьбы был предрешен: разум, долг

¹ Теренций - римский поэт-комедиограф (II в. до н. э.).

должны были восторжествовать над чувствами, страстями человека.

В XVII в. иной становится концепция личности. Герой искусства Возрождения руководствовался принципом "*делай что хочешь*", герой искусства классицизма должен следовать велению долга. В отличие от эпохи Возрождения больший акцент делается на зависимости личности (ранее признававшейся независимой ни от чего, автономной) от внешних, воздействующих на неё сил - в виде общественного и государственного долга, давления исторических обстоятельств. Вместо духовной гармонии личности эпохи Ренессанса - **раздвоенность**, внутренний конфликт духовного мира человека XVII столетия, и герою приходится приложить немало усилий для того, чтобы восстановить свою цельность, преодолеть свои низменные страсти и давление обстоятельств.

Эстетика классицизма устанавливала строгую **иерархию жанров**: они подразделялись на "*высокие*", "*средние*" и "*низкие*", и здесь Буало был вдохновлен античными образцами. Каждый жанр имел строгие границы и четкие формальные признаки:

- к "**высоким**" жанрам относились *трагедия, эпопея, ода*. Их **сферой** являлась государственная жизнь, исторические события, мифология. Их **герои** - монархи, полководцы, мифологические персонажи, религиозные подвижники. В **историзме** как художественном принципе в классицизме не было необходимости, так как сама история в концепции классицизма трактовалась как результат действий и поступков выдающихся личностей;

- к "**среднему**" стилю относилась **серьезная комедия** - в ней говорится о "людях благородных", и предназначена она была для "людей благородных", шутят в ней актеры "благородно" (Буало);

- к "**низким**" жанрам относились незатейливая **комедия, сатира, басня**. Здесь господствовал стиль народного фарса, шутовства. Этот "низкий" жанр Буало глубоко презирает из-за "мерзких и низких слов", вызывающих восхищение черни (и, в частности, упрекал в смешении среднего и низкого стилей автора знаменитых комедий Мольера). Здесь были возможны палочные удары, пощечины и прочие актерские приемы, вызывающие смех неприязнательной публики. Комически изображалась частная повседневная жизнь людей средних сословий.

Ведущим жанром классицизма была **трагедия** как наиболее высокий жанр, отражающий несчастья и страдания великих личностей. Классицистическая трагедия была обращена к важным общественным и нравственным проблемам, она ставила перед собой воспитательные задачи. Воспитательное начало вообще занимало очень важное место в эстетике классицизма. Героям классицистической трагедии надлежало *сделать выбор между личными страстями и долгом перед обществом*. При этом государственные интересы преобладали над интересами личными. Поскольку трагедия показывала борьбу страстей с долгом в душе человека, она достигла

успеха в изображении внутреннего мира человека. Внутренние переживания оказывались в центре еще и потому, что внешнее действие (сюжет) было ограничено знаменитыми правилами трех единств.

Однако **вершинные достижения** классицизма связаны не только с жанром трагедии, но и **комедии**, прежде всего комедиями Мольера. В комедии объектом насмешки, сатиры становятся человеческие пороки. **При этом подразумевается существование общечеловеческих нравственных и эстетических норм.** Но это и есть как раз то, что наиболее характерно для классицизма. *"Мышление сатирика всегда тяготеет к нормативности. Он исходит в своих суждениях о мире из четкого внутреннего разграничения допустимого и недопустимого в обществе... Поэтому природа сатиры удивительно точно совпала с принципами классицистического мышления. Это и придало комедиям Мольера особую прелесть и величие. Общественная норма стала ее пафосом, мерой, идеалом"* (Ю.Борев).

2. "Сид" (1637) Корнеля как классицистическая трагедия

(Основные персонажи: Химена – дочь графа Гормаса, Родриго – возлюбленный Химены, сын Дон Диего, граф Гормас – отец Химены, дон Диего – отец Родриго)

Пьер Корнель¹ (1606-1684) создал трагедию «Сид», которая открыла собой историю французского национального театра. Слава пьесы была необыкновенна, появилось крылатое изречение: **«Прекрасно, как Сид»**. Считается, что Корнель открыл французам выразительность и благозвучие их языка. В дальнейшем Корнель создал и другие известные пьесы, но «Сид» превзойден не был. Он **не писал о простых людях**, он полагал, что сильные, выдающиеся личности или лица, облеченные властью, полнее выражают общечеловеческие черты, поскольку такие люди свободны, независимы в проявлении своих чувств.

Сюжет трагедии Корнеля был **не нов**: источником послужила пьеса испанского драматурга **Кастро "Юность Сида"** (1618). В основе сюжета лежат события XI века, периода **реконквисты**, то есть борьбы испанцев за освобождение своей страны от арабов. Герой поэмы – реальная личность, кастильский рыцарь **Родриго Диас**. Он одержал много побед над маврами, за что и получил от них прозвище **Сид** (по арабски "**господин**"). Со временем в народном предании военные подвиги Сида отошли на второй план, а темой многочисленных романов стала замечательная история любви Сида.

В сравнении с предшественниками, разрабатывавшими этот же сюжет Сида, Корнель **упростил сюжет**, изъял второстепенные эпизоды и сосредоточил внимание **на душевных переживаниях** главных героев. В основе конфликта трагедии "**Сид**" находится **столкновение личного чувства** (любви **Родриго** и **Химены**) **с долгом**. Таким долгом в пьесе является за-

¹ В числе пьес Корнеля – «*Медея*» (1639), «*Гораций*» (1641), «*Цинна, или Милосердие Августа*» (1643), «*Смерть Помпея*» (1643), «*Никомед*» (1651), «*Эдип*» (1659) и др.

щита фамильной чести, которая для дворянина, тем более испанского, была превыше всего. В начале пьесы мы узнаем о любви **Химены** (дочери графа Гормаса) и **Родриго** (сына дворянина Дон Диего).

Завязкой трагических событий послужила **ссора старых друзей: отца Химены** графа Гормаса и **отца Родриго** Дона Диего. Ссора произошла из-за того, что король Испании назначил наставником юного принца именно отца Родриго - Дона Диего, а не графа – отца Химены, на что граф рассчитывал. Ссора двух кичливых феодалов закончилась пощечиной, которую граф нанес отцу Родриго. Дон Диего схватился было за шпагу, но она выпала из его дряхлых рук, выбитая более молодым Гормасом. Ссора отцов преграждает молодым людям путь к счастью. **За оскорбление, нанесенное старику-отцу**, юный рыцарь **Родриго** вызывает на дуэль старого графа. **Корнель** психологически тонко разрабатывает сцену поединка старого графа и юного Родриго: в прежней сцене ссоры с отцом Родриго граф был груб и спесив из-за того, что его обошли чином. В поединке же с юным Родриго старый граф не может не испытывать симпатий к юноше, который любит его дочь. Родриго не может ненавидеть отца своей возлюбленной. Участники поединка перед началом дуэли обмениваются галантными тирадами, лестными друг для друга. Родриго **убивает в поединке графа** - отца своей возлюбленной Химены.

В свою очередь Химена не может оставить неотмщенной смерть отца, ей также дорога честь ее дворянского рода, и она **требует** у короля **казни** своего **возлюбленного** Родриго. Защиту фамильной чести - наказание возлюбленного - она осознает как дочерний и гражданский долг, долг высший и безусловный. Но ей дороги и её отец, и ее возлюбленный Родриго. Противоречие неразрешимо, и оно становится источником подлинной трагедии, которую переживают герои и сочувствующие им зрители.

Прежде, чем привести героев к финалу, к принятию ими решения, Корнель изображает **внутреннюю борьбу**, которая происходит **в душе Родриго** и **Химены**, трагедия сосредоточена на мыслях героев, их переживаниях, а не на действии, не на поступках героев:

- "**внутренняя война**" происходит в душе **Родриго**. Ему приходится выбирать между любовью Химены и долгом - необходимостью мстить за обиду отца:

Я предан внутренней войне;

Любовь моя и честь в борьбе непримиримой:

Вступиться за отца, отречься от любимой!?

Тот к мужеству зовет, та держит руку мне.

Но что б я ни избрал - сменить любовь на горе

Иль прозябать в позоре, -

И там и здесь терзаньям нет конца.

О, злых судеб измены!

Забывать ли мне о казни наглеца?

Казнить ли мне отца моей Химены?

После мучительных колебаний **Родриго выбирает долг чести**, сражается на дуэли с отцом Химены и убивает его, мстя за оскорбление, нанесенное его отцу. После дуэли, с сознанием правильности сделанного им выбора, **он является к Химене**: «*Зачем, куда пришел ты, несчастный?*» - останавливают в доме Химены молодого человека. Юноша отвечает: «*К моему судье, и мой судья – любовь*». Родриго выбрал гнев Химены, но не свой позор! Долг для него превыше всего.

- **Химена** в своем выборе руководствуется той же логикой, что и Родриго. **Химена**, несмотря на то, что Родриго убивает ее отца и становится ее врагом, **продолжает любить Родриго**. Любовь эта преступна, она противоречит кодексу дворянской чести. Если в жестокой борьбе победит любовь, а не чувство долга, то герой и героиня трагедии опозорят себя в глазах других и потеряют уважение и любовь друг друга. И Химена выбирает долг, но не любовь. Она обращается к Родриго, своему заклятому врагу и возлюбленному одновременно, со словами:

То, что ты выполнил, был только долг прямой;

Но, выполнив его, ты мне открыл и мой...

Хоть нежность за тебя восстать еще готова,

Я быть должна, как ты, бесстрашна и сурова:

Достойному меня долг повелел отмстить;

Достойная тебя должна тебя убить.

Таким образом, "разумная" воля, **сознание долга торжествует** над "неразумной" страстью. Это соответствует философско-моральной концепции классицизма. Для **Корнеля долг - категория разума, любовь - категория чувства**. В их столкновении победа на стороне разума, ибо он в картезианский век представлял собой высшую общественную ценность.

Итак, ситуация безвыходная. Зритель желает всей душой счастья полюбившемуся ему герою, однако и его зрителя, покорило бы, если бы Химена позабыла смерть отца и приняла ласку от погубивших его рук. Должно произойти что-то грандиозное, величественное, что оправдало бы решение Химены – чтобы она не настаивала на казни своего возлюбленного. Корнель в своей трагедии находит выход из безвыходной ситуации: его герой выполняет подлинно высокий долг - **патриотический**. Перед патриотическим долгом отступает все: и фамильная честь, и любовь: **Родриго выступает во главе небольшого отряда смельчаков против вторгшегося войска мавров и одерживает победу**. Он становится национальным героем, спасителем отечества, и это приводит действие трагедии к счастливой развязке: по решению короля **Химена должна отказаться от мести и стать наградой для спасителя родины**. Так примиряет Корнель в своей пьесе долг и чувство героев.

Трагическая и одновременно счастливая развязка трагедии Корнеля "Сид" побуждает вспомнить другую трагическую историю в мировой лите-

ратуре - "*Ромео и Джульетта*" (1595) Шекспира.

Героев обеих трагедий отличает необыкновенная **сила любовного чувства**. Но **Родриго и Химена** выглядят в сравнении с Ромео и Джульеттой **слишком рассудочными**, они слишком регламентированы в своих поступках. Когда Джульетта узнает от кормилицы, что она **полюбила Монтекки, сына заклятого врага**, она сражена, но ничто не может поколебать ее любви: ни вражда домов Монтекки и Капулетти, ни враждебные обстоятельства, ни общественное мнение. *Джульетта не скована никаким регламентом. Единственная мера и движущая сила ее поступков - это она сама, ее характер, ее безграничная любовь к Ромео. Шекспир отразил ренессансное высвобождение внутренних сил человека.* Джульетта и Ромео едины и последовательны в своей отрицании всего, что мешает их чувству. *Они сами и их любовь выступают как нерушимый центр вселенной.* В этом сказывается мощь и глубина характеров Ромео и Джульетты и их гуманистическая вера в высшую ценность человеческой жизни. Именно разрушение средневековых аскетических норм и отсутствие новых регламентирующих начал дали взрыв человеческих чувств шекспировских героев, высвобождение их духовной энергии. **В классицизме действия героя основываются на сознании общественной необходимости, которую олицетворяет король.** Подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, принесение счастья и даже жизни в жертву долгу - таков эстетический идеал классицизма" (Ю.Борев).

Но можно обнаружить и то, что **сближает трагедию Шекспира и Корнеля**. Корнель, несмотря на жесткий диктат долга в его трагедии, вовсе не губит чувства своих героев. **Сила любви** является всепобеждающей. И именно это "безнравственное" поведение героини вызвало в свое время критику Французской академии.

МОЛЬЕР (псевд., наст. имя Жан Батист Поклен)
(15.1.1622 - 17.11.1673. Париж)¹

Мольер родился в Париже, в семье **королевского обойщика**, был старшим из 6 детей в семье. Отец мечтал, чтобы сын унаследовал его профессию, но Мольеру хотелось учиться, и он был отдан в юридический колледж, получил в 1640 г. **звание адвоката**. Однако ни обойщиком, ни юристом он не стал, он покидает устоявшуюся, безбедную жизнь семьи и пускается в самостоятельное плавание по морю жизни - он **решил стать актером** (1643). Эта профессия считалась одной из самых низких и презренных.

¹ Мольеру принадлежат комедии "*Урок мужьям*" (1661), "*Урок женам*" (пост. 1662, изд. 1663); "*Критика школы жен*" (1663); "*Тартюф, или Обманщик*" (пост. 1664, изд. 1669); "*Дон Жуан, или Каменный гость*" (1665, изд. 1683); "*Мизантроп*" (пост. 1666, изд. 1667); "*Жорж Данден, или Одураченный муж*" (пост. 1668, изд. 1669); "*Амфитрион*" (1668); "*Скупой*" (пост. 1668, изд. 1669); "*Плутни Скапена*" (1671); "*Мещанин во дворянстве*" (пост. 1670, изд. 1671); "*Мнимый больной*" (пост. 1673, изд. 1674 и др.

Однако **начало театральной карьеры** Мольера было **неудачным**. Он организовал с группой друзей "**Блистательный театр**", но театр вовсе не блистал, театр потерпел крах, а Мольер, который отвечал за финансы театра, оказался на некоторое время в долговой тюрьме. Дело в том, что **Мольер ставил трагедии**, но трагедии шли тогда в самом лучшем театре Франции - "**Бургундском отеле**", где играли выдающиеся трагические актеры, и с ними было трудно состязаться актерам-любителям.

Мольер со своим театром отправляется **пытать счастья в провинцию**, где ставит спектакли **в течение 12 лет** (1646-1658). И здесь Мольер вначале упорно ставит трагедии, играет роли трагических героев. Он отказывается признать, что **героические роли - не его амплуа**, для исполнения этих ролей у него нет ни внешности, ни голоса. Здесь он не на месте. Его коротковатая фигура с непропорционально крупной головой, запинки речи, подергивания подбородка вызывали улыбку, и героические роли никого не убеждали. Когда же он выходил в фарсе, его улыбку, скороговорку, подвижность зрители награждали аплодисментами.

Завоевать симпатии публики было нелегко, так как существовала конкуренция: **итальянские актеры** с их импровизированными **комедиями масок** уже были хорошо знакомы зрителям (к тому же время вообще было неблагоприятным для театральных представлений. В 1648-1653 г. Франция была охвачена **гражданской войной**, получившей название Фронда).

Существовали и объективные причины, по которым мольеровская труппа не сразу начала играть комедии, а упорно ставила трагедии, хотя имела в своем составе несколько прекрасных комедийных актеров. Это было связано с тем, что **классицисты относили комедию к низким жанрам**. Комедия не могла касаться больших проблем, жизни господствующих сословий. Действительность изображалась в ней поверхностно, условно и вульгарно. Широко использовались грубые шутки, неприличные ситуации. Предметом смеха часто становились пощечины, удары палками и т.п. **Комедия была подчинена развлекательным задачам**. Кроме того, во французском театре **еще не было комедий**, достойных так называться, - **были фарсы**, основанные на старинных народных сюжетах либо на подражании итальянцам. Для актера блистать в фарсе - не велика честь, это означало докатиться до крайней степени падения. Естественно, **аристократический зритель к комедии относился с презрением**. Но ведь парижская театральная труппа могла рассчитывать на успех, только покорив аристократов, иначе ей не видать на славы, ни денег. Классицизм с его презрительным отношением к комедии сдерживал развитие этого жанра.

Мольер - тоже классицист по способу отражения действительности в **обобщенно-типических образах**. Но он свободно относился к правилам и нормам, установленным в классицистических трактатах: "*Люди должны быть представлены в комедии такими, каковы они на самом деле, чтобы в действующих лицах можно было бы узнать современное наше общество*".

Если правила не способствуют этому, говорил далее Мольер, то *"не будем обращать на них внимания"*.

В течение многих лет работая в провинции, театр Мольера нашел свой репертуар и своего зрителя. Мольер начал писать сценарии для своей труппы. Труппа получила известность как лучший провинциальный театр Франции. Актеры театра стали мастерами комедийного жанра, театр располагал большими суммами денег, заработанными упорным трудом.

В 1658 г. труппа вернулась в Париж. Она предстала перед Людовиком XIV и его двором с трагедией Корнеля *"Никомед"*, но постановка успеха не имела, публика была в недоумении: в "Бургундском отеле" Корнеля играют гораздо лучше! Тогда, сразу же после представления, была показана комедия Мольера - фарс *"Влюбленный доктор"*, в духе итальянских комедий масок. Успех был огромным (Вот как описано это событие в романе М.А. Булгакова *"Жизнь господина де Мольера"*: *"Лишь только на сцену выбежал влюбленный врач, в котором с большим трудом лишь можно было узнать недавнего Никомеда, - в зале заулыбались. При первой его гримасе - засмеялись. После первой реплики - стали хохотать. А через несколько минут - хохот превратился в грохот... Последними захохотали мушкетеры, дежурившие у дверей. А уж им хохотать не полагалось ни при каких обстоятельствах"*). Король оставил труппу в Париже, утвердил Мольеру его труппе ежегодный пенсион.

Мольер создает жанр **"высокой комедии"**, поднявший ранее презренный жанр до уровня трагедии. Мольер приходит к смелой для того времени мысли: трагедия привлекает возможностью поднять большие моральные, общественные проблемы, но трагедия не приносила труппе мольеровского театра успеха, на нее не шел зритель. Комедия же наоборот, привлекает самого широкого зрителя, но в ней нет глубокого содержания, она была поверхностна и вульгарна. И Мольер приходит к мысли перенести из трагедии (с ее условными античными персонажами) моральную проблематику в комедию, которая изображала современную жизнь обычных людей (не героев и королей). Мольера справедливо называют создателем комедии характеров; до него господствовала комедия положений.

В то же время театру Мольера не была чужда и комедия положений, и его иногда упрекали за смешение "среднего" и "низкого" стилей, за включение в его высокие комедии элементов простонародного юмора.

Историки литературы обратили внимание на особенность творчества Мольера: *"Мольер - гуманист: силы добродетели у него всегда торжествуют..., сами пороки в его изображении не так-то страшны; с ними легко справиться при помощи маскарардов., пинков и веселых наставлений. Отсюда - двойственное впечатление от творчества Мольера: с одной стороны - гиперболизация порока, с другой - гармонизация всей жизни в целом, с одной - серьезность, сложные, глубокие проблемы, почти трагизм, с другой - виртуозно изящное разрешение конфликтов, легкость, шутки.*

Мольер слишком жизнерадостен и весел... Эта-то наивность Мольера и не может воскреснуть" (В. Гриб).

На 1664-1670 гг. приходится творческий расцвет Мольера. Именно в эти годы он создает лучшие свои комедии: "**Тартюф**" (1664-1669), "**Дон Жуан**" (1664), "**Мизантроп**" (1666), "**Скупой**" (1668), "**Мещанин во дворянстве**" (1670).

Вся жизнь Мольера была отдана театру. Мольер и умер сразу после представления его последней комедии "**Мнимый больной**" (1673), где он исполнял главную роль. Во время спектакля Мольеру сделалось дурно, его охватил страшный приступ кашля, но зрители принимали все это за очень искусную актерскую игру, под слоем грима не было видно смертельной бледности Мольера; актеры, одетые "хирургами" и "лекарями", продолжали, как это требовалось по ходу спектакля, петь и танцевать. Когда после спектакля Мольера доставили домой, у него началось кровотечение и агония, - так, по существу на сцене, закончил свою жизнь Мольер. Если жизнь великого художника тоже является его произведением, то смерть Мольера была гениальным завершением его жизни. Только после длительных хлопот его вдовы и личного указания короля Людовика XIV тело Мольера похоронили по христианскому обряду, против чего возражала церковь (поскольку Мольер умер без покаяния, не дождавшись священника, за которым посылали несколько раз, но он отказался прийти).

Спустя несколько лет после смерти великого комедиографа - в 1680 г. - мольеровская труппа была указом короля объединена с труппой "**Бургундского отеля**" (где играли блестящие трагики), в результате чего появился театр "**Комеди Франсез**" - "дом Мольера", как его и поныне называют французы.

Жизнь и творчество Мольера привлекли внимание другого великого трагического и одновременно юмористического и сатирического писателя - М. Булгакова (роман "**Жизнь господина де Мольера**" и пьеса "**Мольер**" ("Кабала святош", пост. 1936 г.).

Комедия Мольера "**Тартюф**" (1664-1669)

(Основные персонажи: **Оргон**; Г-жа **Пернель**, его мать; **Эльмира**, его жена; **Дамис**, его сын; **Мариана**, его дочь; **Валер**, молодой человек, влюбленный в Мариану; **Клеант**, брат Эльмиры; **Тартюф**, святоша; **Дорина**, горничная Марианы; Г-н **Лояль**, судебный пристав; **Офицер**; **Флипота**, служанка г-жи Пернель. Действие происходит в Париже, в доме Оргона)

У самой великой комедии Мольера "**Тартюф, или Обманщик**" была самая трудная судьба. Впервые она была поставлена в 1664 году во время грандиозного праздника, устроенного королем в честь королевы и королевы-матери. Мольер написал сатирическую пьесу из 3 актов, в которой разоблачал "**Общество святых даров**" - ("шайку святош") - тайную религиозную организацию, стремящуюся подчинить своей власти все сферы жизни в

стране (была создана в 1629 г.). К 1660-м годам "Общество..." окрепло и пустило корни по всей стране, общество ставило себе целью искоренять "еретиков", "вольнодумцев"; агенты общества под маской религиозных аскетов проникали в частные дома, шпионили, сочиняли доносы. (В 1662 г. на костре погиб 23-летний адвокат и литератор Клод Ле Пти за вольнолюбивые стихи. Так что могущество "Общества..." нельзя было недооценивать). **Королю комедия понравилась**, к тому же 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 Мольер был подвергнут пытке и сожжен на костре за оскорбление церкви.** Комедия была запрещена. Но Мольер продолжает над ней работать, к первоначальному варианту он добавляет два новых действия, от критики конкретных явлений переходит к более широкой проблематике. Запрещено было представление комедии, **чтение же ее не было запрещено**, и автор читал ее всюду, где мог. Комедия, таким образом, превратилась в запретный плод.

В 1666 г. умерла Анна Австрийская. Мольер воспользовался этим и в 1667 г. представил на сцене Пале-Рояля **2-й вариант "Тартюфа"**. Герой был переименован в **Панюльфа**, комедия шла под названием "**Обманщик**". Особенно резкие места в тексте были сокращены. Представление прошло с огромным успехом, но она сразу же **была запрещена**. Дело в том, что блудливые монахи были в литературе и раньше («Декамерон» Боккаччо), но Мольер дает идеологическое «обоснование» лицемерия церковников, разоблачает тех, кто преступает нравственные границы, прикрываясь цитатами из Евангелия. Тартюф – носитель идеологии греха: **«кто грешит в тиши, греха не совершает»**.

В 1669 году Мольер поставил 3-й вариант "Тартюфа". Роль **Оргона сыграл сам Мольер**. Современники свидетельствуют, что успех спектакля был триумфальным. Этот вариант идет на сценах мира более 300 лет.

В центре комедии - лицемер, ханжа **Тартюф** и лицемерие как обобщенный человеческий порок (имя героя придумано Мольером, образовано от старого французского слова "**обманывать, плутовать**"). Тартюф изображает из себя святого, а сам ни во что не верит, тайно обдeldывает свои делишки. А.С. Пушкин писал о Тартюфе: "**У Мольера лицемер волочитя за женой своего благодетеля, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря**". Лицемерие для Тартюфа - не доминирующая черта характера, оно и есть сам характер. **Источником комического** здесь является противоречие между **цветущим видом Тартюфа**, развитостью его плотских потребностей, с одной стороны, и, с другой стороны, его **претензией на благочестие**.

Характер Тартюфа по ходу пьесы не меняется, но он раскрывается постепенно. **Композиция** произведения своеобразна: **главный герой появляется только в 3-ем действии**. В первых двух действиях Тартюфа мы не видим, но мы о нем слышим. И его отсутствие дает остальным персонажам

возможность высказаться. Начало пьесы - ее **экспозиция** - расценивается в мировой литературе как уникальная, **образцовая**. Гете говорил: "В этом смысле "Тартюф" - образец. Какая экспозиция уже в первой сцене! Экспозиция... такая, как в "Тартюфе", бывает на свете только раз. В этом жанре нет ничего более великого..."

Оргон - глава семейства, в которое втерся Тартюф, 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. См. **диалог** вернувшегося после двухдневного отсутствия **Оргона** со служанкой **Дориной**:

Оргон: Дорина! Расскажи о новостях мне вкратце.

Что вы тут делали? Здоровы ль домочадцы?

Дорина: Да вот у госпожи позавчерашний день

Вдруг приключился жар и страшная мигрень.

Оргон: А как Тартюф?

Дорина: Тартюф? По милости Господней

Еще стал здоровей, румяней и дородней.

Оргон: Бедняга!

Дорина: Так у ней болела голова,

Что госпожа была под вечер чуть жива.

Оргон: А как Тартюф?

Дорина: Тартюф? Наелся до отвала.

Оргон: Бедняга!

Дорина: Госпожа страдала все жесточе

И не сомкнула глаз в течение всей ночи.

Оргон: А как Тартюф?

Дорина: Тартюф? С трудом прикончив ужин,

Решил он, что покой его утробе нужен...

Оргон: Бедняга!

Диалог оказывается **мнимым**, а не настоящим. Комедия очень любит такие мнимые диалоги, когда собеседники слушают, но не слышат друг друга, и это производит комический эффект!

Тартюф внедрился в семейство **Оргона** и по **материальным, и религиозно-ханжеским соображениям**: после женитьбы **Оргона** на молодой **Эльмире** в семье завелись эпикурейские нравы, "досадная молва" о семействе **Оргона** уже разнесена по округе. Именно такие семьи избирали члены "**Общества святых даров**". **Оргон** был также запятнан компрометирующими связями с врагом короля и правительства - неким **Аргосом**.

Два первых действия представляют собой **спор о Тартюфе**: заявлены 2 противоположных взгляда на Тартюфа. **На другом полюсе** образной системы комедии - сын **Оргона Дамис**, дочь **Мариана** со своим возлюбленным **Валером**, жена **Эльмира**, другие герои. Среди всех этих персонажей, ненавидящих Тартюфа, особенно выделяется служанка **Дорина**. У Мольера во

многих комедиях люди из народа умнее, находчивее, энергичнее, талантливей своих господ. Для Оргона Тартюф - это верх всяких совершенств, для Дорины это "нищий, что сюда явился худ и бос", а теперь "мнит себя владыкой". Дорина воплощает здравый смысл народных суждений.

За прошедшие столетия сложилось две традиции в исполнении роли **Тартюфа**: *Тартюф - некое грубое животное с румяным лицом, красными ушами и толстым брюхом и Тартюф - лицемер, скрывающий мрачные стороны характера.* **Комизм образа**, однако, проистекает из лицемерной претензии румяного здорового мужчины с хорошо развитыми плотскими потребностями, в душе которого бушуют еле сдерживаемые порочные страсти, на святость, постность.

Зритель, который уже много слышал о Тартюфе, ждет его появления, и в третьем действии главный герой, наконец, появляется. **Третье и четвертое действия построены сходно**: Тартюф дважды попадает в "мышеловку", его сущность становится очевидной: этот святоша решил соблазнить жену своего благодетеля Эльмиру и действует беззастенчиво:

- **в первый раз его откровенные признания Эльмире слышит сын Оргона Дамис.** Но Оргон сыну не верит, объявляет его слова клеветой, и он не только не выгоняет Тартюфа, но, напротив, **дарит ему свой дом.** Из казалось бы безвыходной ситуации, в которой оказался Тартюф (ведь его уличили в обмане, попытке соблазнить жену своего доверчивого друга и покровителя Оргона), он **выходит победителем**: он **не оправдывается, а публично признается в грехе**, доводя обвинение до абсурда и превращая его тем самым в злостную клевету на него. Он призывает других посмотреть на него - грешника и негодяя, он заставляет всех поверить, что для него нет радости выше, чем радость покаяния и унижения:

*Да, брат мой, я злодей, гад, поношенья света,
Несчастливая душа, погрязшая во зле,
Последний негодяй из живших на земле...
И как преступника, меня гоните вон...
Мне, по моим делам, еще все будет мало.*

Обман настолько въелся в Тартюфа, что он, наверное, и сам верит в свое раскаяние. В результате Оргон видит в Тартюфе еще большего праведника и святошу, чем прежде;

- затем сцену соблазнения Эльмиры Тартюфом Мольер повторяет еще раз, чтобы Оргон прозрел. Эта сцена четвертого действия, в которой **Тартюф** опять требует от Эльмиры любви, а Оргон в это время сидит **под столом** и все слышит - одна из самых знаменитых сцен во всем творчестве Мольера. Эта сцена носит фарсовый характер. Некоторые критики считают этот прием примитивным, поскольку он **из арсенала комедии положений.**

В данном случае **фарсовый прием** подслушивания Оргоном признаний Тартюфа **оправдан**, т. к. Оргон ко всяким другим - психологическим доводам был бы глух. Только так его можно было протрезвить. Не случайно за-

тем госпожа Пернель не поверила Оргону (мать и сын схожи в слепой любви к лицемеру, но г-жа Пернель не вызывает ни малейшего нашего сочувствия). Теперь Оргону открылась истина. Но неожиданно ему возражает госпожа **Пернель**, которая **не может поверить в лицемерие Тартюфа**. Как ни гневается Оргон на госпожу Пернель, 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 короля**. (Оргон доверил Тартюфу секретные документы участников Фронды). Так Мольер подчеркивает особую опасность лицемерия: лицемерие трудно обнаружить до определенного момента, пока лицемер не сбросит благочестивую маску.

Пятое действие, в котором Тартюф, сбросив маску, угрожает Оргону и его семье, приобретает **трагические черты**. Трагедия перерастает в трагикомедию. Основа трагикомического в "Тартюфе" - прозрение Оргона. До тех пор, пока он слепо верил Тартюфу, он вызывал смех зрителя. Но когда **Оргон** понял, что он одурачен, он начинает вызывать **жалость** и сострадание как человек, ставший жертвой проходимца. Драматизм ситуации усиливается тем, что вместе с Оргоном на улице оказалась вся семья.

Комедия названа "**Тартюф**", но она вполне могла бы быть названа "**ОРГОН, или Доверчивый**" (наверное, не случайно в списке действующих лиц Оргон значится первым). Эпиграфом к этому образу вполне могло бы стать знаменитое библейское "*Не сотвори себе кумира*". В спектакле МХАТА начала 60-х годов роль Тартюфа исполнял актер **Топорков**, и его Оргон в том спектакле даже заслонил собой Тартюфа. Для Оргона пусть весь мир погибнет, но пусть останется Тартюф. Оргона пленил в Тартюфе суровый религиозный энтузиазм. Оргон уверовал в слова Тартюфа, почувствовал себя избранным и стал считать вслед за ним весь мир «кучею навозной». **Оргон-Топорков** "смотрит с жалостью на всех - бедные, смешные, кого они смеют подозревать. Он мстит им тем, что еще больше влюбляется в Тартюфа. Вдруг подойдет и погладит его волосы, поцелует в щеку, в руку, наконец, в припадке восторженности упадет на пол и поцелует его башмак, вскочит, всплеснет руками: ах, чем бы еще доказать ему свою преданность?" (Ю. Юзовский).

Самые рискованные преувеличения выглядят у Топоркова-Оргона естественно: он отдает свою единственную дочь - Тартюфу; своего единственного сына (за навет на Тартюфа) Оргон выгоняет из дому. И как он **извещает Тартюфа об изгнании сына**?! Он не произносит эту фразу мрачно: "*Нет сына у меня!*" (все-таки Дамис единственный сын!), Оргон выпаливает эту фразу **восторженно** - это самая счастливая минута его жизни!

Пьеса Мольера "**Тартюф**" - это не только **пьеса** о зле лицемерия, но и **об опасности излишней доверчивости**, слепой веры. Как должен был пережить Оргон Топоркова крушение иллюзий, узнав, что Тартюф не является тем, за кого он себя выдает? Знаменитая **сцена разоблачения Тартюфа**

(когда Оргон сидит под столом и все слышит) трактуется (в соответствии с ремарками пьесы) в **комедийно-фарсовом ключе**: разгневанный Оргон выскакивает из-под стола, и Тартюф заключает его, а не Эльмиру, в свои объятия. На сцене МХАТА в постановке 1939 года создавалась иная ситуация: когда Эльмира приподымала скатерть, позволяя Оргону выбраться из-под стола, тот **продолжал сидеть на полу с окаменевшим от боли лицом**, с глазами, полными скорби и ужаса. Сцену фарсовую МХАТ преобразил в трагическую, он показывает катастрофу, крушение символа веры! И дело не в том, что Оргон глуп и главное его отличительное качество - глупость, поскольку, мол, его одного смог обмануть Тартюф, а все остальные давно уже все поняли. Мы в таком случае не сочувствовали бы Оргону в финале пьесы. Оргон умен, он хороший хозяин и т.д., но он доверчив.

Мольер, повинаясь законам жанра, завершает комедию **счастливым финалом**: оказывается, офицер, которого привел Тартюф, чтобы арестовать Оргона, получил королевский приказ арестовать самого Тартюфа. **Король давно следил за этим мошенником**, и, как только деятельность Тартюфа стала представлять опасность для подданных короля, был отдан приказ об аресте лицемера. Финал – это обращение к королю наказать лицемеров. Однако финал пьесы 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, **трагикомическое содержание пьесы не снимается ее счастливым завершением**.

Мольер в своем творчестве **верен рационализму**, который проявляется в ясности замысла, идее произведения, в четком разделении добра и зла: *"Я не оставил места для двусмысленных толкований, я устранил всякую возможность спутать добро и зло, я рисовал свою картину с помощью ярких красок и отчетливых линий, которые позволяют сразу распознать несомненного и отъявленного лицемера"*.

Его комедии носят **дидактический характер**, цель его комедий - искоренить дурные нравы в обществе, главное оружие - смех. *"В необъятной, потрясающей силе абстракции великая сила Мольера; в абстракции и его великая слабость. Существенный недостаток персонажей Мольера - их плоскостность, они не имеют глубины. В них все сразу ясно до конца. Не то Шекспир, в котором есть и мольеровское, и то, чего недостает Мольеру, - конкретная историческая жизнь, сложность и богатство истолкования героев, индивидуальный рисунок. Мольера можно сравнить с Шекспиром, но не по глубине образов, а по универсальности"* (В. Гриб).

Мольер в своем творчестве установил круг комических героев, дал общее определение многообразным порокам и слабостям, которые и до сих пор варьируются в житейском обиходе и в литературе. Персонажи Мольера - а их около 300 - остаются нам близки, несмотря на их кружева и перья, по-

тому что в большинстве случаев они лишь формально принадлежат к ХУП веку: это вечные характеры. Их можно одеть как угодно, и самые крупные режиссеры так и поступали. Можно играть Мольера в пиджаках, на сцене могут быть сюрреалистические или абстрактные декорации - или вообще никаких. Суть характеров героев Мольера от этого не меняется.

ЛИТЕРАТУРА ПРОСВЕЩЕНИЯ (XVIII В.)

Термин "Просвещение" утвердился после статьи Иммануила Канта (1724-1804) "Что такое Просвещение" (1784). Просвещение - это идейное движение в европейской и североамериканских странах в 17-18 вв., проявившееся в том числе и в литературе и искусстве. Эпоха просвещения была открыта английской буржуазной революцией (1689 г.) и завершена Великой французской революцией 1789 г.¹

Основной целью просветительства было преодоление невежества с помощью разума. Путем мудрого воспитания просветители надеялись сформировать образцового, честного человека. Особая роль отводилась философии и художественной литературе. Литература расценивалась как главное средство воздействия на умы в целях утверждения идей разума и справедливости. Сложившиеся к тому времени формы жизни просветители рассматривали как неправильные, как результат заблуждений народов или как следствие обмана правителями и священнослужителями. Историческое будущее представлялось просветителям "царством разума".

Логично, что просветители верили в идею просвещенной монархии, связывали большие надежды с монархом-философом, воспитанных на идеях Просвещения. Показательно в этом отношении письмо Вольтера к прусскому королю Фридриху II: *"Поверьте, что истинно хорошими государями были только те, кто начал, подобно вам, с усовершенствования себя, чтобы узнать людей, с любви к истине, с отвращения к преследованию и суеверию. Не может быть государя, который, не мысля таким образом, не"*

Раннее и зрелое Просвещение обращалось прежде всего к разуму, к его творческой, преобразующей силе. В литературе же последних десятилетий эпохи Просвещения на первый план в природе человека выдвигается его

¹ Наиболее известные писатели эпохи Просвещения в Англии: Дефо Даниель (1660-1731. "Робинзон Крузо"); Стерн Лоренс (1713-1768. "Сентиментальное путешествие по Франции и Италии"); Свифт Джонатан (1667-1745. "Путешествие Гулливера"). В Франции: Вольтер Мари Франсуа Аруэ (1694-1778. "Простодушный", "Кандид, или Оптимизм" и др.); Дидро Дени (1713-1784. Роман "Монахиня"); Руссо Жан Жак (1712-1778. "Юлия, или Новая Элоиза"); Бомарше Пьер (1732-1799. Трилогия о Фигаро: комедии "Севильский цирюльник" (1775, п.1794), "Женитьба Фигаро" (1784, п. 1794) и мелодрама "Преступная мать" (1794). В Германии: Лессинг Готхольд (1729-1781. Трагедия "Эмилия Галотти"); Шиллер Фридрих (1759-1805. Драма "Разбойники"); Гёте Иоганн Вольфганг (1749-1832. «Страдания юного Вертера», "Фауст").

эмоциональная стихия - чувства (сентиментализм).

Главным достижением просветительской литературы считается **реалистический просветительский роман: "Робинзон Крузо" Даниеля Дефо, "Путешествие Гулливера" Дж. Свифта** и др. Просветительский реализм конца XVI-XVIII вв. стал продолжателем и наследником рационализма классицистов. Героем искусства становится демократический герой. Реализм Просвещения акцентирует внимание на социальной принадлежности личности, обращается к типичным характерам, но не типичны обстоятельства, в которых действует герой литературы Просвещения: эти обстоятельства – экспериментальные, необычные, демонстрирующие возможности просвещенного, разумного, здравомыслящего человека. Искусство демократизируется и обращается к жизни самых разных слоев, включая и низшие слои общества. Литературой Просвещения созданы роман воспитания, философская повесть и сказка, семейная и философская драма.

Просветительский реализм выдвинул на первый план **нового героя** - эпохи подъема буржуазии и ее борьбы против дворянства. Этот новый - из демократической среды герой, без дворянских титулов и богатства - вытеснил из романа и драмы царственных особ и высокопоставленных героев.

Утверждался и **новый тип конфликта**: взамен духовных конфликтов литературы 17 века (борьба долга и чувства, страсти и разума) в романе утверждается изображение активной жизни героев, их борьба за существование, за материальное благополучие, за утверждение личного достоинства человека из демократической среды и т. д.

Широкую известность и любовь читателей многих поколений снискал роман английского писателя **Даниеля Дефо**, полное название которого звучит так: *"Жизнь и удивительные приключения Робинзона Круза, моряка из Йорка, прожившего двадцать восемь лет в полном одиночестве на необитаемом острове у берегов Америки, близ устья реки Ориноко, куда он был выброшен кораблекрушением, во время которого весь экипаж корабля кроме него погиб, с изложением его неожиданного освобождения пиратами, написанные им самим"* (1719 г.). Успех вышедшего произведения побудил Дефо написать 2-ю и 3-ю части книги: "Дальнейшие приключения Робинзона Круза" (1719) и "Серьезные размышления в течение жизни и удивительные приключения Робинзона Крузо, с его видением ангельского мира" (1720).

Дефо выдал свой роман за мемуары самого Робинзона, представив героя как реальную личность. Именно так на первых порах и был воспринят читателями Робинзон (Толчком для написания романа послужил очерк Стиля "История Александра Селькирка", опубликованный в ж. "Англичанин" в 1713 г. В нем рассказывалось о действительном происшествии: матрос Селькирк, в результате ссоры с капитаном корабля, был высажен на остров, где провел в полном одиночестве 4 месяца).

Дефо развернул этот факт в повествование не только занимательное, но

и обладающее философским смыслом: История Робинзона перерастает в аллегорическое изображение человеческой жизни. В образе Робинзона представлена просветительская концепция человека, вера в его возможности. Робинзон воплощает просветительские представления о "естественном человеке" в его взаимоотношении с природой, гармонии с природой.

Впервые в литературе развивается тема созидательного труда, который помог герою не только выжить, но и остаться человеком. В мельчайших деталях описывается изготовление Робинзоном каждой вещи, и читатель близко к сердцу принимает всё, что происходит в жизни Робинзона. Робинзон как новый герой литературы предприимчив, сметлив, во всем сказывается его здравый смысл. Повествование от лица Робинзона придает роману эффект правдоподобия, иллюзию достоверности, делает читателя как бы участником происходящих событий.

2-я и 3-я части "Робинзона Крузо" уступают 1-й и по художественным достоинствам, и по глубине содержания. В них речь о жизни и делах Робинзона после того, как он покинул остров, - о его торговых путешествиях в Индию, Китай и Сибирь, об организации им колонии поселенцев на покинутом им острове. Здесь Робинзон показан как ловкий делец и предприниматель. 3-я часть романа содержит дидактические рассуждения Робинзона о жизни.

Литература Просвещения стала важным этапом в истории мировой литературы. Многие произведения французских просветителей (Вольтера, Руссо, Дидро, Монтескье) стали образцом стиля и слога. А. С. Пушкин в статье "О Прозе" расценивает Вольтера как великолепного мастера языка, художника-мыслителя, и, анализируя художественную прозу Вольтера, отмечает важную особенность художественной прозы вообще: *"Вольтер может похвастаться лучшим образцом благоразумного слога... Точность и краткость - вот первые достоинства прозы. Она требует мыслей и мыслей - без них блестящие выражения ни к чему не служат"*.

Век Просвещения завершается Великой французской революцией. Это было время, когда были провозглашены священные лозунги просветителей: "Свобода", "Равенство", "Братство", а также введено в действие по предложению врача Ж. Гийотена мрачно знаменитое орудие для обезглавливания осужденных на казнь - Гильотина. И, как это ни парадоксально, век Просвещения заканчивается именно этим мрачным символом.

Утопичность идей Просвещения предвидел еще Дж. Свифт в своем "Путешествии Гулливера". Описывая школу политических прожектеров, которую посетил Гулливер, Свифт иронизирует над несбыточностью просветительских идей: *"Это были совершенно рехнувшиеся люди. Они предлагали способы убедить монархов выбирать себе фаворитов из людей умных, способных, добродетельных; научить министров принимать в расчет общественное благо: награждать людей достойных, талантливых, оказавших обществу выдающиеся услуги; учить монархов познанию интересов"*

народа; поручать должности лицам, обладающим необходимыми качествами, чтобы занимать их".

Один из современников - Н. М. Карамзин - в конце ХУШ века так оценил итоги ХУШ века, века Просвещения: "Кто более нашего славил преимущественно 18 век, свет философии, смягчение нравов, всеместное распространение духа общественности, теснейшую и дружественнейшую связь народов, кротости правления? Где теперь эта утешительная система? Она разрушилась в своем основании; 18 век кончается, и несчастный филантроп меряет двумя шагами могилу свою, чтобы лечь в неё обманутым растерзанным сердцем и закрыть глаза навеки". "Кто мог думать, ожидать, предвидеть? Где люди, которых мы любили? Где плод наук и мудрости? Век просвещения, я не узнаю тебя; в крови и пламени, среди убийств и разрушений я не узнаю тебя".

СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

(*sentiment* - "чувство", "чувствительность")

Эстетика сентиментализма. Роман Жана Жака Руссо "Юлия, или Новая Элоиза"

1. Эстетика сентиментализма

Сентиментализм (вторая пол. XVIII в.) как литературное направление возник в Англии в 1750-1760-е гг. ХУШ в. и затем распространился во Франции. Название направления закрепилось после выхода в свет книги Лоренса Стерна *"Сентиментальное путешествие по Франции и Италии"* (1768). Новый термин назвал явление, уже созревшее к тому времени, оформившееся и как-то проявившееся в литературе. В частности, уже в 1740 г. в Англии был написан роман Сэмюэла Ричардсона (1680-1761) *"Памела, или Вознагражденная добродетель"*, ознаменовавший зарождение сентиментализма. История любви аристократа к служанке Памеле, у которой было *"сердце, как у принцессы"*, поражала своей наивностью и бесхитростностью. Домогательства аристократа получали отпор со стороны служанки, сумевшей подчинить героя настолько, что он в конце концов жонит на ней, признав, что моральная победа - на ее стороне.

Сентиментализм, в отличие от классицизма, обратился прежде всего не к разуму, а к чувствам людей. Сентименталистскому искусству свойственна эмоциональная насыщенность, повышенная чувствительность. В центре сентименталистских произведений находится личность чувствующая и чувствительная, раскрывающаяся в семейно-бытовой сфере.

Сентиментализм идеализирует положительных героев, проводит четкие грани между добром и злом. Сентиментализм (*Ж.Ж. Руссо*, Н.М. *Карамзин*), как и реализм, обращен к действительности, но в отличие от реализма он наивен и идилличен в трактовке мира. Вся сложность жизненных процессов объясняется духовными причинами - способностью чувствовать.

Идеи сентиментализма ранее были предсказаны в **философии**. Ещё в 1710 году **Джордж Беркли** опубликовал «*Трактат о принципах человеческого познания*», продолжающий теорию Локка и одновременно доводящий её до крайности. Чувства, бывшие для Локка путём постижения мира, для Беркли выступают в качестве единственной реальности: о чём-либо за пределами своих субъективных впечатлений человеку не дано судить. Подобное отношение к возможности (а точнее — невозможности) объективного знания называют *агностицизмом*.

Основные **темы и мотивы** сентиментализма: *мечты о сельской идиллии, о красоте природы; элегические настроения; утверждение постоянства человеческих чувств; отказ от порочной цивилизации и идеализация патриархального образа жизни* и т. п.

В XVIII и первой половине XIX века в литературе сентиментализма происходит **открытие природы**, формируется эстетическое чувство природы, чего прежде не было. Виктор **Шкловский** афористически сказал об этом: «*Человечество не сразу осмотрелось на круглом своём обиталище. За деревьями долго не виден был лес. Деревья были дровами, а лес — местом обитания зверя*». Прежде красота природы не ощущалась как качество и как необходимость. Для просветителей в природе многое сошлось: и нравственный идеал естественности; и потребность личности самовыразиться и увидеть себя отражённой в аналогичной себе живой природе; и уже наметившееся желание обозначить особенность своего восприятия природы — *я так вижу*. С природой ассоциируется патриархальный круг деревенской жизни, жизнь на лоне природы и в согласии с ней. «*Все, что естественно, — прекрасно*». К такому итогу приходит XVIII столетие.

Для **аристократии** новое - сентиментальное - умонастроение было скорее **модной забавой**. Например, **Мария-Антуанетта** - последняя королева старой Франции, с увлечением **разыгрывала сентиментальную идиллию** на специально выстроенной для этого ферме в Версальском парке. Королева, по словам современницы, в соломенной шляпке бегала по садам, собственноручно однажды подоила корову, заставляла свою свиту пить молоко, а короля завтракать на траве, удила рыбу или отдыхала за вышиванием и прядкой, как простая крестьянка. В глазах же 3-го сословия сентиментализм воспринимался по-иному.

В литературе как бы получали права гражданства "**естественные**" **человеческие чувства**, занимавшие подчиненное положение в классицистической рационалистической иерархии ценностей. Соответственно и **произведение искусства ценилось** по тому, насколько оно могло растрогать че-

ловека, умилишь сердце, **разбудить чувствительность**. Руссо, один из создателей сентименталистской эстетики, мог бы сказать: *"Я чувствую, значит, я существую"*. Разум должен не бороться с естественными чувствами, не подавлять их, а соединиться с ними в гармоническом единстве.

Руссо утверждал, что **все пороки могут быть объяснены** и исправлены, если изучить историю человеческого сердца. Он создает **философию чувств, а педагогику превращает в средство воспитания чувств**. Начинать воспитание, говорит Руссо, надо с развития чувственного опыта. Именно **чувства и страсти** составляют **основу** человека, являются движущими силами его поведения: **человек раньше начинает чувствовать**, чем мыслить, и поведение человека определяется не столько суждениями и мыслями, сколько чувствами и аффектами. Их и надо воспитать и облагородить.

Руссо согласен с классицистами в том, что искусство должно быть нравственным. Но **источник этой нравственности** – не официальная, абстрактная мораль, диктуемая государством и обществом, а **естественная мораль**, вытекающая из человеческой природы, естественных человеческих побуждений, т.е. нравственный инстинкт. Основное общественное **противоречие для Руссо** – это противоречие **между природой и культурой**, между **человеком природным** (естественным) и **человеком культурным** (гражданским). **Чувства человека для Руссо** естественны и **первичны**, разум, мышление – искусственны и дисгармоничны. Руссо утверждал, что прогресс наук и искусств вызывает порчу нравов – люди ошибаются тем больше, чем больше они знают: *"Приливы и отливы в океане не строже подчинены движению луны, чем судьба нравов и добропорядочности – успехам наук и искусства. По мере того как они озаряют наш небосклон, исчезает добродетель, и это наблюдается во все времена и во всех странах"*.

По Руссо, человечество проходит **три этапа** в своем развитии:

- первая фаза – естественное **природное равенство** неиспорченных цивилизацией людей;

- вторая фаза – **"общественное состояние"**, **"гражданское общество"** с его частной собственностью, неравенством, противоречиями и войнами, когда извращаются естественные человеческие склонности, разум лишен мудрости и рождает самолюбие, наслаждение лишено счастья;

- третья фаза – преодоление вызванного культурой, цивилизацией неравенства и **возвращение к равенству, к естественному человеку**. Сентименталистам казалось, что стоит только научить человека чувствовать, развить чувствительность – и будут решены многие проблемы человеческого общества: прежде всего тонко чувствующий человек сможет сам отличить добро от зла, и в нормативной морали, в законах не будет необходимости. Казалось, если пробудить в людях чувствительность, то и несправедливость будет устранена из жизни. В центре учения Руссо стоит идея об общественном договоре, определяющая его понятие о верховной власти в государстве,

которая неотчуждаема и неразделима. Величайшее благо общества и цель всякой законодательной системы, по Руссо, свобода и равенство. Пушкин называл Руссо защитником вольности и прав.

Сентиментализм, как и классицизм, был насквозь **дидактичен**, он был подчинен воспитательным задачам. Но дидактизм был иного рода: писатели-классицисты стремились воздействовать на разум, внушить законы долга, разумной нравственности. Соответственно, сентиментальная литература описывала все то, что могло способствовать развитию чувств, тонких движений души: *описывалась красота природы, уединение человека на лоне природы, сельская идиллия; описывались тихие семейные радости, негромкая повседневность, трогательные ситуации.* Писатели-сентименталисты стремились сформировать **чувства умеренные и благородные, лишённые крайностей**. По этой причине Руссо не считал театр **полезным**: театр показывает сильные, чрезмерные страсти, какие редко бывают в реальной жизни. Руссо исходит из того, что **страсти опасны, все страсти – сестры**. Довольно одной, чтобы пробудить другие. Подавлять одну при помощи другой – верный способ открыть сердце всем остальным.

Иными, в отличие от классицизма, были и **герои**: в отличие от литературы классицизма они были принципиально **антигероическими**. Персонажи произведений сентименталистов - не полководцы и не мифологические герои, а **простые люди**. Пафос произведений писателей-сентименталистов заключался в знаменитой формуле: **"и крестьяне чувствовать умеют"**, а не только **Сиды и Федры**. Лучшим классом Руссо считает **крестьянство** – наиболее близкое к природе. Сентименталисты открыли богатый внутренний мир *простого, обычного, рядового* человека - простолюдина, и это стало одним из основных открытий нового направления. Выбирая такого героя, писатели должны были не совершить одной важной стилистической ошибки — **не впасть в тон слезливого сочувствия**. Лучшие писатели-сентименталисты отнюдь не сентиментальны в расхожем смысле этого слова. Как и их герои, предпочитающие плаксивости иронию — в первую очередь над самими собой.

Еще одно понятие, сопровождавшее сентиментального героя – **детскость** как нравственная чистота и естественность поведения и мировосприятия. В английском языке появились различные обозначения детскости взрослого: если о взрослом говорили, что он **childish**, то подразумевали, что он неподобающе ребячлив, если же — **childlike**, то это звучало как высокая похвала его естественности, нравственной чистоте — такой, как у ребёнка.

Иными были и **жанры**, свойственные новому направлению: это были не трагедия и комедия, характерные для классицизма, а **элегия, послание, эпистолярный роман, путевые заметки, дневники** - т. е. те жанры, в которых преобладают **исповедальные, личностные мотивы**. Сентиментальная литература гримировалась под подлинные документы, стараясь снять налет литературности, всякой условности и искусственности: **"Сентимен-**

тальное путешествие" Л. Стерна создано в форме путевых заметок; *"Страдания молодого Вертера"* И. Гете - это монтаж писем и дневниковых записей; *"Юлия, или Новая Элоиза"* Руссо - это собрание писем и т. д. Обращаясь к этим псевдодокументальным жанрам, авторы-сентименталисты стремились создать **иллюзию достоверности** и полной искренности; они стремились создать впечатление, что пишут без заранее обдуманного плана, не заботясь о композиции, как бы от сердца к сердцу.

В произведениях сентименталистов очень важную роль играет **повествователь**. Как правило, повествование в сентименталистских произведениях ведется от **лица участника** либо свидетеля событий. Причем сам повествователь выходит на первый план: описываются его реакции на те или иные события, описываются его чувства, рассуждения на моральные темы¹.

Роль **конфликта и сюжета** в сентименталистской литературе **ослабевает**. Сентименталисты ориентируются на **обычную повседневную жизнь**, а в ней редко встречаются из ряда вон выходящие события. Основу сюжета часто составляет движение, развитие чувства, размышления автора и героев и т.д., повествование ведется замедленно, неспешно.

Если говорить о **вкладе сентиментализма** в мировую литературу, то он, бесспорно, расширил возможности искусства, художественного исследования действительности. В сравнении с классицизмом, чувства в сентименталистских произведениях лишились накала, страсти, но они стали ближе к реальному человеку, стали земными.

Но сентиментализм имел и **свои пределы**. Сентиментализм - это искусство **дидактическое, нормативное**. Сентименталисты создавали художественные произведения, которые расценивали как учебники жизни. Чувства персонажей сентиментальных книг должны были служить образцом для подражания. Причем важны были даже не столько сами персонажи, сколько образцовые чувства. Чувства как бы абстрагировались от человека, самодовлели, и потому начинали утрачивать связь с противоречивой, сложной действительностью.

Сентиментализм к **исходу XVIII в.** исчерпал свои возможности: постепенно **угасала вера в то, что чувствительность способна изменить мир**. Если вначале сентиментализм был морализаторским, поучающим, то со временем он становится все более "сентиментальным эстетизмом", т. е. способом самоуслаждения уединенного мечтателя.

После Великой Французской революции 1789-1794 годов сентиментализм как литературное направление перестает существовать.

¹ Классический пример в русской литературе XVIII века – *"Письма русского путешественника"* Н.М. Карамзина. В 1789 г. Карамзин отправился путешествовать по Европе, где стал свидетелем многих событий, прежде всего – Великой французской революции. Карамзин следит за событиями как очевидец, в книге важен его взгляд, его оценки. Отдавая должное величии революции, Карамзин считает ее неприемлемой для России, опасается ее распространения на свое отечество.

ЖАН ЖАК РУССО (1712-1778)

Автобиографическая книга Руссо «Исповедь» (1766-1769)

Руссо является автором книги «Исповедь», в которой он решил и **рассказать правду** о себе как о человеке, и **оправдаться перед современниками**, которые относились к нему – бесспорно талантливому писателю – резко негативно. Руссо пишет, что в силу своей застенчивости он часто поступал не так, как думал, в результате о нем, как он считает, сложилось превратное впечатление: *«большинство людей в течение своей жизни часто бывают непохожи на самих себя и как будто превращаются совсем в других людей; я хотел создать книгу не только для того, чтобы установить этот общеизвестный факт, — в виду у меня был предмет более новый и даже более важный: отыскать причины таких изменений, остановиться на тех, которые зависят от нас, и показать, как мы сами можем ими управлять, чтобы сделаться лучше и увереннее в себе»*. Руссо хорошо знал, как невыгодно он должен был выглядеть **в светской гостиной**: *“...я глуп, всегда теряюсь, а гнев, вместо того чтобы подстегнуть ничтожную мою находчивость, совсем отнимает её”*. Руссо задумывает «Исповедь» не для того, чтобы скрыть свои слабости. Напротив, чтобы рассказать о них так подробно и искренне, как этого прежде не делал ни один человек, и в этом признании слабостей обрести смелость быть самим собой.

А оправдываться перед общественным мнением было в чем. В первые годы пребывания в Париже Руссо встречает девушку из простой семьи Луизу Лавассер и навсегда соединяется с нею, сразу же оговорив, что **она никогда не будет его женой**. Но как быть с детьми, которых у них рождается пятеро? Дети сразу после рождения **отдаются в воспитательный дом**, навсегда лишаясь отца и матери. Общественное мнение возмущено. Руссо — поборник нравственности, патриархальных добродетелей и теоретик воспитания — обвинён в лицемерии. Он же оправдывается в «Исповеди», говоря, что поступал так не в противоречии со своими принципами, а именно потому, что был всегда **“слишком искренним с самим собой”**: *“...не будучи в состоянии сам воспитывать своих детей, я отдавал их на попечение общества, с тем чтобы из них вышли рабочие и крестьяне, а не авантюристы и ловцы фортуны, я верил, что поступаю как гражданин и отец”*.

Руссо заявил о себе как о решительном противнике существующего общества и предложил собственный вариант его переустройства на основе **общественного договора**, который мог бы быть равноправно заключён между всеми согражданами. По мысли Руссо, это исключило бы само основание для насилия, неравенства и восстановило бы справедливость.

Роман Руссо "Юлия, или Новая Элоиза" (1761)

(**Основные персонажи:** Сен-Пре - учитель Юлии. Юлия - дочь барона де Этанжа. Отец Юлии барон де Этанж и его жена. Де Вольмар – друг отца, муж Юлии)

Роман Руссо "Новая Элоиза" справедливо считается **вершиной европейского сентиментализма**, это самое популярное произведение во Франции второй половины XVIII века (несмотря на неприятие романа классицистами, в т.ч. Вольтером). Успех романа был ошеломляющий. Чувствительные сентиментальные сцены романа опьяняли читателей, которых приводили в восторг добродетельные герои. Концепция романа связана с философией Руссо - с "**религией сердца**", с теорией совести как судьи добра и зла. Для Руссо **больше жил тот, кто больше чувствовал**.

Жанр романа определяется как **философско-лирический**. Автор романа размышляет над проблемами любви и добродетели, природы и общества, социального неравенства и душевного благородства, нравственного и художественного содержания искусств, воспитания и многими другими. В "**Предисловии**" к своему роману Руссо пишет: "*Я наблюдал нравы своего времени и выпустил в свет эти письма*".

Роман написан в **эпистолярной** форме, которая позволяла показать чувства героев изнутри. Это придает роману лирический, исповедальный характер и увеличивает возможности психологического анализа.

Действие романа относится к 30 г. XVIII в. Герой романа (во многом автобиографический) **Сен-Пре** - человек **неаристократического происхождения**, но он наделен богатым духовным миром, необычайной чувствительностью, он умен, хорош собой, **честен, но беден**. Вначале история Сен-Пре и Юлии воспринимается как избитый мотив совращения невинной девушки, дочери уважаемых родителей. **Сен-Пре служит учителем Юлии**, дочери барона д' Этанжа. В Юлии Сен-Пре нашел восхитившие его достоинства: **ум, чуткость, эстетический вкус, к тому же она хороша собой**. Сен-Пре влюбляется в свою ученицу, она страстно любит его. Юлия и Сен-Пре, забыв нравственные запреты, которые прежде охраняли чистоту их любви, **становятся любовниками**. Но их совместное счастье невозможно: отец Элоизы против их брака и любовники должны расстаться. Положение героев напоминает им средневековую историю любви философа **Пьера Абеляра** и **Элоизы**: влюбленные были разлучены и только в письмах могли изливать друг другу свои чувства (отсюда название романа "**Новая Элоиза**"). Суровая участь, которая постигла Абеляра, Сен-Пре не грозит, но он знает, что барон никогда не выдаст свою дочь за незнатного человека¹.

¹ **Пьер Абеляр** – средневековый философ. Его блестящие лекции привлекали в Париж слушателей из разных стран Европы. Полюбив свою ученицу Элоизу, Абеляр вступил с ней в тайный брак, т.к. для ученого теолога безбрачие было обязательным условием. Это вызвало гнев приемного отца Элоизы, который из мести подослал лиц, совершивших над ним насильственное оскотление. Элоиза удалилась в монастырь и оттуда ободряла в письмах своего супруга, тоже оставившего свет. "Письма Элоизы и Абеляра" – замечательное произведение средневековой латинской литературы.

Первая часть романа (самая большая, состоящая из 65 писем; всего в роман 6 частей) рисует любовь Сен-Пре и Юлии как взрыв естественных чувств. Для молодых людей **их любовь естественна** и они не видят в ней ничего предосудительного. Для них и для автора не важны сословные различия, коль есть чувство: *"Нет на свете уз целомудреннее, чем узы истинной любви. Только любовь, её божественный огонь может очистить наши природные наклонности..."* - признается Юлия.

Для отца Юлии сама мысль о браке его дочери и незнатного Сен-Пре оскорбительна. **Барон запрещает дочери видаться с Сен-Пре** и хочет выдать её замуж за одного из своих знатных друзей – господина де Вольмара. **Сен-Пре** пишет отцу Юлии: *"Обдумайте, жестокий отец, так мало достойный этого сладостного имени, обдумайте, какое ужасное детоубийство вы совершаете, заставляя вашу нежную и покорную дочь принести свое счастье в жертву вашим предрассудкам"*.

Таким образом, основной **конфликт** романа двойственный, и он заключается в противоречии **между естественным чувством и социальными условиями**, ложными правилами общества, с одной стороны, а с другой – в противоречии **между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума**. В романе обличаются и это общество, и эти правила, обличается феодальная система оценки человеческих достоинств, а также испорченная цивилизацией человеческая природа.

Сен-Пре отправляется в **Париж**. Оттуда он посылает Юлии описания нравов парижского света. В серии писем 2-й части романа любовники выражают всю силу своей любви и горечь разлуки. Вторая часть романа 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 раскаиваться. Поддавшись всеобщей погоне за наслаждениями, Сен-Пре **изменяет Юлии**: однажды офицеры-приятели завлекли Сен-Пре в притон разврата. Наутро Сен-Пре проснулся в объятиях девицы легкого поведения. Трудно представить его ужас; слезы Сен-Пре орошали бумагу, на которой он писал об этом происшествии Юлии в покаянном письме. Юлия прощает возлюбленного, но предостерегает его: ступить на стезю разврата легко, но покинуть ее невозможно.

Неожиданно **мать Юлии обнаруживает переписку дочери и Сен-Пре**, терзается угрызениями совести из-за того, что не смогла уберечь дочь, и вскоре умирает. Она не против Сен-Пре, но она знает, что ее муж никогда не согласится на брак с неродовитым человеком. **Юлия**, считая себя виновницей смерти матери, **соглашается на брак с господином Вольмаром**. Она пишет Сен-Пре: *"Настало время отказаться от заблуждений молодости и от обманчивых надежд; я никогда не буду принадлежать вам"*. Таким образом, закон общества был соблюден, но нарушен закон природы, запрещающий брак без любви.

Вольмар, немолодой человек, отличающийся сдержанностью и благо-разумием, любил Юлию, однако его страсть была умеренной, подсказанной разумом. И далее следует описание ровного, **спокойного счастья Юлии и Вольмара**. Господину де Вольмару **около 50 лет**; благодаря спокойной, размеренной жизни и душевной безмятежности он сохранил здоровье и свежесть – **на вид ему не дашь и 40**. *"Наружность у него благородная и располагающая, обхождение простое и искреннее; говорит он мало, и речи его полны глубокого смысла"*, - описывает **Юлия** своего мужа. Образ господина де **Вольмара** становится центральным в раскрытии сентименталистской концепции чувств, облагороженных просвещением и разумом, нежных, но умеренных, гармоничных. Этой гармонии, разумной умеренности достиг Вольмар, Юлия же и Сен-Пре находятся на пути к этому состоянию.

Сен-Пре отправляется в **кругосветное плавание** и несколько лет о нем нет никаких известий; Юлия считает его погибшим в плавании. **Через 6 лет** Сен-Пре возвращается в Швейцарию, нигде в мире Сен-Пре не встретил никого, *"кто мог бы утешить любящее сердце"*... Происходит долгожданная **встреча с Юлией**. Юлия представляет Сен-Пре двух своих сыновей. Вольмар сам встречает гостя. Юлия призналась мужу в своей бывшей любви к Сен-Пре, но, 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: мальчиков должен воспитывать мужчина. Вольмар, видя смущение гостя, наставляет его: *"Начинается наша дружба, вот милые сердцу узы ее. Обнимите Юлию. Чем душевнее станут ваши отношения, тем лучшего мнения о вас я буду. Но, оставаясь наедине с нею, ведите себя так, словно я нахожусь с вами, или же при мне поступайте так, будто меня около вас нет. Вот и все, о чем я вас прошу"*. Юлия предана своей семье, разум подсказывает ей быть преданной женой и любящей матерью, однако её бывшая любовь еще жива в ней. Чем дольше находится Сен-Пре у Вольмаров, тем большим **уважением** проникается он **к хозяевам**: семья живет зажиточно, но без роскоши, слуги почтительны и преданны хозяевам, работники усердны благодаря особой системе поощрений, словом, никто не скучает от праздности и безделья...

Кульминацией романа является письмо ХУП **четвертой части**, в котором Сен-Пре описывает свою **прогулку с Юлией по Женевскому озеру**. Героев романа застигла **буря** и они оказались на берегу озера, где прежде Сен-Пре один тосковал по Юлии. Её имя он написал на прибрежной скале вместе со стихами Петрарки и Тассо. Воспоминания, милые подробности прошлого заставляют читателя пролить немало слез. Прогулка могла кончиться для Юлии катастрофой: Сен-Пре едва подавил в себе желание броситься с ней в озеро или снова стать ее любовником. Второе было, конечно, исключено. Юлия была взволнована и поспешила удалиться.

Огромную роль в этом эпизоде играет **образ природы, "чувство при-**

роды", которое Руссо воспитывает у своих читателей. Руссо стал **основоположником лирического пейзажа** в литературе, он первым придал пейзажу в романе первостепенное значение. Картина природы в романе Руссо пронизана чувствами и настроениями героев. Действие разворачивается у **подножия Альп**, среди великолепной природы Швейцарии. Замечательные пейзажи стали открытием Руссо в литературе; французский писатель **Стендаль** об этом писал: "наш народ совсем недавно открыл красоту природы. Еще Вольтеру она была неизвестна, её ввел в моду Руссо".

Пятая часть романа – самая идиллическая. Радости семейной жизни Юлии и Вольмара, нежная дружба героев омрачаются лишь неверием господина Вольмара, отрицающего существование Бога и бессмертие души, а также страшным сном Сен-Пре, который видит Юлию на смертном ложе.

В **шестой** части романа наступает **развязка**. **Юлия**, спасая своего сына, упавшего в озеро (они проходили по берегу) тяжело заболевает и вскоре **умирает** от простуды и от нервного потрясения. В последнем письме к Сен-Пре Юлия признается, что по-прежнему любит его: *"Добродетель, разлучившая нас на земле, соединит нас в вечной жизни. В сем сладостном ожидании я и умру"*.

Возможно, такое завершение романа автор избрал с целью **увековечить тот момент любви** Сен-Пре и Юлии, когда *"к пресыщению долгим обладанием не примешались бы старость и увядание красоты"*. Благодаря трагической случайности **любовники остаются для нас юными**, прекрасными. Случайной смертью Юлии **повесть** не завершается, а **обрывается**, из-за чего возникает **сомнение, действительно ли страсть побеждена моралью**. Доказательством того, что не побеждена, является предсмертное письмо Юлии к Сен-Пре, которое передал ему после кончины Вольмар. Теперь на смертном ложе незачем больше обманывать себя: то заглушаемое чувство было для нее смыслом жизни. Во имя долга она сделала все, что зависело от ее воли, но сердце ее *"принадлежит ему"*, что является не грехом, а мукой. Затем с *"вы"* переходя на *"ты"*: *"Какое счастье, что я ценою жизни покупаю право любить тебя любовью вечной, в которой нет греха, и право сказать в последний раз: "Люблю тебя...""*

История любви Сен-Пре и Юлии трагична. Недаром роман о них открывается **эпиграфом** из сонета Петрарки: *"Мир не знал ее, пока она была жива, но знал я и остался ее оплакивать"*, а кончается не менее печальными рассуждениями **Юлии**: *"В этом мире лишь страна мечты – достойный приют души нашей. Прекрасно лишь то, чего нет на свете"*. С первых же страниц романа появляется предчувствие безысходности их любви.

А. И. **Герцен** определил суть творчества Руссо как **"плач Руссо"**, т.е. плач по утраченной цельности человеческой личности с её природной естественностью, которая разрушается городской цивилизацией.

Роман имел **невероятный успех**. Читатели рыдали над всеми чувствительными местами и особенно тогда, когда доходили до сцены смерти

Юлии. В течение ХУШ века роман выдержал свыше 70 изданий, намного опередив все другие произведения французской литературы того времени. В России роман пользовался не меньшим успехом. Пушкин называет этот роман в "Евгении Онегине" в числе любимых произведений Татьяны.

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ (1749-1832) ТРАГЕДИЯ «ФАУСТ»

Иоганн Вольфганг фон Гёте родился в 1749 г. в старинном купеческом городе Франкфурте-на-Майне, за полуразрушенными крепостными стенами которого не завершилось еще Средневековье, умер - в 1832 г. в Веймаре. Из детских лет Гёте запомнились городские праздники с их карнавальными обрядами, народные книги о легендарном Тиле Эйленшпигеле, о рыцарских подвигах. Героем народной книги был и доктор Фауст, хотя Фауста Гёте лучше запомнил по уличным кукольным спектаклям. Раннее учение Гёте было домашним. Вначале им занимался отец - находившийся не у дел имперский советник. Потом были учителя. В 16 лет Гёте отправляется в Лейпциг, чтобы получить в университете юридическое образование, но учение было прервано, позднее Гёте учился в Страсбурге, где и получил диплом в 1771 г.

Драма "*Гец фон Берлихинген*" (1773)

Роман "*Страдания юного Вертера*" (1774).

Через год после публикации романа «*Страдания юного Вертера*» в 1775 г. Гёте получил приглашение от герцога Карла Августа переехать в Веймар. Как оказалось, он переехал туда на всю оставшуюся жизнь. В Веймаре Гёте станет министром, и даже первым министром Саксен-Веймарского герцогства.

Роман "Театральное призвание Вильгельма Мейстера" (1776–1786); "*Ученические годы Вильгельма Мейстера*" (1796); "*Годы странствий Вильгельма Мейстера*" (1807–1829)

Драма "*Эгмонт*" (1787).

Эпическая драма "*Герман и Доротея*" (1798).

1786–1788. Устав от веймарского двора, его интриг и пустоты, Гёте почти на два года уезжает в Италию. Книгу о своей поездке — "*Итальянское путешествие*" — Гёте закончит спустя тридцать лет (1817).

С 1794 и до смерти Шиллера длится творческое содружество Гёте и Шиллера («веймарский классицизм») - стремление вернуть в современность патриархальную простоту античного идеала). Со смертью Шиллера (1805) Гёте ощутил усталость и одиночество. Старая Европа рушится в огне наполеоновских войн. Будущая вызывает у него мало надежды. Значительную часть времени в последующие десять лет Гёте отдаёт своим естественнонаучным увлечениям: коллекции минералов, учению о цвете. Вспоминает прошлое в "*Поэзии и правде*" (1809–1831).

Лирическая книга «*Западно-восточный диван*» (1814–1827).

Трагедия «*Фауст*» (1773-1831).

Гёте принадлежит к тем гениям, кто определяет лицо своего времени, своей национальной культуры и заново оценивает, устанавливает её связи с другими эпохами и народами. Гёте принадлежат пророческие слова, произнесенные им в конце жизни – в 1927 году: «...на очереди эпоха всемирной литературы, и каждый должен содействовать скорейшему ее наступлению».

ТРАГЕДИЯ ГЁТЕ "ФАУСТ" (1773-1831)¹

Почти 60 лет Гете работал над трагедией "Фауст". В 1773-1775 гг. был создан первый набросок "Фауста", содержащий основные сюжетные мотивы - "**Пра-Фауст**"; в 1790 г. был опубликован "**Фауст. Фрагмент**", представляющий сокращенный вариант "Пра-Фауста"; **Первая** часть была закончена в 1806 (вышла в свет в 1808); **Вторая** часть завершена в 1831 г.; в полном виде трагедия была издана в 1832 г. (в первом томе "Посмертного издания сочинений").

Гете воспользовался сюжетом **немецкой народной книги** о докторе Фаусте. Врач и алхимик Иоганн (у Гете - Генрих) Фауст жил в первой половине XVI в. Легенда говорит о нем как об искусном маге и чарошее, которому подвластны потусторонние силы, за что его ожидала расплата в аду. По преданию, его задушил дьявол (в 1540 г.)/ В 1587 г. во Франкфурте-на-Майне книгопечатник Иоганн Шпис издал книгу, на титуле которой значилось: "*История о докторе Иоганне Фаусте, прославленном волшебнике и чернокнижнике. О том, как он на договорный срок продался дьяволу, какие диковинные приключения он за это время увидел, сам предпринимал и испытывал, пока не постигла его, наконец, заслуженная кара. Составлено на основе его собственных, им оставленных сочинений. Собрано и приготовлено к печатанию для добросердечного назидания всем высокоумительным, самоуверенным и безбожным людям. Да будет им это страшным примером, отвращающим поучением*". Народная книга была переиздана в 1589 г., а в 1593 повествование было **дополнено** жизнеописанием **Вагнера** - ученика Фауста. Вагнер предстает беспутным бродягой, который овладел тайнами магии, а после смерти Фауста унаследовал его богатства. Английский драматург **Кристофер Марло** (1564-1593) использовал сюжет для своей трагедии "**Трагическая история доктора Фауста**". К сюжету о Фаусте обращались до Гете Клингер и Лессинг.

Гете изменил и дополнил сюжет новыми персонажами и событиями: появляется во второй части Елена Прекрасная из античной мифологии, Филимјн и Бавкида и т.д.. И если народная легенда рассказывала об инди-

¹ "Фауста" переводили на русский язык М. Вронченко, Э. Губер, Д. Церетелев, П. Трунин, В. Брюсов. Наиболее удачными считаются дореволюционный перевод Н. Холодковского и современный Б. Пастернака.

видуальной судьбе доктора Фауста, то трагедия Гете - это **трагедия о духовных исканиях всего человечества**. Подобный размах, как известно, придал своему Гамлету Шекспир, отталкиваясь от известного в истории и литературе образа принца Амлета.

По авторскому определению, "Фауст" создан в жанре **трагедии**. Однако в целом произведение **не рассчитано на сценическое воплощение**. В "Фаусте" сочетаются *эпос, лирика, драма, элементы поэмы*.

"Фауст" открывается "**Посвящением**". Оно написано 24 июня **1797** года и обращено к первым слушателям первых страниц "Фауста". Гёте вновь возвращается к своему давнему замыслу. Прошло четверть века с тех пор, как началась работа над трагедией, первых слушателей не стало, и это придает "Посвящению" элегическое настроение:

*Вы снова здесь, изменчивые тени,
Меня тревожившие с давних пор,
Найдется ль наконец вам воплощенье,
Или остыл мой молодой задор? ...
Вы воскресили прошлого картины,
Былые дни, былые вечера.
Вдали всплывает сказкою старинной
Любви и дружбы первая пора....
Распался круг, который был так тесен,
Шум первых одобрений отзвучал.
И я прикован силой небывалой
К тем образам, нахлынувшим извне.
Эоловою арфой прорыдало
Я в трепете, томленье миновало,
Я слезы лью, и тает лед во мне.
Насущное отходит вдаль, а давность,
Приблизившись, приобретает явность.*

В "**Прологе в театре**" отразились наблюдения Гете, многие годы руководившего Веймарским театром и хорошо знавшим театральную «кухню». **Директор театра, Поэт и Комический актер** толкуют об искусстве, причем каждый на свой лад, у каждого в этом споре своя точка зрения:

- **Директор** мечтает о том, чтоб публика валом валила в театр. Для директора главное — публика и кассовый успех, а для этого, утверждает он, в спектакле должно быть побольше зрелищных невероятных событий, которые бы увлекли зрителя: *«Что может быть приятней многолюдства, / Когда к театру ломится народ / И, в ревности дойдя до безрассудства, / Как двери райские, штурмует вход?»*

- **Поэт** презирает толпу, он устремлен в надзвездные выси и мысленно обращается к грядущим поколениям, он отвергает точку зрения Директора: *«Не говори мне о толпе ... / Наружный блеск рассчитан на мгновенье, А*

правда переходит в поколения»;

- **Комический актер** ради аплодисментов готов потешать зрителя: «Довольно про потомство мне долбили. / Когда б потомству я дарил уси-лья, / Кто потешал бы нашу молодежь? / В согласье с веком быть не так уж мелко». Но Комический актер не только потешает публику – он знает жизнь и знает людей, он выражает мудрость жизни: «И плакать и смеяться, не замедлив, / Сумеет тот, кто юн и желторот. / Кто вырос, тот угрюм и привередлив, / Кому еще расти, тот все поймет». Мерило Комического актера - зрительный зал, в первую очередь молодёжь, заинтересованная и непредвзятая. Для неё стоит писать, но писать о том, что действительно волнует людей: “Из гущи жизни загребайте смело...”

Диалогический характер театрального пролога находит продолжение и в самом действии – в основных линиях трагедии:

- монологи **Поэта** находят продолжение **в порыве Фауста к творчеству**, плодотворному делу, к красоте (образ Елены Прекрасной в трагедии);

- **Комический актер** с его знанием жизни, плутовством, насмешкой, фарсом и розыгрышами предваряет **линию Мефистофеля**;

- Монолог **Директора** предваряет **универсальный характер трагедии**, в которой есть все: «Весь мир на сцену поместите, Людей и тварей пышный ряд - / И через землю с неба в ад / Вы мерной поступью пройдите!» В метафоре «мир – это театр» ее составные части взаимозаменяемы: «театр – это целый мир». «Пролог в театре», по сути примиряет *высокое* и *низкое* в эстетическом плане, которые только на первый взгляд кажутся несовместимыми в пределах одного произведения.

В "**Прологе на небесах**" (написан в 1798 г.) заключается **завязка трагедии**. Этот пролог предваряет собственно сюжет «Фауста». На небесах **хор архангелов** (Михаил, Гавриил и Рафаил) поет славу Господу, его мудрости и совершенству созданного им мира. Диссонансом служат речи духа отрицания Мефистофеля, явившегося на прием к Господу. **Мефистофель** пришёл якобы ходатаем за человечество, которому худо живется на земле:

«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.

Прошу простить, но по своим приемам

Он кажется каким-то насекомым.

Полу летя, полу скача,

Он свирит, как саранча».

Господь предлагает не щадить, а испытать. Кого? Фауста. Господь в нём уверен. Мефистофель предлагает спор. **Господь** спор принимает, даже **поощряет Мефистофеля**:

Таким как гв я никогда не ере

*Из духа отрицания вхожу мне
Благ мне в твоем пути вхожу так
Из гни человек впадает огню.
Судай расвети его затай
Врата гряди м голми бегой*

В символическом пари, заключенном *Мефистофелем* с самим *Господом*, спор идет о человеке, о его достоинстве, о смысле его существования. **Предмет спора** – доктор **Фауст**, символизирующий все человечество. Бог выбирает Фауста, чтобы показать духу отрицания Мефистофелю величие человека, и Мефистофель, сам того не подозревая, становится орудием мудрого божества. Эта уверенность Бога в величии Фауста и всего человечества звучит следующим образом в различных переводах:

Перевод Н. Холодковского:

*Пока еще умом во мраке он блуждает,
Но истины лучом он будет озарен,
Сажая деревцо, садовник уже знает,
Каков цветок и плод получит он.*

Перевод Б. Пастернака:

*Он служит мне, и это налицо,
И выбьется из мрака мне в угоду.
Когда садовник садит деревцо,
Плод наперед известен садоводу.*

Исход спора, таким образом, по сути оказывается predetermined. Но Фауст наделяется волей выбирать, правом действовать самостоятельно, и поэтому читатель с напряженным вниманием следит за ходом действия, за исходом спора Бога и Мефистофеля.

Господь и Мефистофель расстаются довольные заключенным пари и друг другом. **Мефистофель**:

*Как режь его откопи и мяка
Мгадм ставишь с ним не горя
Прекрасная черта у старика
Так человек одманя и очерт*

Часть I

Доктор **Фауст** предстает перед читателем в сумеречном готическом кабинете. Ему доступны **все сферы книжного знания**, но истина ему осталась недоступной: знание, оторванное от жизни, от практической творческой деятельности его не удовлетворяет. **В отличие от его ученика – Вагнера**, который проводит весь свой век с книгами и который далек от реальной жизни. Линия Вагнера была значительно усилена в новом варианте трагедии. Он необходим для контраста, оттеняющего живой ищущий разум Фауста своей схоластической мудростью. Фауст:

Я богословьем овладел,

*Над философией корпел,
Юриспруденцию долбил
И медицину изучил.
Однако я при этом всем
Был и остался дураком.*

Символический смысл обретает сцена с переводом Фаустом Евангелия от Иоанна - самых первых строк. В Евангелие от Иоанна читаем: «**В начале было Слово, и Слово было у Бога, и слово было Бог**». Размышляя, Фауст приходит к другому толкованию: “**В начале было дело**” (а также не «мысль» и не «сила»). Этот перевод становится ближе Фаусту.

Фауст, с его вечной неудовлетворенностью достигнутым и устремленностью к идеалу находится **на грани самоубийства** и только пасхальное песнопение уберегает его от греховного поступка. Появляется **Мефистофель**, первоначально **принявший вид пуделя**. Мефистофель уверен, что человеку не много надо, и что Фауст в конце концов, испытав удовольствия и наслаждения, которые дарует земная жизнь, удовлетворится достигнутым: Мефистофель уверен, что можно остановить вечный поток жизни. Фауст и Мефистофель заключают договор: если Фауст, испытав все мыслимые земные блага, откажется от стремления к идеалу и воскликнет: «**Остановись, мгновенье, ты прекрасно!**» - то его душа достанется Мефистофелю.

Договор подписан кровью. Но **что движет Фаустом** в этом споре? Он печется не о себе – он думает обо всем человечестве, он хочет **познать** с помощью Мефистофеля **смысл жизни**:

*Не радостей я жду, - прошу тебя понять!...
Мой дух, от жажды знания исцелён,
Откроется всем горестям отныне:
Что человечеству дано в его судьбине,
Всё испытать, изведать должен он!
Всё счастье человечества, всё горе -
Всё соберу я в грудь свою одну,
До широты его свой кругозор раздвину
И с ним в конце концов я разобьюсь и сгину!*

Мефистофель приступает к выполнению своей части условия — “исполнять любую блажь” Фауста.

“Погреб Ауэрбаха в Лейпциге”.

Начинаются «испытания» Фауста. Первый визит — к пирующим веселым студентам в винный погребок Ауэрбаха, Таким образом Гёте вспомнил молодость, то место, где он бывал в студенческие годы. Эо самое простое, неприятзательное испытание – вином: гулякам-студентам

*«Немного надо для веселья:
Давали б в долг из кабака
Да оставалась бы легка*

Наутро голова с похмелья....

Развеселившиеся студенты, которых Мефистофель угостил вином (на выбор), поют:

*«Раздолье и блаженство нам,
Как в луже свиньям пятистам!»*

После веселых проделок над студентами (в духе Бегемота и Коровьева из «Мастера и Маргариты») Мефистофель и Фауст оставляют компанию.

«Кухня ведьмы»

В пещере колдуньи Мефистофель возвращает Фаусту молодость – сбывается вековечная мечта человечества об обретении юности.

Фауст и Маргарита.

Лучшие страницы первой части «Фауста» посвящены описанию встречи доктора Фауста и Маргариты, их любви и трагической гибели девушки. Маргарите свойственны простосердечие, душевная чистота, чуткость, она живет ожиданием любви и всецело доверяется Фаусту – прекрасному таинственному незнакомцу. Ее мир не широк: дом с бедной утварью, улица, березовая роща да церковь с колокольным звоном. Она, простая девушка, трудится от зари до зари, и, если что ей покажется дурным, усердно молится Богу. Она благочестива и скромна, долгое время не поддается на дьявольские ухищрения Мефистофеля. Но силы не равны, тем более, что Фауст дарит ей драгоценный убор.

Фауст покорен душевной чистотой Гретхен, но, едва добившись любви девушки, он **покидает ее**: Фауста не могут удовлетворить чувственные наслаждения и он не может ограничиться узким миром семейного счастья. Маргарита совершает преступление – губит свою дочь, чтобы избежать людского осуждения, из-за Маргариты погибает на дуэли с Фаустом (на самом деле с Мефистофелем) ее брат Валентин, вступившийся за честь сестры. Сознавая свой грех перед Богом, Маргарита отказывается от освобождения из тюремной башни, на котором настаивает Фауст: *«Уж брезжит день. / Любимая, молю!... Ты будешь жить! Живи! Ты жить должна!»*. Однако жить с сознанием греха Маргарита не может, и это сознание сводит ее с ума.

*«Скорей! Скорей!
Спаси свою бедную дочь!
Прочь,
Вдоль по обочине роц,
Через ручей, и оттуда
Влево с гнилого мостка,
К месту, где из пруда
Высунулась доска.
Дрожащего ребенка,*

*Когда всплывет голова,
Хватай скорей за ручонку.
Она жива, жива!*

Трагедия Маргариты состоит из бессознательного совершенного преступления и убежденно принятого на себя за свою вину возмездия. Несмотря на мольбы Фауста, она отказывается покинуть темницу. Величие Маргариты в том, с каким достоинством **она приемлет суровую кару**. К отцу небесному обращается в последнюю минуту Маргарита, и – к Генриху – своему возлюбленному:

Маргарита:

*Спаси меня, отец мой в вышине!
Вы ангелы, вокруг меня, забытой,
Святой стеной мне станьте на защиту!
Ты, Генрих, страх внушаешь мне.*

Мефистофель:

*Она
Осуждена на муки!*

Голос свыше:

Спасена!

Мефистофель (Фаусту):

Скорей за мною! (Исчезает с Фаустом.)

Голос Маргариты (из тюрьмы, замирая):

Генрих! Генрих!

Фауст, желающий счастья Маргарите, стал причиной ее гибели. Виноват ли он? Он виновен, если смотреть на него как на обычного человека. Но он символ человечества, герой и героиня принадлежат к разным мирам. Счастье с Маргаритой было бы для Фауста преждевременным и невозможным, как остановка на пути в бесконечность.

Трагедией Маргариты заканчивается первая часть.

Часть II

Во второй части странствия Фауста продолжают, но теперь он путешествует не только в пространстве, но **и во времени** - в культурно-историческом пространстве. Здесь, чередуясь, сменяются два исторических периода: **средневековье и античность**. **Фауст несчастен**, он много страдал, он потерял трагически погибшую Гретхен, но Лета – река забвенья, лечит его нравственные раны и он возвращается к деятельной жизни.

Центральное событие второй части трагедии — **любовь Фауста к Елене**, той самой, из-за которой пала Троя. Она — высшее **воплощение красоты** и женственности. Фауст теперь видит смысл в служении красоте:

*О красоты роскошный идеал!
Тебе всю жизнь, все силы мощной воли,
Мольбу и страсть безумную мою,*

Мою любовь и нежность отдаю.

Человек Средневековья, каким был легендарный Фауст и каким он предстал перед Еленой (“в одежде средневекового рыцаря”), вступает в союз с идеалом античной красоты. **Спасет ли человечество красота?** Плодом их союза стал их сын **Эвфорион**, которым с первого момента владеет страсть взлететь, воспарить. Это и погубит его, как нового Икара: “*Бросается в воздух... Прекрасный юноша падает к ногам родителей. Лицо умершего напоминает другой знакомый образ*” — образ Байрона (Гёте сам свидетельствовал именно об этом подразумеваемом сходстве). В Эвфорионе Гёте воплотил романтический порыв. После гибели Эвфориона Елена возвращается в царство мёртвых. Фауст, пережив новое потрясение, готов ограничить себя кругом практической деятельности.

В четвёртом и пятом актах Фауст, получив от императора **полосу побережья, решает осушить** его, сделать пригодным для жизни. Закипела работа. Таинственные существа - лемуры - по приказу Мефистофеля и преимущественно ночью творят её, как будто бы исполняя желанье Фауста. Но он сам уже не может ни увидеть, ни оценить результат. Он стар и слеп. Его не смущает, что в ходе работ погибает счастливая чета стариков, здесь обитавших, - **Филемон и Бавкида**. Фауст-преобразователь впервые ощущает себя счастливым. Он предаётся мечтанью:

*И свободный на земле свободой
Удвляхся в грядущие дни
Тогда бы мне воскликнуть: “Моя жизнь!
О как прекрасна ты, гармония...”*

На этих словах Мефистофель счёл условие их договора исполненным: “*Фауст падает навзничь. Лемуры подхватывают его и кладут на землю*”.

Мефистофель пытается **опровергнуть жизненную философию Фауста** и произносит насмешливую речь над трупом доктора, смысл которой в том, что **все уходит безвозвратно**, уходят поколения и народы, уходит и плохое и хорошее, все разрушается и подвержено тлению. Так был ли смысл в деятельности Фауста? – спрашивает Мефистофель:

Зачем же созидать? Один ответ:

Чтоб созданное все сводить на нет.

Все это так, и с этим Гёте не спорит, глупо было бы с этим спорить. Но – все же мир прекрасен и стоит жить, бороться и созидать.

Пасть ада уже разверзлась, но за Фауста просят небесные хоры, его приветствует “одна из кающихся, прежде называвшаяся Гретхен”, и, наконец, звучит слово Богоматери. Он спасён. За что? Не за видение светлого будущего и даже не за дело, в которое он верил более всего и которым хотел увенчать свой земной путь. Объяснением звучат последние слова из “**мистического хора**” о **вечной женственности**, влекущей к созиданию,

творчеству новой жизни:

Все быстротечное -

Символ, сравненье.

Цель бесконечная

Здесь - в достижение.

Здесь - заповеданность

Истины всей.

Вечная женственность

Тянет нас к ней (Пер. Б. Пастернака).

Эти заключительные строки трагедии о судьбах человечества концептуальны, как и заключительные строки другого гениального произведения – «Божественной комедии» Данте Алигьери. **Вечная женственность** есть **вечная жизненность**, которой всей душой был предан Фауст. Вечная женственность – символ созидания. Небо оправдывает человека его жизнью — за его любовь к жизни и не знающую усталости преданность ей.

ЛИТЕРАТУРА XIX ВЕКА

Девятнадцатый век как культурная эпоха начался в календарном восемнадцатом веке – с событий Великой **Французской революции** 1789-93 года. Это была первая буржуазная революция мирового масштаба (предыдущие буржуазные революции XVII века в Голландии и Англии имели ограниченное, национальное значение). Французская революция знаменует окончательное падение феодализма и торжество буржуазного строя в Европе, а все стороны жизни, к которым прикасается буржуазия, имеют свойство ускоряться, интенсифицироваться, начинать жить по законам рынка.

XIX век – эпоха политических потрясений, перекроивших карту Европы:

- **Франция** находилась на авансцене исторического процесса. Как последствия французской революции следует рассматривать и наполеоновские войны 1796-1815 гг., и попытку реставрации абсолютизма (1815-1830), и череду последующих революций (1830, 1848, 1871);

- **Англия** была ведущей мировой экономической державой XIX века, ранняя буржуазная революция, урбанизация и индустриализация привели к

расцвету Британской империи и господству на мировом рынке;

- **Германия** в XIX веке решала задачу создания единого национального государства. После буржуазной революции 1848 года Канцлер Отто фон *Бисмарк* взял курс на создание *единой Германии* "железом и кровью";

- **Соединенные Штаты Америки** на протяжении XIX столетия осваивали бескрайние просторы Северной Америки, и по мере увеличения территории рос и промышленный потенциал американской нации.

Главные направления в литературе XIX века - **романтизм** и **реализм**.

Романтическая эпоха начинается в девяностые годы восемнадцатого столетия и охватывает всю первую половину века. Однако основные элементы романтической культуры полностью определились и раскрыли возможности потенциального развития к 1830 году.

Литература реализма вначале была литературой одиночек, да и сам термин "реализм" возник лишь в пятидесятых годах XIX века. В массовом общественном сознании современным искусством продолжал оставаться романтизм, на деле уже исчерпавший свои возможности, поэтому в литературе после 1830 года романтизм и реализм сложно взаимодействуют, в разных национальных литературах порождая бесконечное разнообразие явлений, не поддающихся однозначной классификации. В сущности, романтизм не умирает на протяжении всего девятнадцатого столетия; прямая линия ведет от романтиков начала века через поздний романтизм к *символизму*, *декадансу* и *неоромантизму* конца века.

РОМАНТИЗМ

Характеристика романтизма (идеологические истоки, конфликты, жанры, романтический герой, романтическая ирония, романтический гротеск, романтическое двоемирие). Поэма Байрона "Паломничество Чайльд-Гарольда". Повесть-сказка Гофмана "Крошка Цахес..."

1. Характеристика романтизма как направления в европейской литературе конца XVIII - первой половины XIX века

Романтизм - одно из крупнейших направлений в *европейской и американской литературе конца XVIII - первой половины XIX века*. Слово "романтизм" иногда употребляется как синоним понятия "романтика". Например, говоря о юношеском романтизме, имеют в виду склонность к идеалистическому, оптимистическому взгляду на жизнь, активность жизненной позиции. Здесь речь пойдет о втором, культурологическом и литературоведческом значении термина "романтизм". На рубеже XVIII - XIX вв. романтизмом стало называться направление, противоположное классицизму, рационализму эпохи Просвещения.

Романтизм – **последний "большой стиль"** в истории искусства, то есть последнее направление, проявившее себя во всех областях духовной дея-

тельности и художественного творчества: в *литературе, живописи, музыке, архитектуре, поведении, одежде, психологии людей*. Мир романтизма представлен именами **Байрона** и **Гофмана**, **Листа** и **Шопена**, **Шуберга** и **Шумана**, **Делакруа** и др. Родиной течения стала Англия, потом оно перешло в Германию, Францию, Россию, Польшу, Венгрию, Скандинавию. Слово "романтический" было **впервые** употреблено в **1654** г. английским художником Джоном **Эвелином** для характеристики живописных пейзажей, затем оно стало использоваться поэтами.

Романтизм - антипросветительское движение, реакция на рационализм Просвещения. Классицизм за два века своего господства к концу XVIII в. накопил значительную эстетическую усталость, и внешним событием, ускорившим смену литературных эпох, стала **Французская революция**. Социально-идеологической базой романтизма стало **разочарование** европейцев в результатах Великой французской революции и в наступившей новой эпохе - буржуазной цивилизации. Эта революция и эта новая эпоха подготавливались самими просветителями, в первую очередь французскими. Когда же начало складываться новое мироустройство, горькое разочарование испытали те, кто верил в его разумность. В результате социально-политический, социально-психологический подъем сменяется кризисом, скепсисом, "мировой скорбью". Н.М. **Карамзин** о веке Просвещения писал: *"Кто мог думать, ожидать, предвидеть? Где люди, которых мы любили? Где плод наук и мудрости? Век просвещения, я не узнаю тебя; в крови и пламени, среди убийств и разрушений я не узнаю тебя"*. **Революция показала утопичность** просветительского идеала разума как естественной основы человеческого существования, обнажила *непредсказуемость истории*. Современники отшатнулись от ее насильственных методов, от пышной демагогии вождей революции, от Франции, превратившейся при Наполеоне в порабощительницу народов.

Разочарование в итогах Французской революции поставило **под вопрос** породившую ее **идеологию Просвещения**, и в искусстве послереволюционной эпохи – в романтизме – произошла полная смена мировоззренческих и эстетических ориентиров. На смену материализму и рационализму Просвещения в качестве **философской основы** творчества приходит **субъективный идеализм**; общественно-политическая проблематика, которой принадлежало центральное место в просветительской литературе, сменяется **интересом к отдельной личности**, взятой вне системы общественных отношений, ведь эта традиционная система рухнула, и на ее обломках только начали обозначаться очертания нового, капиталистического строя.

Романтическое разочарование в действительности определило и **центральный конфликт** в литературе романтизма: *трагическую несовместимость идеала и действительности, противопоставление мира мечты и фантазии художника испорченному миру людей, миру страшному, пошлому*. Одиночество и безысходность, незащитность человека духа в прозаич-

ческом мире расчета и пользы - исходная ситуация романтизма. Возникает **психология бунтующей личности**, которую наиболее глубоко отразил **Байрон** в поэме "*Чайльд-Гарольд*". Популярность этого произведения была так велика, что возникло целое явление - "*байронизм*", и целые поколения молодых людей старались подражать ему.

Романтический герой - это всегда натура исключительная. "Я" романтического героя осознается как высшая ценность, романтики возвеличивают личность, ставят ее на пьедестал. Романтический герой на голову выше других окружающих людей, он гордится своей исключительностью, хотя она становится причиной его несчастий, его непонятости. К числу важнейших открытий романтизма относится **открытие внутреннего, субъективного мира человека** с его глубиной и сложностью, с тайными движениями души. Интерес романтиков к интуитивному и бессознательному способствовал *развитию глубокого психологизма* (психологизм осваивался и классицистами, но был ограничен рамками классицизма с его теорией 3-х единств и главенствующим конфликтом чувства и долга). *Культ личности* служил для романтиков как бы *самозащитой* против нивелировки человека в новом обществе. Само художественное творчество утверждалось романтиками как вольное, свободное занятие, а не жестко регламентированное.

Но сосредоточившись на себе, романтический герой **вступает в конфликт с действительностью**, причем он находится в конфликте не с отдельными людьми, не с социально-историческими обстоятельствами, а с **миром в целом**, со всей вселенной. *Романтический герой равновелик целому миру, он также сложен и масштабен, как целый мир. Отсюда - и титанизм, масштабность образов у романтиков, романтический максимализм.* Просветителям, с их разумным и ясным взглядом на мир, все в мире казалось ясным и простым. Для романтиков же новая действительность была *непонятной, противоречивой, страшной*. И именно поэтому она романтиками отвергалась, причем отрицание это носило характер глобальный, всеобщий. Без внешнего мира можно, по сути, и обойтись, он весь уже есть в романтическом "я". Романтические воздушные замки возводились и рушились, одна утопия сменялась другой. Ощущая тоску по идеалу, одни романтики ищут идеал в прошлом, особенно в Средневековье, когда еще было живо непосредственное религиозное чувство, другие - в утопиях будущего.

Исходная точка романтического сознания - неприятие тусклой буржуазной современности. Через произведения всех романтиков прошла тема "**страшного мира**", "лежащего во зле". "Страшный мир" для романтика - это власть материальных отношений, лишенных высокой духовности, это тоска однообразной повседневной жизни, это несправедливость судеб.. *Умонастроению романтиков присуща "мировая скорбь" - "болезнь века"*. Она свойственна героям Байрона, Гофмана, Гейне... Причем "мировая скорбь" носит глобальный характер, поскольку судьба человека рассматривается в сопоставлении с природными стихиями, с Вселенной.

Тусклой действительности противостоит творческий, **гармоничный мир искусства**. Вот почему излюбленным героем в романтической литературе становится **художник** в широком смысле слова – писатель, поэт, живописец, и особенно музыкант, потому что музыку, непосредственно воздействующую на душу, романтики считали высшим из искусств. Романтическое "бегство от действительности", уход в мир мечты, мир идеала, есть возвращение человеку истинной полноты бытия, его призвания и предназначения, которые были отняты у него буржуазным веком.

Поэтика романтизма соотносилась с музыкой, музыкальной моделью творчества. Романтическая душа - душа звучащая, прислушивающаяся к волшебным звукам в себе, а через себя и в мире. Музыка причастна к некоей первоначальной, до-античной стадии бытия, она несет в себе весть об исходном единстве мира и человека и указывает путь к возвращению этого единства. В эстетике романтизма господствует **принцип музыкальности**, в том числе и в использовании художественного слова: романтики расстаются со словом в его прямых значениях, со словом утомительным, "готовым", с нормативностью и однообразием (как это было в эпоху классицизма, сентиментализма). Романтики восстановили в слове его многозначность, эмблематичность. Это, в частности, объясняет развитие поэзии в литературе романтизма, генетически близкой музыке (лирика - от слова "лира").

Сюжетной основой многих произведений романтиков стала **тема странничества** как средство познания себя и своих возможностей. Часто географическое путешествие имеет условный характер, главное - внутреннее путешествие по потаенным уголкам собственной души. Действительность прозаична, мелка и убога, это жизнь неподлинная, недолжная, и герой отправляется в поисках идеала на условный Восток, Средиземноморье и т.п. В конце концов романтический герой обретает **идеал** - прекрасный и поэтический, именно он и является воплощением подлинной жизни; но он живет лишь **в воображении художника**. Художник обречен жить в мире собственных фантазий, отгородившись от внешнего мира презрением или броней иронии, сатиры, издевки. Родается **феномен "романтического двоемирия"**, параллельного существования 2-х миров: **реального и идеального** (при этом *одни* романтики в своих произведениях приходили к мысли о господстве загадочных сил, к необходимости подчиниться судьбе (поэты "озерной школы", Шатобриан, В. А. Жуковский), в творчестве же *других* преобладали настроения борьбы и протеста против зла (Байрон).

Это раздвоение, колебание между миром действительным и мнимым идеальным породило - **романтическую иронию**, теория которой была разработана Фридрихом Шлегелем (1775-1854), участником самого раннего кружка немецких романтиков – Йенской школы, и его главный труд – "**Фрагменты**" (1797-98). Шлегель выдвинул идею универсального искусства как *единственного совершенного инструмента познания и преобразова-*

ния мира, художника он считал наместником бога, творцом на земле. Но уже ранние романтики понимали, что столь высокое представление об искусстве и о художнике утопично. Согласно Фридриху Шлегелю, художник должен занять ироническую позицию не только по отношению к миру, но по отношению к самому себе, к своему процессу творчества и к своему произведению, тем самым подчеркивается игровая природа художественного творчества. То есть *в категории романтической иронии художник добровольно и открыто признает свое бессилие в осуществлении идеала.*

В сравнении с периодом средневековья и Возрождения **эволюционирует смеховое начало**: смех перестает быть возрождающим, радостным и ликующим, он принимает форму юмора, иронии, сарказма. Романтический гротеск¹ является специфической, отличительной чертой романтизма. Романтический гротеск - это отчасти реакция на односторонность и ограниченную серьезность классицизма, а также на рационализм и однозначность, дидактизм *просветителей*. Средневековый и ренессансный гротеск был тесно связан с народной культурой и носил всенародный, площадной, карнавальский характер. *Романтический гротеск* - иной, камерный; это был как бы карнавал, переживаемый в одиночку, с сознанием своей отъединенности от мира. **Мир романтического гротеска - это в той или иной мере страшный и чуждый человеку мир.** Романтический гротеск - это по преимуществу **ночной гротеск** (см. "Ночные рассказы" Гофмана). Для *романтического гротеска* характерен мрак, мрачный колорит. В обычном и нестрашном вдруг раскрывается страшное, все привычное, обжитое становится чуждым и враждебным человеку. Для народного же гротеска характерен свет: это веселый рассветный гротеск. Страшное в средневековом и возрожденческом гротеске было скорее смешным, поскольку представало в виде смешных страшилищ; а смешное страшилище - это уже страшилище, побежденное смехом.

Резко отличается романтический гротеск и в **трактовке чёрта**. В дьяблериях *средневековых мистерий чёрт* - это носитель веселых неофициальных точек зрения, святости наизнанку. В нем нет ничего страшного (у Рабле в загробном видении Эпистемона "черти - славные ребята и отличные собутыльники"). В романтическом же гротеске черт страшен, меланхоличен, трагичен. Звучит иной смех - злорадный.

Одной из черт романтизма является **интерес к национальным особенностям и историческим реалиям**. Для классицистов существовал человек абстрактный, человек вне времени и национальной принадлежности, человек являлся как бы ареной для столкновения идей и чувств. Романтики на-

¹ **Гротеск** - фр., ит., - причудливый, от "грот" - тип художественной образности, основанный на фантастике, смехе, гиперболе, причудливом сочетании и контрасте фантастического и реального, прекрасного и безобразного, трагического и комического, правдоподобия и карикатуры

циональны и историчны в своем творчестве, они стремятся передать колорит места и времени. Этот принцип особенно полно реализован романтиками в созданном ими жанре исторического романа (Вальтер Скотт, "Айвенго" и др.; Фенимор Купер, "Последний из могикан" и др., Виктор Гюго, "Собор Парижской Богоматери" др.).

В области эстетики романтики декларировали творческую активность художника, **право на преобразование реального мира**. Писатель-романтик создает свой особый мир - идеальный, а потому и более реальный. Романтики *отвергали нормативность искусства*, защищали право художника на свободное творчество, фантазию. Правда, *романтики создали свои каноны*. В частности, закрепилась ориентация романтиков на необычность, таинственность. Романтики или создавали в своих произведениях *новую - экзотическую реальность*, или обращались к известным сюжетам, привлекающим своей таинственностью.

Романтики **обновили художественные формы и жанры**:

- созданы жанры *исторического романа*, фантастической повести, повести-сказки ("**Крошка Цахес...**" Гофмана");
- жанр *лиро-эпической поэмы* (Байрон "**Паломничество Чайльда-Гарольда**");
- развивались *лирические жанры*, особенно баллада (легенда), в которой обычно разрабатывалась сказочная или историческая тематика (Гейне).

ДЖОРДЖ НОЭЛ ГОРДОН БАЙРОН

(1788, Лондон – 1824, Греция)

Байрон¹ родился в **аристократической семье**, принадлежал к древнему английскому роду, к тому времени обедневшему. По линии матери, урожденной Гордон, Байрон был прямым потомком короля Шотландии Якова I. В 10-летнем возрасте (в 1798 г.) после смерти двоюродного деда он унаследовал **титул лорда** с правом заседать в английском парламенте (по достижении совершеннолетия - в 1809 г.)

Отец поэта, истратив большую часть приданого жены на кутежи, покинул семью, бежал от кредиторов во Францию, где и умер, когда Байрону было 3 года. На характере мальчика сказалось детство без отца, раздражительность матери, врожденная хромота. **Андре Моруа** в своей книге "*Бай-*

¹ Байроном написаны поэмы "*Паломничество Чайльда Гарольда*" (нач. 1809, изд. 1812-1818), "*Шильонский узник*" (1816), "восточные поэмы" (в центре их благородный разбойник; действие происходит на условном поэтическом востоке) "*Гяур*" (1813), "*Корсар*", "*Лара*" (1814), сатирические поэмы "*Беппо*" (1818), "*Бронзовый век*" (1823) и др. Эпопея в стихах "*Дон Жуан*" (1818-1823, незаверш.). Драмы, в том числе исторические трагедии "*Марино Фальери, дож Венеции*" (изд. 1821) и "*Сарданопал*" (1821), "мистерии" "*Манфред*" (1817) и "*Каин*" (1821).

рон" писал: *"Ребенок был очень развитой и отзывчивый. Как и его мать, он способен был внезапно приходить в бешенство"*. Байрон учился в знаменитом **Кембриджском** университете, получил диплом магистра искусств.

В 1907 г. издал свой первый сборник стихов *"Часы досуга"*. Обращаясь к читателю, Байрон просил о снисхождении на том основании, что его сборник – не результат упорного литературного труда, а лишь плод часов досуга его, обладателя аристократического титула. Сказалось характерное для эпохи **предубеждение джентльмена против профессии литератора**. И впоследствии некоторое время Байрон отказывался от литературных гонораров, отдавая дань этому предубеждению.

В 1909 г., достигнув совершеннолетия, Байрон занимает место в **парламенте**, а вскоре отправляется в **двухгодичное путешествие** по странам Средиземноморья (Испания, Мальта, Албания, Греция). К этому же времени (1909 г.) относится начало работы над поэмой о Чайльд Гарольде. Первые 2 песни поэмы (всего их 4) появились в **1812** году.

Герой романтических байроновских произведений (**"байронический герой"**) - это романтик-бунтарь, борец. Однако пафос борьбы присутствовал не только в литературных произведениях Байрона, но и в его **парламентской деятельности**: в 1812 г. во всей Англии получило резонанс выступление Байрона в защиту луддитов (бедняков). Байрон выступил **против законопроекта**, ухудшающего их и без того бедственное положение. Законопроект отклонить не удалось, но речь Байрона произвела впечатление на многих, и она свидетельствовала о выборе позиции (см. его политическую лирику "Песня для луддитов", опубл. В 1830 г.).

В 1816 г. усиливается травля поэта со стороны официального английского общества, и Байрон покидает Англию, как оказалось, навсегда (Байрон окончательно порывает с английским светским обществом после скандального ухода от него жены Аннабеллы Милбэнк, имевшего место сразу же после рождения дочери Ады). Покинув Англию, Байрон жил в **Швейцарии** (1816) и **Италии** (1817-1823), в **Венеции**. В **1817** г. завершает 1У-ю, последнюю песнь поэмы *"Паломничество Чайльд-Гарольда"* (публ. 1818).

В начале 1820-х годов в **Италии** Байрон принимает участие в движении **карбонариев**, стремившихся к объединению Италии и освобождению её от австрийского ига. После того, как карбонарии в Италии потерпели поражение, Байрон обращается к **Греции**, которая боролась **против турецкого владычества**. Летом 1823 г. Байрон отправляется в Грецию, нагрузив корабль оружием, снаряжением, полный энтузиазма:

Из дневника в Кефалонии (19 июня 1823)

Встревожен мертвых сон, - могу ли спать?

Тираны давят мир - я ль уступлю?

Созрела жатва, - мне ли медлить жать?

На ложе – колкий терн; я не дремлю;

В моих ушах, что день, поет труба,

Ей вторит сердце... (Пер. А. Блока).

Байрон возглавляет отряд, обучает солдат обращению с оружием.

В апреле 1824 г. жизнь поэта-бунтаря, поэта-романтика неожиданно завершается: Байрон **умирает от болотной лихорадки**, в самом разгаре его боевой службы. И в этой преждевременной романтической смерти поэта есть своя логика: в случае с Байроном мы говорим не только о романтической фантазии, романтическом творчестве поэта, но и о его романтической биографии. Другие поэты-романтики воображали экзотические чудеса условного Востока, а Байрон совершил туда путешествие, паломничество. Другие бунтовали в воображении, а Байрон сам участвовал в заговоре итальянских карбонариев и в греческом восстании. Отсюда же и скептическое отношение Байрона к романтизму в целом: Байрон не принимал роли поэта, какой она представлялась романтикам - роли мага, уединенного мечтателя. По Байрону поэт - это прежде всего оратор, деятель общественный, поэзия Байрона и была прежде всего его общественной деятельностью.

Поэма "Паломничество Чайльд-Гарольда"

(нач. 1809, изд. 1812-1818)

Поэма состоит из **4-х песней**, каждая из которых представляет собой законченное целое. Событие, тема в каждой части **раскрываются полностью** и в следующую часть не переходят. Поэма бессюжетна: мы узнаем, что **некий английский юноша** из знатного рода уже к 19 годам пресытился излюбленным набором светских удовольствий, разочаровался в интеллектуальных способностях своих соотечественников и пустился в путешествие. Поэма включает мотивы, которые *сближают автора и его героя*:

Жил в Альбионе юноша. ...

Он звался Чайльд Гарольдом. Не все равно ли.

Каким он вел блестящим предкам счет!..

...Вступая в девятнадцатый свой год,

Как мотылек, резвился он, порхая,

...Но вдруг, в расцвете жизненного мая,

Заговорило пресыщенье в нем,

Болезнь ума и сердца роковая.

И показалось мерзким все кругом:

Тюрьюю - родина. Могилей - отчий дом.

Как видим, **герой** поэмы **недобродетелен**, не похож на образцового, "правильного" литературного героя. Это **шокировало современников**. Все это можно было бы отнести и к самому Байрону. Герой и автор как бы путешествуют в поэме вместе, совершая паломничество в европейские страны. И путь героя совпадает с маршрутом путешествия самого Байрона: *Португалия, Испания, Мальта, Албания, Греция*. Герой поэмы отправляется в странствие, цель которого – покинуть ненавистное ему общество – "*родину-тюрьюю*": "*Куда?*" - *о том заботы нет, лишь только б не домой.*

В **первой** песне герой поэмы посещает **Португалию, Испанию**; во **второй** – **Грецию, Албанию**, столицу оттоманской (турецкой) империи **Стамбул**; в **третьей**, после возвращения и непродолжительного пребывания на родине, - **Бельгию, Германию** и надолго задерживается в **Швейцарии**; **четвертая** песнь посвящена путешествию лирического героя по городам **Италии** – колыбели европейской культуры.

Песнь первая поэмы посвящена Португалии и Испании, испанскому народу, героизму испанцев в борьбе с **Наполеоном** (его имя еще не произносится здесь). Для Байрона личность Наполеона, овеянная романтическим ореолом, сохраняет свое обаяние, но чувство справедливости, жажда свободы заставляют его принять сторону народов, чьи земли разорены, а сами они лишены независимости. Байрон стремится понять душу народа, характер испанцев - гордых и независимых. И в **испанских женщинах** он ценит не только их легендарную красоту, но и **способность воодушевить мужчину** на борьбу с иноземцами: *"Кто облегчит сраженному кончину? / Кто отомстит, коль лучший воин пал? / Кто мужеством одушевит мужчину?"*

Душа народа раскрывается для поэта не только в борьбе с врагом, но и в национальных обычаях, нравах. В частности, несколько строк автор посвящает описанию знаменитой испанской **корриды** - боя быков. Это национальное зрелище испанцев, жестокое и прекрасное, с кровью, солнцем, яркостью красок. В этом эпизоде автору тоже раскрывается характер народа: *"Так вот каков испанец!"*

Тема **второй** песни - трагическая **судьба Греции**, поработанной турками, ограбленной англичанами. Вторая песнь полна воспоминаний о великом прошлом Греции.:

*Бесчувствен тот, кто как над прахом милой,
О, Греция, не плачет над тобой.*

Герой поэмы Байрона оставил мир унылый и заунывный, стремясь найти равный его мятежному духу мир. И он этот мир находит, - в **Албании** (2-я песнь), например, среди таинственных и гордых горцев. Их он сравнивает с теми, кого оставил в Альбионе. Сравнение не в пользу его родины - Англии и англичан. **Мир гор и гордых горцев** - это мир *соразмерности, гармонии*, лишенный вульгарности и пошлости того мира, который героем был оставлен: Гарольд *"без раздражения следил*

*За веселящейся толпой.
Не оскорбляли вкуса их движенья,
И не было вульгарности тупой
Во всем, что видел он перед собой".*

Албания отстаивала свою национальную самобытность, независимость от Турции, и этот мятежный, свободолюбивый дух был близок автору поэмы. Мстителями становилось все мужское население Албании, ценой жизни отстаивающее свободу. Величественные **горы**, колоритные романтиче-

ские пейзажи **соответствуют характеру героя**, и чувства героя были пробуждены, возрождены неукротенной природой и детьми природы, живущими с ней в согласии, жителями гор с их неиспорченными нравами:

*На смуглых лицах пламя грозно рдело,
Спадали космы черною волной,
Глаза пылали сумрачно и смело
И все, что было здесь, кричало, выло, пело.*

Место действия **третьей** песни - Западная Европа: **Бельгия, рейнская долина в Германии, затем горная Швейцария**. Роль Чайльд-Гарольда в этой песне снижена, усилена роль автора, его размышлений. В центре третьей песни - **взаимоотношения между государствами** после войн начала XIX в., после поражения Наполеона. В определенном смысле жанр поэмы Байрона напоминает **политический жанр** - обзор текущих международных событий, точнее, горячих точек. Причем, если Чайльд Гарольд остается часто созерцателем событий, то стоящий за его плечами автор-повествователь не упускает возможности высказать свое отношение к описываемому, взглянуться в прошлое, подумать о будущем.

На философские размышления наводят автора недавние события, связанные с **взлетом и падением Наполеона**. В частности, в **Бельгии**, при Ватерлоо, грандиозном пепелище Европы, месте последнего грандиозного сражения и поражения Наполеона, в голосе автора звучат иные - **философские интонации**, интонации размышления: *"Он бил, твой час, - и где ж Величье, Сила? / Все – Власть и Сила – обратилось в дым. / В последний раз, еще непобедим, / Взлетел орел – и пал с небес, пронзенный..."*

В третьей же песни автор надолго задерживается в **Швейцарии** с ее грандиозной горной панорамой. Швейцария привлекает автора своими величественными пейзажами, которые автор наполняет романтической символикой: величие гор с их снежными вершинами противопоставляется низменному, поработанному состоянию человека: гора - это **"природы грандиозные соборы"** и - **"жалкий человек"**!

Песнь **четвертая** посвящена **Италии**, но содержит и итоговые размышления о судьбах европейских стран. Со своим героем Чайльд-Гарольдом автор поэмы здесь расстался, и рассказ и размышления о судьбах мира полностью принадлежат автору, как и размышления о творчестве.

Завершается 4-я песнь, и вся поэма, традиционным для поэта-романтика **обращением к морю**, являющемуся олицетворением свободы:

*Мир изменился - ты другим не стало...
Грозой промчалась варваров орда,
И сделались пустынями державы.
Твоя ж лазурь прекрасна, как всегда,
Лишь диких волн меняются забавы,
Но точно в первый день, царишь ты в блеске славы*

(ср. "К морю» А.С. Пушкина).

Море соотносится с биографией поэта, становится его родственной средой. Обращаясь к морю, поэт говорит о себе: "твое дитя":

*Тебя любил я, море! В час покоя
Уплыть в простор, где дышит грудь вольней,
Рассечь руками шумный вал прибоя -
Моей отрадой было с юных дней.
И страх веселый пел в душе моей,
Когда гроза внезапно налетала.
Твоё дитя, я радовался ей...*

Поэт - сын свободы, а море - символ той самой свободы, которой нет в человеческом обществе и за которую надо бороться. Мятельный дух, залог подлинной свободы - вот что остается несомненным для автора знаменитой романтической поэмы. Одухотворенное творчество, по Байрону, это залог бессмертия во времени, и не случайно апофеозом гарольдовского странствия по миру стала Италия – колыбель европейской культуры. Обращение к морю звучит как итог поэмы "Паломничество Чайльд-Гарольда", - поэмы эпической и одновременно лирической - лиро-эпической.

* * *

Что же соединяет между собой 4 части поэмы, написанные в разное время, различающиеся по месту действия, завершённые сюжетно и тематически? Их объединяет **герой** - *вымышленный герой*, как предупреждает автор в предисловии. Обращая в предисловии внимание на соединительную функцию героя, автор подчеркивает, что его герой - "*дитя воображения*", а не реальный человек, не сам автор.

Зачин поэмы – несколько **средневековый**: "**Чайльд**" - средневековый титул, который давался младшему отпрыску знатного рода (обычно обделенному наследством, так как часто, чтобы наследство не дробить, его передавали старшим сыновьям). Уже само имя героя звучит необычно, экзотично, указывая на избранничество героя, на его особую судьбу. Но затем автор оставляет средневековую бутафорию и обращается к современности.

Чайльд-Гарольд - это **протестующий герой**, главное в нем - разочарование в окружающей действительности; он не желает участвовать в усовершенствовании мира. На этой стадии заканчивается раскрытие образа главного героя в поэме. А **пафос борьбы**, призыв к борьбе за свободу **принадлежит автору**. Герой с его разочарованием передает лишь частично характер автора, не исчерпывая его.

Однако **не столько герой скрепляет всё произведение, сколько автор**, авторский голос. Нередко Чайльд-Гарольд остается в стороне, и следует лирический монолог автора... Нередко автор с иронией отзывается о своем герое, тем самым дистанцируясь от него. **Автор нередко отодвигает своего героя**, чтобы сказать, раскрыть то, что герой не в силах или не хочет осмыслить: именно автор размышляет над европейской историей, политикой,

призывает поработанные народы к борьбе за свободу и т. д. А в песне 4-й Чайльд-Гарольд отсутствует, мы слышим только голос автора.

Байрон в образе Чайльд Гарольда дал тип **романтического героя** ("байронического" героя), который стал выразителем настроений целого поколения, дал **имя целому явлению: он выразил настроения поколения, пережившего потрясения наполеоновской эпохи**. Это поколение было охвачено скепсисом, неверием, с тотальной иронией относилось к ценностям (моральным в том числе), ранее казавшимся незыблемыми.

ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН (1776-1822)

Гофман - **самый известный и наиболее талантливый** прозаик немецкого романтизма. Его художественный мир и эстетические принципы современникам казались непонятными, озадачивали многих, вызывали споры, многими отвергались. Художественный мир Гофмана казался необычным, беспорядочным, воспринимался как прихотливая игра, своеволие автора; нелогичным и странным казалось смешение фантастического и реального, веселого и трагического.

Эрнст Теодор Амадей Гофман прожил недолгую и нелегкую жизнь. Он **родился 24 января 1776 года** в городе **Кенигсберге** (в Калининграде ныне создан музей Гофмана). Детство и студенческие годы он провел **в семье своего дяди** - ограниченного педанта. Окончив **юридический факультет Кенигсбергского университета**, начинает карьеру **чиновника прусской службы**. В течение многих лет Гофман скитается по захолустным городам Германии и Польши, служа в судебных канцеляриях. В этих скитаниях его постоянными спутниками были тяжелый монотонный труд, бедность, ежедневная борьба с лишениями и тяготами бытия. Последние 6 лет он провел в Берлине, служил чиновником в министерстве юстиции. Гофман умер в 46 лет, но успел сделать очень много. После его смерти остались произведения, ставшие мировой классикой; остались *картины* - он был одаренным художником; остались *музыкальные* произведения. На его надгробном памятнике написано: "**Он был одинаково замечателен как юрист, как поэт, как музыкант, как живописец**".

Средства к существованию и положение в обществе ему давала лишь служба в качестве судейского чиновника. И это противоречие между судейской службой и романтической натурой было источником мучительных страданий Гофмана. Он, художник по глубочайшему внутреннему призванию, одержимый искусством, почти всю жизнь был прикован заботой о хлебе насущном к своей **службе**, которую он сам сравнивал со **скалой Прометея**: он был, как и Прометей, не в силах освободиться, чтобы исполнить свое истинное назначение. Он, всегда мечтавший об Италии, о встрече с творениями ее бессмертных мастеров, вынужден был в поисках места скитаться по захолустным городкам, - во всем этом была огромная трагедия

Гофмана, раздваивавшая и терзавшая его душу. Об этом говорят его письма к друзьям, полные отчаянных жалоб на то, что *«архивная пыль застилает все виды на будущее»*, что если бы он мог действовать свободно, согласно влечениям своей природы, он стал бы великим композитором, а как юрист он всегда останется ничем. Справедливости ради надо сказать, что Гофман, по свидетельству современников, принес немало пользы на судейском поприще, хотя, конечно, служба отнимала часы у творчества. Но благодаря чиновничьей службе он **прекрасно знал жизнь**, причем самые мрачные её стороны. И его служба давала богатый материал для его произведений.

Дороже всего ему была музыка. Большой знаток и восторженный почитатель великих композиторов, он даже переименовал свое третье имя - Вильгельм - на одно из имен Моцарта - Амадей. *«С тех пор, как я пишу музыку, мне удается забывать все свои заботы, весь мир. Потому что тот мир, который возникает из тысячи звуков в моей комнате, под моими пальцами, несовместим ни с чем, что находится за его пределами»*. В этом признании - вся натура Гофмана, его необыкновенная способность чувствовать прекрасное и благодаря этому быть счастливым вопреки жизненным невзгодам. Этой чертой он наделяет любимых своих героев, называя их энтузиастами за огромную силу духа, которую не могут сломить никакие беды.

После смерти Гофмана кредиторы распродали с торгов вещи писателя (мебель, шитый золотом мундир советника, гитару, скрипки, гравюры, золотые часы, книги). Семье остались одни долги и... произведения писателя - литературные¹ и музыкальные.

Художественный мир Гофмана - это мир сказочный, фантастический, гротесковый. Причем у Гофмана преобладает мрачный, ночной гротеск. Гейне называл творчество Гофмана *"потрясающим криком ужаса в двадцати томах"*. В поисках идеала Гофман уходил в сказку, в мистику, он мстил своим врагам, расправлялся с ними в царстве своей мечты. У Гофмана царствует карнавальное время, а сквозь карнавал проглядывает бытовой мир - то есть налицо *"классическое гофмановское двоимирие"*. В то же время в произведениях Гофмана существует очень **зыбкая грань между миром фантазии и миром реальным**. Гофман умеет увидеть необыкновенное, фантастическое, чудесное в самом обычном предмете и вещи, умеет проникнуть в "душу" вещей.

В творчестве Гофмана романтическая мечта и действительность нахо-

¹ **Основные произведения Гофмана:** "Фантазии В Манере Калло" (т. 1-4, 1814-1815; Жак Калло, франц., Начало 17 в., Автор графических работ в фантастической гротесковой манере), в том числе "Дон Жуан", "Золотой Горшок"; "Ночные Рассказы" (Т. 1-2, 1817); Повесть-сказка "Крошка Цахес По Прозванию Циннобер" (1819). Роман "Житейские Воззрения Кота Мурра" (неок., 1820-1822). Роман "Эликсир Дьявола" (1815-1816). "Серрапионовы Братья" (т.1-4, 1819-1821), в том числе "Щелкунчик и мышинный король". (Балет "Щелкунчик", муз П. И. Чайковского).

дятся в непримиримом противоречии. Конфликты произведений Гофмана, как правило, определяются столкновением мира мечты с реальной действительностью, уродующей человека. Гофману казалось, что мир находится во власти сверхъестественного начала. И он заселяет свои произведения добрыми и злыми духами (феями, волшебниками, гномами), и они оказывают решающее воздействие на судьбы людей.

Однако, несмотря на фантастический колорит, произведения Гофмана **достоверны и реалистичны**: *"Гофман со своими правдивыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальностью"* (Гейне). Действительность выписывается Гофманом в его произведениях всегда точно, она до мелочей узнаваема, и изображается сатирически. Положительная же программа Гофмана находится за пределами изображаемой действительности - в мире мечты. Это противоречивое сочетание романтического и реалистического начал, критических и жизнеутверждающих тенденций в творчестве Гофмана определило и особенности конфликта, и особенности образной системы - полярной. Основной конфликт произведений Гофмана - это конфликт искусства и мрачной действительности, а **основные образы его произведений - художник и обыватель**.

Художественные образы у Гофмана, как и у всех романтиков, строятся по принципу *соответствия* или *несоответствия* эстетическому идеалу. Поэтому они контрастны, их можно разделить на две группы образов, как это сделал и сам автор: *«Как высший судия, - пишет Гофман, - я поделил весь род человеческий на две неравные части. Одна состоит из хороших людей, но плохих или вовсе не музыкантов, другая же - из истинных музыкантов. Но никто не будет осужден, наоборот, всех ожидает блаженство, только на различный лад»*:

- **отрицательные персонажи** у Гофмана карикатурны, сатирически заострены, олицетворяют одну лишь бездуховность и пошлость мира, и они у Гофмана представлены чаще всего властителями карликовых немецких княжеств, бездельниками придворными, чиновниками, обывателями;

- **положительные герои**, напротив, воплощают духовное, возвышенное, справедливое начало жизни, идеалы красоты, добра и справедливости. И это чаще всего служители искусства - музыканты, поэты, которые не подчиняются тлетворному влиянию среды.

При такой полярности персонажи гофмановских произведений во многом однолинейны, односторонни, т.е. в них выделяется одна главная черта.

Герои Гофмана чаще всего люди искусства - музыканты или живописцы, певцы или актеры. Но словами **«музыкант»**, **«артист»**, **«художник»** Гофман определяет **не профессию**, а романтическую личность человека, который способен угадывать за тусклым серым обликом будничных вещей необычный светлый мир. Его герой - непременно мечтатель и фантазер, ему душно и тягостно в обществе, где ценится только то, что можно купить и продать, и только сила любви и созидающей фантазии помогает ему возвы-

ситься над окружением, чуждым его духу.

Повесть-сказка Гофмана "Крошка Цахес по прозвию Циннобер" (1819)

"Крошка Цахес..." - одно из самых известных произведений писателя и в нем представлен художественный мир Гофмана в целом. Говорить о художественном своеобразии этой повести - значит говорить о художественном своеобразии всего творчества Гофмана.

Цахес - **сын бедной крестьянки Лизы**. Он уродлив: у него паучьи ножки, он не говорит, а мурлычет и мяучит, как кошка. В судьбу Цахеса вмешивается фея Розабельверда. Она дарит ему **3 золотых волоска**, вплетенных в волосы и потому незаметных для окружающих. И **золото преобразило Цахеса**: речь его стала внятной, уродливость исчезла, - вернее, люди перестали её замечать. Он стал казаться окружающим чудом красоты.

Золотые волоски преобразили Цахеса не только внешне: он стал казаться воплощением ума, все стали восхищаться его несуществующими талантами. Цахес и ведет себя подобающим образом, т.к. знает силу золота. Циннобер-Ерундобер паразитирует на талантах других; ему приписывают ослепленные волшебством люди то, что является достоянием других.

Показателен **один из эпизодов** повести: **Валтазар** - положительный герой повести, молодой пылкий влюбленный романтик, поэт, читает в обществе свои стихи. Присутствует и крошка Цахес. После того, как Валтазар закончил читать свои стихи, посыпались поздравления, восторженные отклики, но они были обращены не к Валтазару, а к ... Цахесу:

"Какое стихотворение! Какие мысли! Какая фантазия! Какие замечательные стихи... Какое благозвучие... Спасибо... Спасибо вам, дорогой господин Циннобер, за божественное наслаждение..."

- *Что? Что вы говорите?* - воскликнул Валтазар. *Но никто не обращал на него внимания, все бросились к Цинноберу",* который "сипел":

- *Прошу покорнейше... Прошу покорнейше, не обессудьте! Это пустячок, я наспех накропал его не далее как прошлой ночью..."*

Аналогичная подмена происходит и на **государственном поприще**: Цахес становится первым министром своего княжества, его награждают высшим орденом - "зелено-пятнистого тигра на двадцати пуговицах" за то, что он дал его сиятельству князю совет относительно выведения пятен на его мундире. Блестяще устраивается и **личная жизнь** уродца: Цахес собирается жениться на невесте Валтазара Кандиде, которая совершенно без ума от уродца и дарит ему свою любовь.

Силам зла, мрака, ничтожным людям противостоят в повести люди поэтического, романтического склада: **поэт Валтазар** и **добрый волшебник Альпанус**. Лишь они могут видеть подлинную красоту мира и подлинное уродство Цахеса. Альпанус - добрый волшебник - разгадал тайну возвышения Цахеса. В день бракосочетания Цахеса с Кандидой (невестой Валтаза-

ра) Валтазар вырывает у Циннобера магические золотые волоски, и тот становится самим собой - ничтожным человеком.

Гофман верит в великую силу искусства, и победа искусства на страницах сказки возможна, но автор хорошо знает, что в реальном мире все обстоит гораздо сложнее. Этим объясняется и иронический финал произведения: спасаясь от разгневанной толпы, Цахес забивается в спальне под кровать и тонет в серебряном ночном горшке.

А добрая фея Розабельверда раскаялась в своем поступке - она верила, что внешние блага, которыми она одарила Цахеса, озарят его душу. Но тот остался тем, кем был, и умер позорной смертью.

РЕАЛИЗМ

(лат. *realis* - вещественный)

Вопрос о времени возникновения реализма.

Реализм XIX века (герои, сюжеты, конфликты, жанры, стиль)

1. Вопрос о времени возникновения реализма

Вопрос о времени возникновения и этапах становления реализма в мировой литературе является спорным:

- по мнению одних литературоведов, реализм возник в древние времена и прошел ряд этапов в своем развитии. Таким образом, выделяются "античный реализм", "реализм Возрождения", "просветительский реализм", "реализм XIX века (критический)", "реализм XX века".

- другие связывают появление реализма с эпохой Возрождения;

- третьи ведут отсчет от ХУШ в., когда сформировался жанр семейно-бытового и социально-бытового романа ("Юлия, или Новая Элоиза" Руссо);

- четвертая, самая распространенная точка зрения, заключается в том, что реализм как направление сформировался в 30-е годы XIX века, когда утверждался принцип правдивого изображения жизни.

Античный реализм, это, действительно, понятие довольно условное, хотя такое понятие и существует. Это наивный реализм, в котором еще отсутствует психологизм, анализ действительности. С одной стороны, мир для античного автора реален, предметен, достоверен, и та же поэма Гомера "Илиада" очень многое дает историку, изучающему историческое прошлое Эллады. Но мотивировка событий в античных произведениях находится за пределами земного мира. Античный реализм пронизан мифологизмом, и для понимания мотивов человеческих поступков чрезвычайно важными были такие категории, как "рок", "судьба", "воля богов". (Хотя, конечно, необходимо отметить, что человек в античном мире не всегда был послушным орудием в руках богов).

С большим основанием можно говорить о **реализме эпохи Возрожде-**

ния. В это время предметом художественного исследования писателей становится человек с его внутренним миром, в его социальной обусловленности. В это время была поставлена задача прославить человека, раскрыть его духовную мощь и показать физическое совершенство. Принцип изображения реального, земного человека диктовал и повышенное внимание авторов к реальным, земным обстоятельствам, причинам поступков героев, которые находились внутри человека, в нем самом, в его психологии. Философия эпохи Возрождения, поставившая в центр мира гармоничного человека, обусловила и важнейшие черты реализма эпохи Возрождения:

- масштабность образов (Дон Кихот, Гамлет) и поэтизация человеческой личности, её способности к сильному чувству ("Ромео и Джульетта"); после эпохи Возрождения немного создано в мировой литературе произведений, герои которых были бы равны по своим масштабам, общечеловеческой значимости героям произведений эпохи Возрождения;

- накал трагического конфликта при изображении столкновения личности с враждебными ей силами. Каждый раз, когда герои литературы Возрождения решали знаменитый вопрос "Быть или не быть?", они решали его не для себя только: каждый раз, в каждом выдающемся произведении эпохи Возрождения, речь шла о проблемах мироустройства в целом, о высшем смысле бытия, о смысле существования всего человечества ("Гамлет", "Король Лир", "Макбет" Шекспира и др.)

Просветительский реализм складывается в эпоху Просвещения (18 век). Мировое значение приобрел английский реалистический роман. Его основоположник - Даниель Дефо, автор романа "Робинзон Крузо" (1719). Все явления общественной жизни просветители оценивали как разумные и неразумные. Из этого они исходили и при изображении человеческих характеров: их положительные герои являлись воплощением разума, отрицательные же герои являли собой отступление от нормы, порождение неразумия. Но такая заданность не способствовала объективности.

Реализм Просвещения допускал условность. Условными могли быть обстоятельства, как в эксперименте: "допустим, что человек оказался на необитаемом острове". При этом Дефо рисует поведение Робинзона не таким, каким оно могло быть на самом деле, а таким, каким он хочет представить человека: как героя, как победителя природных сил. Так же условен и Фауст Гёте: он показан в борьбе за утверждение высоких идеалов.

2. Реализм XIX века (герои, сюжеты, конфликты, жанры, стиль)

В 30-40-е гг. XIX века ведущим художественным методом в европейской литературе становится реализм. Его называют критическим реализмом, определяя тем самым главную его особенность. Реализм XIX века

развил и углубил воспринятую от романтизма¹ критику материального прогресса и буржуазной цивилизации, поэтому он и был назван "критическим реализмом" (определение М. Горького). Однако определение "критический реализм" не бесспорно, во всяком случае, оно не является исчерпывающим хотя бы уже потому, что помимо социальной критики произведения критического реализма содержали в себе и положительные идеалы, способствовали гуманизации человека.

Что нового внес реализм XIX века в мировую литературу и каковы его отличительные свойства как литературного метода? Реализму свойственны свой тип героя, свои принципы сюжетосложения, жанровая система, свой стиль и особенности языка.

Но прежде, чем говорить о поэтике реализма, необходимо сказать о том, на каком фоне сформировался реализм в 19 веке.

Духовный климат Западной Европы после 1830 года существенно переменялся по сравнению с предшествующей романтической эпохой. Субъективный идеализм романтиков (создававших свои условные индивидуальные художественные миры), сменился в системе реализма верой во **всемогущество разума и науки**, верой в прогресс. **Две идеи** определяют в этот период мышление европейцев: это **позитивизм** (направление в философии, основывающееся на сборе объективных фактов с целью их научного анализа) и **органицизм** (эволюционная теория Дарвина, распространенная на прочие сферы жизни). XIX век – век бурного роста науки и техники, подъема социальных наук, и это стремление к научности проникает и в литературу. Художники-реалисты видели свою задачу в том, чтобы описать в литературе богатство явлений окружающего мира, разнообразие человеческих типов, литература, вслед за наукой, стремилась как бы систематизировать явления общественной жизни, описать мир в новом его состоянии.

Именно так понимал свою задачу, например, **Оноре Бальзак** (1799 – 1850), который принадлежал к классическому этапу реализма XIX века. Бальзак сумел наиболее полно выразить дух XIX столетия: "*XIX век, каким мы его знаем, в значительной мере изобретен Бальзаком*" (Оскар Уайльд). Уайльд имеет в виду, что Бальзак обладал самым мощным, после Шекспира, писательским воображением и в своем творчестве сумел создать самодостаточную, саморазвивающуюся, универсальную модель мира, точнее, французского общества первой половины XIX века. Главное творение Бальзака – "**Человеческая комедия**". Она объединяет все произведения зрелого этапа его творчества, все, написанное им после 1830 года.

"Божественная **комедия**" Данте вникала в тайны потустороннего мира;

¹ Как и романтики, писатели-реалисты не приемлют утвердившийся миропорядок, но неприятие это приобретает иные формы: эстетика реализма ориентировалась не на эмоциональное, личностное начало (как эстетика романтизма), а на начало аналитическое.

"Человеческая комедия" - в тайны современной цивилизации.

Замысел объединить свои отдельно публиковавшиеся романы, повести, новеллы в единый цикл произведений впервые возник у Бальзака в 1833 году, и первоначально он планировал назвать гигантское произведение **"Социальные этюды"** – заглавие, подчеркивающее сходство принципов Бальзака-художника с методологией науки его времени. Однако к 1839 году он остановился на другом заглавии – "Человеческая комедия", которое выражает и авторское отношение к нравам его века, и писательскую дерзость Бальзака, мечтавшего, что его произведение станет для современности тем же, чем "Божественная комедия" Данте была для Средневековья. В 1842 году было написано "Предисловие к "Человеческой комедии", в котором Бальзак изложил свои творческие принципы, охарактеризовал идеи, положенные в основу композиционной структуры и образной типизации "Человеческой комедии". К 1844 году относится авторский каталог и окончательный план, в котором значатся названия 144 произведений; из них Бальзак успел написать **96**. В «Человеческой комедии» три раздела. I. Этюды нравов: 1) сцены частной жизни; 2) сцены провинциальной жизни; 3) сцены парижской жизни; 4) сцены политической жизни; 5) сцены военной жизни; 6) сцены сельской жизни. II. Философские этюды. III. Аналитические этюды. Это самое масштабное произведение в литературе XIX века, надолго ставшее, особенно в марксистской критике, эталоном литературного творчества. Цементируют гигантское здание "Человеческой комедии" личность автора и обусловленное ею единство стиля, изобретенная Бальзаком система переходящих персонажей и единство проблематики его произведений.

Реалистическая литература проникнута в целом оптимистическим духом: критикуя современное им общество, писатели-реалисты были уверены в действенности их критики, в том, что это общество поддается улучшению, реформированию, верили в неизбежность прогресса.

К тридцатым годам XIX века окончательно сложилась новая система общественных отношений. Это была буржуазная система, при которой каждая личность была достаточно жестко закреплена за определенной социально-классовой средой, то есть время романтической "свободы", "неприкаянности" человека прошло. В классическом буржуазном обществе принадлежность личности к определенному классу предстала как непреложный закон бытия и, соответственно, стала принципом художественного освоения жизни. Человек у реалистов обусловлен прежде всего социально-исторической средой, и в основе реализма лежит принцип социально-классового детерминизма, т.е. на смену романтическому двоемирию приходит признание связи человека и среды. Если романтики рисовали исключительную, одинокую личность, конфликтующую с обществом, то реалисты стремятся показать взаимодействие человека с обществом; показать, как человек меняется под давлением обстоятельств. Реалистический герой - это человек определенной эпохи и среды, он связан с другими множеством ни-

тей: и семейных, и профессиональных, и социальных. Оноре де Бальзак (1799-1850) в предисловии к "Человеческой комедии" (цикл романов) писал, что его цель - написать произведения, охватывающие 3 формы бытия: **мужчин, женщин и вещи**. Бальзак впервые делает не аксессуаром, а основой сюжета борьбу за имущество, наследство, историю имени и т.д.

Возникает образ **литературы-зеркала**, в котором отражение жизни не должно быть искаженным и фальшивым. Ср. слова **Стендаля: роман - это "зеркало, проносимое по большой дороге жизни"**¹. Но это не означает, что реалисты провозгласили принцип убогого жизнеподобия; они прибегали к преувеличению и заострению в искусстве, что придавало изображаемому яркость и зримость, узнаваемость (см. "Гобсек" Бальзака).

Изменилось у реалистов и восприятие **человеческого характера**. Герой романтической литературы – это герой исключительный, он всегда на голову выше других. Реалистическое же искусство демократично – реалисты впервые вывели на сцену "маленького человека". Реалисты унаследовали от романтиков открытую ими самооценку человеческой личности, но реалисты закрепили личность за определенным местом, временем, средой. Герой **реалистического** произведения – всегда уникальный продукт взаимодействия исторического процесса и конкретных обстоятельств, поэтому жизненный опыт каждого человека реалисты понимают как неповторимый и ценный уже самой этой неповторимостью, а с другой стороны, жизненный опыт каждого человека представляет всеобщий, универсальный интерес, потому что в нем присутствуют повторяемые, всеобщие черты. Здесь лежит основа реалистического учения о типе, основа реалистической типизации.

Реализм XIX века, во многом близкий научному методу познания, стремился как можно шире охватить жизнь, показать все детали общественного устройства, все типы человеческих отношений, для чего, понятно, требовались произведения больших объемов. Отчасти поэтому **ведущим жанром** в литературе реализма **становится роман** (роман социально-политический, затем роман психологический). Особенно на раннем этапе реализма романы отличались большим, чем принято сегодня, объемом. Кроме того, роман был в XIX веке жанром без груза канонической традиции. Роман – это жанр, открытый всему новому, романист исследует жизнь свободно и непредвзято, не зная заранее, куда его приведет его художнический поиск. Этим роман сродни духу научного поиска. Роман становится господствующим жанром мировой литературы. Создателями реалистического романа были французские писатели Стендаль и Оноре де Бальзак.

Особенности сюжетосложения в реалистических произведениях. Сюжеты реалистических произведений стремятся к многоплановости, в их

¹ Ср. «зеркальный» эпиграф к комедии Н.В. Гогля «Ревизор»: «Неча на зеркало пенять, коли рожа крива».

развитии участвуют многие персонажи. Сюжет в реалистическом произведении - это "обыкновенная история", которая происходит дома, а не в заоблачных и библейских далях. Гюстав Флобер в связи с этим сказал, что "*Эммы Бовари рыдают в каждой деревушке*". Для реалистических сюжетов характерна социально-психологическая мотивированность, обусловленность. Обращение к реалистическому герою требовало сюжетов, в которых действие развивалось бы логично, учитывались бы исторические и социальные факторы. (**Финалы** "Сида" Корнеля и "Тартюфа" Мольера в рамках реалистических произведений невозможны, поскольку они не подготовлены всем ходом повествования). Часто писатели-реалисты обращались к жизнеописанию героев - от рождения до смертного часа, либо до их становления. Это давало возможность писателю наиболее полно, во всех взаимосвязях исследовать судьбу героя, его характер. Жанр жизнеописания знала и предшествующая литература, но здесь жизнеописание социально и психологически обусловлено.

Очень важную роль в реалистическом произведении играет **фон действия, особенно быт**. В частности, классическим в реализме стал прием психологического наполнения предметной детали, когда та или иная художественная деталь в произведении наполняется психологической функцией, т.е. раскрывает психологическое состояние героя, характер героя. Не изобразив достоверно фон действия, быт героев, невозможно дать правдивую картину в целом. **Стендаль** в связи с этим заметил: "*Фальшивые одежды ведут к фальшивому диалогу*" (трактат "Расин и Шекспир").

Стиль реалистического произведения. Правдивость обстоятельств и точность описаний обуславливают и особенности стиля: стиль и язык произведений становятся демократичнее, отражают речь различных общественных слоев; лексика произведений расширяется за счет бытовой лексики, профессионализмов; синтаксис приближается к синтаксису разговорной речи, становится проще, естественнее. **Прием речевой характеристики** персонажей в реалистических произведениях приобретает особую значимость. Коль достоверным в реалистическом произведении должен быть характер, должна быть достоверной и его речь. По тому, что и как говорят в произведении персонажи, по их диалогам и монологам можно получить представление о социальной роли и психологической сущности героев.

Жанры реализма. Ведущими жанрами в реалистической литературе становятся **жанры прозаические**: очерк, новелла, роман. Основным жанром становится социально-психологический роман. Этот жанр дает широкие возможности для изображения и анализа общественной жизни. Распространяются романы-хроники: например, роман Стендаля "Красное и черное" имеет подзаголовок "Хроника 1830 года". Это позволяет во всех подробностях, деталях проследить путь героя.

Реализм XIX века (критический реализм) становится психологическим реализмом, он стремится полнее раскрыть внутренний мир человека. Со

второй половины 19 века реализм, уже выполнивший задачу каталогизации, научной систематизации общественной жизни, все больше сосредотачивается на изображении отдельной личности, углубляется внимание реалистов к внутреннему миру человека, новое, более точное представление о психических процессах ведет к выработке новых приемов изображения реакций личности на предлагаемые обстоятельства. Соответственно в реализме второй половины века уходит принцип панорамности и уменьшается объем романа, намечается тенденция к ослаблению значения внешнего сюжета. Роман все дальше отходит от романтической красочности, сосредотачивается на изображении заурядной личности в самых типичных обстоятельствах. Параллельно с "усреднением" романного материала идет процесс утончения его художественного инструментария, выработки все более изощренной формы, которая перестает восприниматься как "форма", то есть нечто внешнее по отношению к содержанию, а полностью совпадая с задачами "содержания", становится его прозрачной оболочкой.

Критический реализм XIX века ввел и разработал новое качество романного мышления – **диалогичность** (теоретически осмысленную М.М. Бахтиным). Герой романа, занимая определенную нравственную, идеологическую и т.п. позицию, вступает в "спор" (диалогические отношения) с другими персонажами, стоящими на своих ценностных позициях. В этом множественном обмене мнениями (споре позиций) принимает участие и автор-повествователь (рассказчик, лирический герой), и все персонажи произведения. Их голоса перекликаются, накладываются друг на друга, и никто не изрекает истину в последней инстанции. Истина, т.е. художественная концепция произведения, выступает как результат взаимодействия всех позиций, как многоголосие хора.

Однако **углубление реализма XIX века** в сравнении с реализмом предшествующих периодов, усложнение в нем картины мира **не означают его превосходства над другими методами**. Искусство не развивается по закону геометрической прогрессии, и развитие искусства сопровождается утратами, а не только обретениями. В частности, реализмом XIX века была утрачена масштабность образов эпохи Возрождения; неповторимым остался пафос утверждения, свойственный просветителям, их оптимистическая вера в победу добра над злом.

НАТУРАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНОЕ ТЕЧЕНИЕ

(эстетические принципы, темы, конфликты, сюжет)

Как литературное течение натурализм сложился в последней трети XIX в. в Европе и США и означал естественнонаучное познание мира и человека. У истоков натурализма (от лат. "natura" - "природа") находились во Франции Эмиль Золя и братья Гонкуры - Эдмон и Жюль ("**Жермини Ласертэ**"); в Германии - Герхарт Гауптман (пьесы "**Перед восходом солнца**",

1889; *"Ткачи"*, 1892; *"Перед заходом солнца"*, 1932); в России - Петр Боборыкин (1836-1921, романы *"Китай-город"*, 1882; *"Василий Теркин"*, 1892 и др.). Однако в России натурализм не получил такого развития, как в Западной Европе, и можно говорить скорее о влиянии натурализма на творчество П. Боборыкина, А. Амфитеатрова, Д.Н. Мамина-Сибиряка, чем о натурализме как литературном направлении.

В 70-х годах XIX века во Франции писатели-натуралисты обвинили современную им литературу в тенденциозности - излишнем внимании к идеям. Писатели-натуралисты объявили, что именно они откроют обществу полную, достоверную и беспристрастную правду о нём. В изображаемых ими персонажах натуралисты **акцентировали наследственность, темперамент** в его взаимодействии с окружающей средой, с обществом. Э. Золя утверждал, что *«художественное произведение – это кусок жизни, увиденный через темперамент»*.

Натуралистами были **расширены пределы изображаемого**: центральное место в произведениях натуралистов заняли те *герои, сюжеты, тот жизненный материал*, который раньше в литературе появлялся лишь изредка. Например, богаче, чем прежде, была представлена **жизнь социальных низов**, деклассированной среды (романы Эмиля Золя *"Чрево Парижа"* (1873) и *"Накись"* (1882), Э. и Ж. Гонкуров *"Жермини Ласерте"* (1865); жизнь **пролетариата**: Г. Гауптман, *"Ткачи"* (1892), Э. Золя, *"Жерминаль"* (1884) и т.д.

К числу особенностей литературы натурализма относится своеобразная **авторская позиция** создателей произведений: авторы принципиально отказываются давать какую-либо оценку изображаемым событиям и героям. Они отводят себе роль **экспертов, "следователей по делам человека"**, изучающих мир бесстрастно, без идеологической заданности.

Теоретики натурализма полагали, что в XIX веке натурализм получил особо благоприятные условия для развития в связи с **успехами естественных наук** и сложившимся в XIX веке культом научного знания вообще. **Судьба человека** рассматривается ими как **"человеческий документ"**, не нуждающийся в художественном приукрашивании. На первый план выходила научная объективность, с опорой не на типизацию, а на среднестатистическое, на метод "усредняющего упрощения". Золя и "золяисты" поставили целью обогатить роман "научным", **физиологическим пониманием человека**, и основным методом их творчества становился тот же метод, что и учёного: эксперимент, тщательное наблюдение и изучение природы. Тем самым художественное познание уподоблялось научному познанию, оперирующему понятиями, цифрами, фактами.

Э. Золя в статьях *"Экспериментальный роман"* (1879) и *"Романисты-натуралисты"* писал: *"Я не хочу, подобно Бальзаку, быть моралистом, политиком, философом. Я хочу быть учёным, изучать факты, изображать их - вот и вся моя задача"*.

Сюжетами натуралистических произведений нередко становились история болезни либо уголовное дело во всех их подробностях. Писатели-натуралисты чрезвычайно высоко ценили жизненную достоверность, правдивость. Правдивости они достигали, насыщая текст подробностями, деталями, фактами. В результате книги "натуралистов" разбухали, превращались в многотомные романские эпопеи; распространился жанр "общественно-бытовой хроники", "летописного документа".

По-своему понимали теоретики натурализма и **общественно-исторический процесс**, историю человеческого общества: историю человеческого общества они понимали как физиологический процесс, как развитие живого организма. Соответственно, законы этого развития (прежде всего в их биологическом аспекте) и интересовали их в первую очередь. В частности, особый интерес вызывала **проблема наследственности**. Темы физиологии, патологии, наследственности стали центральными в панораме нравов Э. Золя *"Ругон-Маккары"* (1871-1893). Эта серия романов создана в соответствии с той точкой зрения, что судьба человека предопределена средой и физиологической природой.

Теория и практика Э. Золя-писателя смущала многих его современников. Даже ироничный писатель Анатолий **Франс**, которого трудно эпатировать, **отверг Золя**: *"Никто до него не воздвигал столь высокой груды нечистот... Ни один человек до него так не старался унижить человечество... Его творчество вредно"*. Но художники часто бывают несправедливы друг к другу, особенно современники. Э. Золя дал мировой литературе глубокое психологическое исследование преступной страсти, дал такие потрясающие картины социального зла, что их справедливо относят к числу вершин реалистического искусства.

Натурализм как литературное направление существовал недолго и его существование не было лишено скандальности. Но бесспорным является то, что натурализм расширил границы изображаемого в литературе; литература все больше проникала в сферы "бессознательного" и "подсознательного".

ЭМИЛЬ ЗОЛЯ (1840-1902)

Эмиль Золя – теоретик французского натурализма¹, одна из самых ярких фигур во французской литературе 2-й половины XIX века. Он был талантливым писателем, наиболее полно отразившим в литературе историю французского общества этого периода. Золя родился в Париже в семье инженера-строителя Франческо Золя (рано умершего - в 1847), но детство и юность его прошли в городке на юге Франции (Эксе). После смерти главы семьи Золя испытывают материальные трудности, и в 1858 г. переезжают в

¹ См. сб. Золя: «Что мне ненавистно», 1886; «Экспериментальный роман», 1880; «Натурализм в театре», 1881; «Романисты-натуралисты», 1881.

Париж, где продолжает образование в лицее. В 1862 году Золя поступает на службу в бюро упаковок одного из издательств. **Служба в издательстве** дала Золя возможность ознакомиться с литературной жизнью Парижа.

Литературная карьера Золя началась с **журналистики** - с газетной хроники и литературно-критических статей. Но вскоре он полностью сосредоточился на литературе. В 1864 г. он опубликовал свой первый сборник рассказов и новелл под названием "**Сказки Нинон**". В молодости Золя зачитывался романтиками, его кумирами были Альфред де Мюссе и Виктор Гюго. Романтическими были и ранние новеллы и рассказы Золя: они были и *романтически вычурными*, и в то же время отличались мастерством использования *реалистической детали*.

Вся жизнь Золя была **непрестанным трудом** - писатель он был очень плодовитый: им создано несколько десятков романов, в том числе главный труд его жизни – двадцатитомная эпопея "*Ругон-Маккары*" (1871-1893).

Эмилем Золя также написаны романы "Исповедь Клода" (1865), "Марсельские тайны" (1867), "Тереза Ракен" (1867), "Мадлен Фера" (1868), в 90-е гг. появляются 2 цикла романов "Три города" ("Лурд", "Рим", "Париж") и "Четыре Евангелия" ("Плодовитость", "Труд", "Истина" и "Справедливость" (не окончен), а также литературно-критические и искусствоведческие книги "Что я ненавижу" (1866), "Мой салон" (1866), "Эдуард Мане" (1867).

Умер писатель в ночь на 29 октября 1902 года от отравления угарным газом из-за неисправности дымохода в своей парижской квартире. Книги Эмиля Золя - одни из самых читаемых и изучаемых в мире, критическая литература о них насчитывает тысячи названий. В России Э. Золя был в XIX веке чрезвычайно популярен, иногда публикации его произведений опережали публикации во Франции.

Роман Э. Золя «Тереза Ракен» (1867)

В книгах Э. Золя и "**золяистов**" перед читателем впервые предстал мир **грубых страстей**, ничем не замаскированных, лишенных духовных или умственных переживаний и запросов. Наиболее ярким образцом такого "физиологического романа", романа-эксперимента стал роман Э. Золя "**Тереза Ракен**" (1867). При первой – журнальной – публикации роман назывался «**Брак по любви**».

В центре романа Золя - традиционный "**любовный треугольник**", но нетрадиционной является трактовка темы: **Тереза** и ее муж **Камилл** принадлежат к различным темпераментам, которыми и определяется их психология и поведение, а также их романские судьбы:

- в жилах **Терезы** течет горячая **африканская кровь**, она по происхождению – креолка (мать Терезы была дочерью вождя какого-то африканского племени, отец – французский офицер. Это важно подчеркнуть, так как вопросы наследственности для золяистов были важнейшими);

- муж Терезы **Камилл** - темперамента противоположного, он часто болел в детстве, *«рост его задержался, и он остался маленьким и тщедушным. Мать еще больше любила его из-за слабости, которая постоянно угнетала его... Дряблое, бессильное тело Камилла за всю жизнь не изведало ни единой чувственной встряски»*. В семье Камилла Тереза воспитывалась на положении бедной родственницы-сироты и вышла за нелюбимого и слабосильного молодого человека замуж в знак благодарности к воспитавшей ее семье. Тереза, будучи натурой страстной и чувствительной, вынуждена подавлять свои страсти.

Судьбу Терезы меняет **встреча** с другом детства ее мужа Камилла – **Лораном**, *«дюжим, широкоплечим молодцом»*, завораживающим своей силой и непоколебимой уверенностью в себе. Золя дает подробный *физический и нравственный портрет* Лорана, крестьянского сына, подчеркивая его физическую мощь, полнокровную красоту, могучую шею, крепкие руки, но и – *«низкий лоб»*. Жизненные цели Лорана непритязательны, он – недоучившийся студент-юрист, рассчитывающий на скорую смерть отца, чтобы получить наследство и жить ничего не делая: *«В сущности, это был лентяй с плотоядными аппетитами, с ясно выраженной жаждой легких и постоянных удовольствий. Это большое могучее тело желало только одного - не утруждать себя, бездельничать и наслаждаться жизнью»*.

В душе Терезы вспыхивает необоримая **страсть к Лорану**: она *«подчинялась какой-то силе ... и сидела как пригвожденная»* во время первой встречи с Лораном. Такое восприятие характерно для нервного холерического темперамента, к которому принадлежала Тереза. Золя описывает ее состояние весьма красноречиво: *«молодая женщина словно замерла и онемела. Она впилась в Лорана пристальным, жгучим взглядом. Ее черные, матового оттенка глаза казались двумя бездонными отверстиями»*.

Поскольку в начале романа автором сведены такие колоритные персонажи, то дальнейшее развитие сюжета можно предвидеть: **Лоран** становится **любовником Терезы**, решив, что эта связь для него выгодна. С самого начала любовники поняли, что связь их предопределена: *«Нервная... женщина и сангвинический мужчина, живущий чисто животной жизнью, составили тесно связанную чету. Они взаимно дополняли, поддерживали друг друга... Любовник привносил в их союз свою жизненную силу, любовница - нервы; так жили они один в другом, и объятия были им необходимы для бесперебойной биологической работы их организмов»*. Эмиль Золя живописует исступленную **страсть Терезы**, которая увлекает и Лорана: *«Облик любовницы как бы преобразился, приобрел что-то безумное и ласкающее; влажные губы, блестящие глаза - все в ней сияло. Ластясь и извиваясь, молодая женщина стала странно хороша, она была вся - порыв. Ее лицо словно осветилось изнутри, по телу как бы пробежало пламя. И пылающая кровь, напряженные нервы излучали вокруг нее какие-то горячие токи, от нее шли пронизывающие, терпкие дуновения. Все дремавшие в*

ней инстинкты нервной женщины вспыхнули с невероятной силой». Лоран подчинился её страсти, которая пугала и влекла его: «В этом цветущем животном организме все казалось бессознательным: Лоран подчинился своим инстинктам, он делал только то, на что его толкали физические потребности... Он уже не владел собою. Он не мог жить без этой женщины, как нельзя жить без еды и питья».

Стремясь устранить препятствия на пути своей страсти, Тереза и Лоран **убивают Камилла**. Камилл, не умеющий плавать, был сброшен в реку во время лодочной прогулки, мать Камилла г-жа Ракен и друзья семьи ничего не заподозрили. Через год, по прошествии траура, любовники получили возможность, наконец, соединиться, Лоран женится на Терезе, заменив ей мужа, а госпоже Ракен – старой торговке – ее сына Камилла.

Однако была и еще одна причина, по которой Лорану и Терезе необходимо было быть вместе – им необходимо было вместе **защищаться от призрака утопленника** – Камилла, который стал мучительным кошмаром для обоих. Свадьба их стала точкой отсчета для новых трагических событий в их жизни: в первую же брачную ночь между ними встает **призрак** – Камилла. Напоминанием и материальным выражением кошмара был отвратительный незаживающий **шрам от укуса** на шее Лорана, который оставил Камилл, перед тем, как был сброшен в воду: «Призрак Камилла, вызванный из прошлого, занял место между молодоженами у пылающего камина. В жарком воздухе, которым они дышали, Тереза и Лоран вновь различали влажный, прохладный запах утопленника; они чувствовали, что вот здесь, рядом, находится труп, и они пристально смотрели друг на друга, не смея шелохнуться. И тогда в глубине их памяти вновь развернулась страшная история совершенного ими преступления. Достаточно было произнести имя жертвы, чтобы прошлое опять захватило их, чтобы для них вновь ожили все ужасы убийства». «Оба с ужасом признавались себе, что страсть их мертва, что, убив Камилла, они убили в себе и взаимное влечение».

Отвращение к утопленнику, а главное – к самим себе как совершившим преступление делало невозможным обретенное супружеское счастье: «они вновь обнялись, но опять вынуждены были выпустить друг друга, словно тела их пронзало какое-то раскаленное острие. ...Отпрянув к краям постели, пылающие и еле живые, они разрыдались. И сквозь эти рыдания им послышался торжествующий хохот утопленника. Изгнать его им не удалось; победил он. Камилл тихонько лег между ними». Брачная ночь молодоженов превратилась в кошмар. Последующие ночи были еще мучительнее.

Более или менее сносно супруги чувствовали себя в отсутствие друг друга. Лорана рядом с Терезой удерживали **40 000 тыс. франков**, которые госпожа Ракен неосмотрительно перевела со своего счета на имя племянницы – бывшей жены своего сына.

Кошмарным напоминанием о Камилле становится и **портрет**, написанный Лораном: портрет был неудачным, безобразным, в серовато-лиловатых тонах, с помятыми чертами, но теперь он воспринимался как портрет утопленника с преследующим взглядом и напоминал об убийстве.

Любовники пылают взаимной ненавистью друг к другу и им на ум приходит **убийство друг друга**, которое их обоих изматывает и неизбежно приводит к развязке.

Роману мы могли бы дать другое название, хорошо известное из русской классической литературы: **«Преступление и наказание»**. Идея, по сути, та же, что и у Достоевского. Однако своеобразие и неповторимость роману придает оригинальный авторский ход: **убийцами** являются двое - он и она; друг для друга они являются как бы **увеличительным зеркалом**, в котором они видят отраженным и усиленным вдвойне свое преступление (прием **двойничества** - удвоения ситуации). Преступление обретает двойную психологическую тяжесть для обоих и поэтому особенно невыносимым: *«Убийцам хотелось быть по ночам вместе, чтобы сообща защищаться от утопленника, но по какой-то таинственной причине, с тех пор как они соединились, им стало еще страшнее»*.

Друг на друга они смотрели с изумлением и отвращением. Под влиянием страстного нервного холерического темперамента Терезы происходят изменения в сангвиническом темпераменте Лорана: *«Прежде Лоран воспринимал радости жизни скорее плотью, чем нервами; теперь чувства его утончились. Первые же ласки любовницы открыли ему какую-то новую для него нервную, всепоглощающую стихию. Это невероятно изощрило его сексуальность и придало наслаждениям такую терпкость, что сначала он как бы обезумел... Настало время, когда нервы его и кровь пришли в равновесие, - то было время глубоких радостей, целостного существования. Потом нервы стали брать верх, и он оказался во власти тревог, которые терзают больные тела и души»*. Утопленника боялись одни лишь расшатанные его нервы, совесть же его не участвовала в этих страхах, он ничуть не сожалел, что убил Камилла.

Под воздействием пережитого потрясения в Лоране проснулись некоторая **утонченность и изящество движений**, а главное – неизвестно откуда появился **талант**: *«страшное потрясение преобразило этого человека, развил в нем чувствительные, как у женщины, нервы, чуткость и впечатлительность. Под влиянием постоянного чувства ужаса его мысль выходила из обычной колеи и возвышалась до экстаза, свойственного гениям; своего рода нравственное заболевание, невроз, терзавший все его существо, развили в нем безошибочное художественное чутье»*. Этюды Лорана были своеобразны, несли на себе печать пережитого чувства. Однако у всех голов на всех этюдах Лорана к задуманной картине было нечто общее – они все были чем-то похожи на Камилла, даже женские портреты: *«все они выражали страдание и ужас, от всех веяло какой-то жутью»*.

Лоран отказывается от занятий живописью.

Разврат, которому предается Тереза, а затем и Лоран, оказывается лишь временным средством забыться от кошмара. Преступники многократно пытаются явиться в полицию с повинной, но в последний момент не решаются и откладывают визит, страшась последствий. Возникает мысль об убийстве сообщника, который мог донести в полицию: *«Они испытывали необоримую потребность убить друг друга и подчинялись этой потребности, как разъяренные звери».*

В западном романе (и вообще в литературе), в отличие от русского, повышенную роль играет **интрига, действие**, которые приковывает внимание читателя. Безмолвным участником драмы становится мать Камилла – парализованная госпожа Ракен, тяжело пережившая смерть сына Камилла. Госпожа Ракен не могла говорить и двигаться, но способность видеть и слышать ею не была утрачена. Прежде Тереза и Лоран ей представлялись любящими детьми, утешением ее старости, к которым она испытывала безграничное доверие. Однако она становится невольным свидетелем признаний и откровений сообщников, не стеснявшихся парализованной старухи. Замурованное сознание старой женщины не может пробиться к друзьям дома и открыть им страшную правду, ей достается роль свидетеля взаимных обвинений сообщников, достается роль безмолвного, но выразительного обвинителя.

Безмолвное, но действенное участие госпожи Ракен в событиях многократно увеличивает их драматическую напряженность: читатель с возрастающим напряжением следит за исходом поединка между Терезой и Лораном, а также за их поединком с безмолвной госпожой Ракен. Этот талантливо найденный прием дает возможность взглянуть на состояние Терезы и Лорана со стороны: *«Все время, пока они обвиняли друг друга, парализованная следила за ними пристальным взглядом. Когда Лоран заносил руку над головой Терезы, глаза старухи загорались жгучей радостью... К тому же она понимала, что развязка не за горами. Со дня на день отношения между супругами становились все напряженнее, все невыносимее. Взрыв, которому предстояло все разнести вдребезги, был неизбежен».*

Лоран приготовил для Терезы **цианистый калий**, **Тереза** - острый **кухонный нож**. Оба «укушенных страстью» предпочитают покончить с собой, чем жить невыносимой жизнью. Неотступно следившие друг за другом супруги разгадали замысел: *«При виде ножа и стакана с отравой они обменялись последним благодарным взглядом. Тереза взяла стакан, выпила половину и протянула Лорану; тот осушил его до дна. Это произошло мгновенно. Сраженные, они рухнули друг на друга, обретая утешение в смерти. Губы молодой женщины коснулись шеи мужа - того места, где остался шрам от зубов Камилла. Трупы пролежали всю ночь на полу столовой, у ног 2-жи Ракен, скрюченные, безобразные, освещенные желтоватыми отсветами лампы. Почти двенадцать часов, вплоть до полудня, 2-жа Ракен, неподвижная и немая, смотрела на них, уничто-*

жая их своим тяжелым взглядом, и никак не могла насытиться этим зрелищем».

Роман Золя назван по имени главной героини, потому что именно ее темперамент определил судьбу Лорана и всю последующую трагедию, сюжет романа в целом. Вкладом Э.Золя в мировую литературу стало внимание к импульсам из подсознательного (темпераменту) героев, причем подсознательное выступает в тесном взаимодействии с уровнем сознания, а также с социальными аспектами бытия персонажей. Точно отобранные детали вырастают до символических (символом смерти в романе становится вода - бурлящая, холодная и грязная, непроницаемо темная).

Тереза, с одной стороны, невиновна как биологическое существо, т.к. она мстит обществу за себя, за пустую жизнь в семье мужа Камилла, она - заложник страсти: страсть вызвала к жизни дремавшего в ней «африканского» зверя, но страсть и изжила, расщепила себя под влиянием убийства. У Терезы наступает паралич воли. Одновременно Тереза виновна как существо социально-биологическое. Трагедия Терезы Ракен обусловлена в одном случае - разницей в темпераментах с ее первым мужем - с Камиллом, в другом - обманчивостью ее ожиданий перемен в жизни в случае, если она соединится с Лораном. Вероятно, тут можно говорить о самообмане героини, склонной, под влиянием своего темперамента, к сильным чувствам и их драматизации. Лоран, несмотря на свой внешний физический экстерьер, оказался лжемужчиной, и иным, в силу своего интеллекта, он не мог быть. Физиологическая состоятельность Лорана, которая так гипнотически воздействовала на Терезу, терпит крах, не будучи руководима разумом и нравственным чувством.

Роман вызвал бурную негативную реакцию во французской литературной критике как оскорбляющий нравственное чувство читателя. И совершенно напрасно, так как «педагогический заряд» романа, развенчание преступной страсти обладают необыкновенной воздействующей на читателя силой. В предисловии к роману Золя утверждал, что его напрасно обвинили в безнравственности, в порнографии, так как он считает свой роман научным исследованием клинического случая. Золя называет научный анализ – «современным методом, орудием всестороннего познания, которым наш век так настойчиво пользуется для того, чтобы проникнуть в будущее». А в области науки «упрек в безнравственности не доказывает ... решительно ничего»; «Искреннее изучение, как огонь, очищает все». Золя называет себя «просто исследователем, который хоть и погрузился в гущу человеческой грязи, но погрузился в нее так, как медик погружается в изучение трупа».

Какие же научные цели поставил перед собой в своем романе писатель Э. Золя? Золя предпринял "исследование случая чересчур исключительного". В предисловии к роману он пишет: «Я остановился на индивидуумах, которые всецело подвластны ... голосу крови, лишены способности свобод-

но проявлять свою волю и каждый поступок которых обусловлен роковой властью их плоти. Тереза и Лоран - животные в облике человека, вот я все. ...У меня было одно-единственное желание: взяв физически сильного мужчину и неудовлетворенную женщину, обнажить в них животное начало, больше того - обратить внимание только на это животное начало, привести эти существа к жестокой драме и тщательно описать их чувства и поступки. Я просто-напросто исследовал два живых тела». «Я поставил перед собой задачу изучить не характеры, а темпераменты».

Необходимо в то же время иметь в виду, что **стиль Э. Золя** сочетал в себе не только элементы утверждаемого им **натурализма**, но и черты **постнатурализма** («психологизм», «импрессионизм»), а также **романтизма**. Присутствует в творчестве Золя и **социальность** - черта реализма. Творчество Золя было сложнее, чем его теория, он и сам писал об условности термина натурализм: «и вот я привык к приемам... как бы это определить? – к приемам зазывалы... Поверьте, что мне, так же как и вам, кажется смешным это слово натурализм, однако я буду повторять его, потому что публика верит в новизну явления, только если оно как-нибудь окрещено... да, моя работа журналиста – это и есть тот молоток, что помогает мне продвигать мои произведения».

Эпопея Э. Золя "Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху второй империи" (1871-1893)

Начало работы над эпопеей было вызвано увлечением Эмилем Золя теорией наследственности, натуралистической теорией (Ипполит Тэн). Писатель задался целью исследовать судьбу **4 поколений одной семьи**. Но помимо биологических проблем автора интересовали и проблемы социальные. Таким образом, автор поставил перед собой **2 задачи**:

1. "**изучить на примере одной семьи вопросы крови и среды**"; выполняя первую свою задачу, Золя составил генеалогическое древо семьи Ругон-Маккаров, дал каждому из героев подробную медицинскую характеристику с точки зрения наследственных признаков¹;

2. "**изобразить всю Вторую империю, начиная с государственного переворота до наших дней**" (Вторая империя - во Франции период правления императора Наполеона III с 2 декабря **1852** до 4 сентября **1870**, Сентябрьской революции 1870 г.; Наполеон III - племянник Наполеона I).

Не случайно временем действия своей эпопеи Золя выбрал годы Второй империи Наполеона III – это были годы, наполненные бурными политическими событиями в истории Франции, и закончились они знаменитой Парижской Коммуной (1871). Обращение к этому периоду французской ис-

¹ В основу систематизации материала положен естественный принцип – действие наследственности, и с этой целью Золя изучал труды П. **Люка** («Трактат по естественной наследственности») и Ш. **Летурно** («Физиология страстей»).

тории значительно усилило социально-политическую линию в романе, частично заслонив линию биологическую.

В «*Предисловии*» к роману «Карьера Ругонов» (1971 г.) Э. Золя писал: *«Я хочу показать небольшую группу людей, ее поведение в обществе, показать, каким образом, разрастаясь, она дает жизнь десяти, двадцати существам, на первый взгляд глубоко различным, но, как свидетельствует анализ, близко связанным между собой. **Наследственность, подобно силе тяготения, имеет свои законы.** Ругон-Маккары, та группа, та семья, которую я собираюсь изучать, характеризуется безудержностью вожделений, мощным стремлением нашего века, рвущегося к наслаждениям. В физиологическом отношении они представляют собой медленное чередование нервного расстройства и болезней крови, проявляющихся из рода в род, как следствие первичного органического повреждения; они определяют, в зависимости от окружающей среды, чувства, желания и страсти каждой отдельной личности - все естественные и инстинктивные проявления человеческой природы, следствия которых носят условные названия добродетелей и пороков».*

Э. Золя было 28 лет, когда он приступил к работе над "Ругон-Маккарами", и 53 года, когда он ее завершил¹.

Создавая эпопею, Золя стремился дать в ней картину **всего французского общества**, представить разные слои и социальные группы. И потому ответвления рода Ругон-Маккаров проникают во все слои общества. Кроме того, Золя вводит и персонажи, не имеющие родственных связей с семьей Ругон-Маккаров. Всего в эпопее - около **1200 действующих лиц**. Эпопея "Ругон-Маккары" - сложное, объемное многотомное произведение, в котором выделяется несколько сюжетно-тематических линий:

- **жизнь буржуа** - новых хозяев страны изображена в романах "*Карьера Ругонов*", "*Добыча*", "*Чрево Парижа*", "*Накипь*", "*Деньги*";
- **жизни трудового народа** посвящены романы "*Западня*", "*Жерминаль*", "*Земля*";
- **антиклерикальная** тема является центральной в романах "*Завоевание Плассана*", "*Проступок аббата Муре*";
- **тема искусства, творчества** является ведущей в романе "*Творчество*";
- **проблема наследственности** исследуется в романе "*Человек-зверь*".

Грандиозная серия «Ругон-Маккары» перенасыщена элементами **планирования**, схема научной организации этого произведения представля-

¹ Эпопея включает 20 романов: "*Карьера Ругонов*" (1871), "*Добыча*" (1871), "*Чрево Парижа*" (1873), "*Завоевание Плассана*" (1874), "*Проступок аббата Муре*" (1875), "*Его превосходительство Эжен Ругон*" (1876), "*Западня*" (1877), "*Страница любви*" (1878), "*Нана*" (1880), "*Накипь*" (1882), "*Дамское счастье*" (1883), "*Радость жизни*" (1884), "*Жерминаль*" (1885), "*Творчество*" (1886), "*Земля*" (1887), "*Мечта*" (1888), "*Человек-зверь*" (1890), "*Деньги*" (1891), "*Разгром*" (1892), "*Доктор Паскаль*" (1893).

лась Золя необходимой.

В романах Золя нет по-шекспировски крупных и ярких героев, его интересует человек "**естественный**", биологический, интересуют человеческие страсти и инстинкты. Золя беспощадно рисует человека-животное, хищнически хватающего, присваивающего все, что ему попадает в руки. Подстать героям и **предметный мир** в произведениях Золя: это мир вещный, сугубо материальный, неодухотворенный. Мир вещей в романах Золя тщательно выписан, как на натюрмортах. Эпопея Золя фактографически точна, но она не бесстрастна, она обладает повышенной эмоциональностью. Это противоречие было замечено критиками уже в первых экспериментальных романах Золя: "Тереза Ракен" и "Мадлен Фера".

«**Человеческая комедия**» Оноре де **Бальзака** - литературная история Франции XIX века - стала **литературной моделью** для эпопеи Э. Золя. По замыслу Бальзака, в «Человеческой комедии» - цикле романов - должно было быть более 2 тыс. персонажей, все романы **Бальзак** **разделил** на разделы: *сцены нравов, философские этюды, аналитические этюды*. Золя высоко ценил Бальзака и видел в нем отца современного искусства, предтечу натурализма, так как Бальзак, по мнению Золя, «заменял воображение поэта наблюдениями ученого». Но **Золя** специально оговорил различие между собой и Бальзаком: «*Моя история будет больше научной, чем социальной*».

1. Романы о буржуазии. "Карьера Ругонов" (1871)

Роман имеет подзаголовок («научное название», Э.Золя): "**Происхождение**". В цикле "*Ругон-Маккары*" этот роман стал своеобразным **прологом**, рассказывающим о происхождении семьи Ругон-Маккаров и одновременно о возникновении режима Второй империи. Время действия романа - декабрь **1851** года. В центре его находятся события государственного переворота, приведшего к власти Луи Бонапарта. Место действия - небольшой провинциальный городок **Плассан**, ставший в изображении Золя как бы моделью всего французского общества накануне переворота.

В этом романе намечается **родословная семьи Ругон-Маккаров**. Родоначальница семьи - **Аделаида Фук**, женщина с трагической судьбой, **страдающая неврозом**. Из **родословного** древа Ругон-Маккаров:

«*Аделаида Фук. Род. в 1768 г., вышла замуж в 1786 г. за Ругона, садовника – неповоротливого и спокойного; от него у неё родился в 1787 г. сын; овдовела в 1788 г.; в 1789 г. взяла себе в любовники Маккара, неуравновешенного пьяницу, контрабандиста; прижила с ним сына в 1789 г. и дочь в 1791 г.; сошла с ума в 1851 г. и содержалась в Тюлет, в доме умалишенных, где и умерла от удара в 1783 г., 105 лет от роду (Врожденный или первоначальный невроз)*».

В романе действуют дети и внуки Аделаиды от **первого брака с крестьянином Ругоном** и дети и внуки от **второго брака - с бродягой и**

пьяницей Маккаром. Автор прослеживает в дальнейшем влияние наследственности - невроза и алкоголизма родителей - на потомство. Ветвь **Ругонов** связана с **буржуазией**; **Маккаров** - с **трудовым народом**. Страсти, их непоэтическое проявление занимают в эпопее, в соответствии с эстетикой натурализма, важнейшее место.

Основным **общественным конфликтом** романа является **столкновение республиканцев и бонапартистов** и приход бонапартистов к власти. Золя стремится правдиво изобразить этот переворот - расправу с Республикой в маленьком городке Плассане на юге Франции.

Ругоны, узнав о том, что в Париже готовится бонапартистский переворот, **захватывают власть** в своем городке. Победившая империя, естественно, осыпает их милостями; они становятся "благодетелями", спасителями города от республиканцев. И начинается **пир победителей** (т.е. грабеж): "*Ругоны сумели возвыситься на развалинах свободы, ограбили Республику; когда её умертвили, они приняли участие в дележе*". Золя рисует "зверинец" Ругонов, единственная святыня для которых - деньги.

Симпатии Золя - на стороне **республиканцев**, они изображаются романтически в своем порыве к свободе и этот их порыв поддерживается всей природой: "*Марсельеза наполнила небо...природа откликнулась, поля взывали о мщении и свободе, потрясая воздух и землю*".

Есть в романе в семье Ругонов и **положительные персонажи**: внук Аделаиды - Сильвер и его любимая Мьетта. Сильвер бескорыстен, добр, и этим он выделяется среди Ругон-Маккаров. К своей бабке Аделаиде, больной и ограбленной детьми, Сильвер единственный относится по-доброму и заботится о ней. Сильвер становится республиканцем, и он, и Мьетта погибают (их расстреливают бонапартисты). Их гибель - это гибель Республики, и семья Ругон-Маккаров участвует в их убийстве. Для Золя очевидно, что восхождение буржуазии к власти замешано на крови невинных людей. **Аделаида**, обезумев от горя, **проклинает своих детей**, называет их стаей волков, пожравших её единственного ребенка. И это проклятие символично, оно принадлежит и автору; оно и реализуется в сюжете эпопеи.

"Добыча" (1871)

Показав в "**Карьере Ругонов**", какими путями буржуазия пришла к власти, Эмиль Золя в "**Добыче**" изображает её дальнейшее *продвижение к вершинам власти и богатству*. Среди дорвавшихся до пирога, до добычи находится сын Ругонов - **Аристид Саккар**.

Из **родословной**: «*Аристид Ругон, по прозв. Саккар. Род. в 1815 г., в 1836 г. женился на Анжеле Сикардо, спокойной и мечтательной. У них сын, род. в 1840 г., и дочь, род. в 1847 г. Овдовел в 1854 г. В 1853 г. прижил сына от Розалии Шавайль, работницы, в роду которой по восходящей линии были случаи чахотки и эпилепсии. В 1855 г. вторично женился - на Рене Бери дю Шатель, умершей бездетной в 1864 г. Смешение путем со-*

четания. Преобладание моральных черт отца, физически похож на мать. Честолюбие матери извращается вожделениями отца. Чиновник, затем крупный делец. Все еще живет в Париже. Редактор газеты».

Саккар спекулирует на продаже домов и земельных участков в связи с перестройкой Парижа. Саккар придумывает хитроумную комбинацию с покупкой домов, предназначенных на слом, и с помощью подлогов, сговоров, прямого жульничества становится богатейшим человеком империи, одним из ее столпов. Все в его жизни подчинено купле-продаже, обогащению, он не щадит никого, и **умирающая жена** его слышит его разговор о планах новой женитьбы из-за 100 тысяч. Обобрав вторую жену, Саккар стремится нажиться на сыне, выгодно его женив.

Показывая жизнь развращенных буржуа, Эмиль Золя порой увлекается натуралистическими подробностями, дает колоритные картины нравственного разложения тех, кто находится у кормушки власти. Венчает этот мир в романе образ **Наполеона III: "с мертвенно-бледным лицом", с "изжелта-серыми глазами с помутневшим зрачком"** - это образ жестокого, равнодушного к судьбам других, хищника.

Уже в первых романах проявилась одна из *отличительных особенностей стиля* Золя: сочетание детализированного описания с образом-символом, концентрирующим в себе основной смысл картины. Таковы, например, описание зимнего сада в доме Саккара в "Добыче" и картина **центрального рынка в "Чреве Парижа"**. Романы Э. Золя о буржуазии - это скорее памфлеты и довольно сильные. Эпоха Второй империи для Золя - это "*эпоха безумия и позора*" в истории Франции.

Романы о народе. "Западня" (1877)

В условиях накаленной общественной ситуации, революционных настроений и назревающих массовых выступлений тема народа **стала особенно актуальной**. Появление романа вызвало бурю протеста в критике: его сочли безнравственным, грубым. Такая реакция была вызвана тем, что в романе впервые с такой правдивостью была **показана жизнь французских низов**. Роман принес его создателю скандальную известность. За короткий срок роман выдержал 30 изданий.

В замысле романа автор исходил из натуралистических принципов, стремясь показать, как наследственный **порок алкоголизма губит Жервезу Маккар** и её мужа - кровельщика **Купо**. Из родословной Ругон-Маккаров:

«Жервеза Маккар. Род. в 1828 г.; прижила трех сыновей с любовником Лантье, в роду которого встречаются случаи паралича. Он увозит ее в Париж и там бросает. В 1852 г. она выходит замуж за рабочего Купо, из семьи алкоголиков, имеет от него дочь, умирает в 1869 г. от нищеты

и пьянства (Линия отца, зачата среди пьянства). Хромает. Прачка».

Но причину трагического положения героев автор видит и в **социальных условиях** - именно социальные условия и рожают многие пороки, выявляют то животное неуправляемое начало, которое таится до поры в человеке. Обращаясь к жизни народных низов, к "*глупой, пошлой и грязной обстановке*", Золя поставил **сложную эстетическую задачу**: расширить в соответствии с принципами натурализма сферу художественного. Э.Золя, сознавая эстетическую невыигрышность материала, писал: "*От пошлости интриги меня может спасти лишь величие и правдивость изображенных мною картин народной жизни. Поскольку я беру глупую, пошлую и грязную обстановку, я должен дать рисунку большую рельефность. Сюжет беден, поэтому надо постараться сделать его настолько правдивым, чтобы он явил чудеса точности*" ("Набросок" к роману "Западня"). Золя стремился прежде всего к точности описаний и характеристик.

Роман рассказывает о драме семьи Купо. Героиня романа **прачка Жервеза Маккар** мечтает спокойно жить, работать, воспитывать детей, в конце концов "*умереть на своей кровати*". Вместе с мужем Купо они пытаются устроить свое маленькое счастье, свою скромную семейную жизнь. В первые годы совместной жизни супруги упорным трудом достигают сносных условий существования. Им удается скопить немного денег, снять дешевую квартирку, обставить ее старой мебелью. Но сколько требуется для этого усилий, ценою какого изнуряющего, отупляющего труда Жервеза поддерживает порядок в своем доме! На четвертый день после родов она уже работает в заведении г-жи Фоконье, ибо "*хорошо барыням корчить из себя больных. У бедняков не хватает на это времени*". Достаточно Купо выйти из строя и остаться на несколько месяцев безработным, чтобы благосостояние трудолюбивой рабочей семьи пошатнулось. И жизнь, нелегкая и прежде, становится невыносимой, когда муж - кровельщик Купо - лишается возможности трудиться из-за **несчастливого случая**, произошедшего с ним на работе (упав с крыши, он получает увечье). Работать, как прежде, он не может, и постепенно спивается, все чаще заглядывая в **кабачок** под названием "*Западня*". Жервеза начинает пить вместе с Купо, оба они в конце концов гибнут (от алкогольной болезни и голода).

Таким образом, Золя дает биологическую мотивировку происходящего в романе: Жервеза - потомок Аделаиды Фук по линии Маккаров, т.е. нисходящей ветви семьи; Купо также страдает от наследственного алкоголизма.

Но Э. Золя показывает также, что **гибнут не только алкоголики**; *безысходная жизнь* приводит к гибели и многих порядочных людей, не сумевших подняться. Золя утверждает, что бедняк обречен на гибель, что условия его жизни и труда обрекают его на деградацию и вымирание.

Одна из задач, которую Золя поставил перед собой в романе, - задача чисто филантропическая. Он искренне верил, что романы, подобные "*Западне*", в которых показано бедственное положение трудового

люда, заставят правительство принять необходимые меры. "Западню", - замечает Золя, - можно резюмировать следующими словами: **"Закройте кабаки - откройте школы"**.

"Жерминаль" (1885) (на русск. яз. - 1884)

Это один из самых знаменитых романов Э. Золя. Принадлежит к числу лучших социальных романов. Роман создавался в то время, когда бурные забастовки потрясли Францию. Самое активное участие в этих забастовках приняли шахтеры. В соответствии со своей теорией "экспериментального романа" Золя в ходе работы над романом изучает жизнь и быт шахтеров, едет на шахты, наблюдает условия шахтерского труда. Замысел романа претерпел изменения в ходе работы над материалом. Задумывая свой роман как роман-эксперимент, Золя хотел поставить своих героев в предельную ситуацию нужды, голода, которые вызвали бы ненависть шахтеров и жажду мести. Предполагалось, что все это должно было вызвать *разгул кровавой стихии*. Но в процессе работы над романом Золя преодолевает натуралистическую схему, и создает роман **не об озверении изголодавшихся и бастующих шахтеров, а о пробуждении народного сознания**.

Об этом свидетельствует и название романа - оно подчеркнуто символично: **Жерминаль** (от лат. "росток") - это название весеннего месяца (7-го по счету) по французскому республиканскому календарю (21-22 марта - 19-20 апреля; 1793-1805). Название знаменует собой восходы грядущих социальных выступлений и потрясений.

Роман "Жерминаль" можно сравнить с **грандиозной фреской**, состоящей из множества подробностей, описаний шахтерского быта. Но (и это уже стало отличительной особенностью стиля Золя) эти бытовые и трудовые *подробности* сочетаются с **символическими** картинками, к числу которых относится, например, образ **шахты-чудовища**, пожирающего людей.

В центре романа находятся шахтеры, работающие на угольных копях (в Монсу). Э. Золя подробно рассказывает о тяжелых условиях их жизни, о глухой, как могила, нищете, о постоянном непосильном труде и почти полном бесправии. Труд определяет *"каждую мысль, каждое действие рабочего, его психологию, его рефлекс, его надежды"*. Изображение труда во всех его деталях и тяготах считается открытием Золя в литературе.

Золя выделяет среди шахтеров яркие типы. Особенно психологически убедительно, с высокой степенью жизненной достоверности, показана **семья Маэ**. Эта шахтерская семья из поколения в поколение работает на шахтах. И никакая самая добросовестная работа не позволяет им выбиться из беспроектной нищеты. Маэ **не в состоянии заработать кусок хлеба** своим детям (их в семье 7). Трагично описана сцена, в которой этот терпеливый, работающий человек узнает **о новом снижении заработка**: *"Угрюмое лицо землекопа, закаленное подземной работой, отразило отчаяние, крупные слезы выступили на глазах, падая горячими каплями. Он повалился на*

стол и заплакал, как ребенок". В условиях тяжелого экономического кризиса, охватившего страну, акционерная компания решила снизить заработную плату шахтерам.

Параллельно автор описывает **другую** - процветающую - **семью акционеров** (т. е. совладельцев шахты) Грегуаров. Они пребывают в безделье, им подают на завтрак булочки с горячим шоколадом, а **дочь Сессиль** - очаровательное 18-летнее создание, спит до обеда, не зная никаких забот.

Доведенные до отчаяния рабочие начинают **забастовку**. В то время забастовки как форма протеста шахтеров еще не были распространены. Шахтеры привыкли быть послушными, хотя и ненавидели начальство и хозяев. Основной **конфликт** романа - это **борьба шахтеров и компании**. Шахтерам было трудно решиться на забастовку, но, решившись, они не стали отступать. Золя видит народ как стихийную силу, разбушевавшуюся стихию, он и любит её мощью, но он не может не страшиться её разрушительных последствий: "*Роман написан не ради того, чтобы пробудить сознание к революции*", - писал Золя, - **Роман предостерегает от возникновения катастрофы**". **Кульминацией** книги является **восстание шахтеров**, их сходки в лесу, шествие к шахтам и разрушение их, а затем - расстрел шахтеров солдатами. Восставшие терпят поражение: "*Они, правда, были побеждены. Но Париж не забудет выстрелов в Воре... поражение никого не успокоило, буржуа в Монсу, несмотря на свою победу, смутно чувствовали, что забастовка может возобновиться со дня на день*".

Концепция личности в "Жерминаль" и стилистика романа свидетельствовали о том, что **Золя -художник в романе не укладывался в рамки натуралистической теории**. Его роман является талантливым реалистическим произведением, исследованием социально-исторических противоречий в национальной жизни Франции конца XIX века.

Рекомендуемая учебная и справочная литература

Артамонов С.Д. Сорок веков мировой литературы: В 4 кн. – М., 1997.

Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000: Учеб. пособие / Под ред. Л.Г. Андреева. – М., 2000.

Зарубежные писатели. Библиографический словарь. В 2. ч. / Под ред. Н.П. Михальской. – М., 1997.

История всемирной литературы: В 9 т. / Гл. ред. Г.П. Бердников.- Т. 1-8. М., 1984-1993.

Луков В.А. История литературы: Зарубежная литература от истоков до наших дней : Учеб. пособие для студ-ов пед. вузов. – М., 2003.

Панорама веков. Популярная библиографическая энциклопедия. За-

рубежная художественная проза от возникновения до XX века. - М., 1991.

СОДЕРЖАНИЕ

АНТИЧНАЯ ЛИТЕРАТУРА (ГРЕЧЕСКАЯ)

Мировое значение античной литературы.....	3
Античные образы в мировой литературе (образ-архетип Федры)	
<i>Мифологическая основа трагедий на сюжет Федры</i>	7
<i>Трагедия Еврипида «Ипполит»</i>	8
<i>Трагедия Ж. Расина «Федра»</i>	12
<i>Драма М. Цветаевой «Федра»</i>	15
Героический эпос. Поэма Гомера "Илиада»	
<i>Миф о Троянской войне - один из источников поэмы</i>	18

Об исторической основе «Илиады»	20
Содержание «Илиады»	20
Образы богов и героев в поэме «Илиада»	25
Язык, стих и стиль поэмы	28
«Гомеровский вопрос»	29
Дидактический эпос Гесиода	
Поэма Гесиода "Теогония"	31
Поэма Гесиода «Труды и дни»	33
Появление лирики как рода литературы. Поэзия Сафо	36
Древнегреческий театр.	38
Древнегреческая комедия. Аристофан. «Всадники», «Лисистрата»... ..	39
Древнегреческая сатирическая драма. Еврипид. «Киклоп».....	42
Трагедия как высшее искусство Древней Греции	44
«Царь Эдип» Софокла и теория эдипова комплекса З. Фрейда.	45
Миф об Оресте и Электре в древнегреческой трагедии (Софокл "Электра", Эсхил "Эвмениды", Еврипид "Электра").....	47
Круг (пантеон) 12 богов в античной мифологии.	51

ЛИТЕРАТУРА СРЕДНИХ ВЕКОВ

Общая характеристика средневековой литературы.	54
Внутреннее единство средневековой литературы	57
Христианство и мировая культура	58
Поэзия вагантов	51
<i>Gaudeamus igitur</i>	56
Героический эпос. «Песнь о Роланде»	55
Религиозная литература	
Жития святых. «Житие св. Алексея»	60
Жанр видений. «Видение Тнугдала»	61
Рыцарская литература.	
Рыцарская поэзия. Лирика трубадуров	62
Рыцарский роман. «Тристан и Изольда».....	67
Средневековый театр	71
Литургическая драма. Миракль. Мистерия.....	73
Фарс	75
Данте Алигьери. «Божественная комедия»	
Судьба Данте	76
Жанр, композиция, аллегоризм образов	79
Кантика первая - «Ад»	82
Кантика вторая - «Чистилище»	88
Кантика третья - «Рай»	89
Особенности поэтики «Божественной комедии»	91
Средневековые и возрожденческие тенденции в «Комедии»	93

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Мировоззренческие основы эпохи Возрождения	94
Итальянская комедия	101
Дж. Боккаччо. «Декамерон»	
<i>История создания. Композиция книги.</i>	104
«Декамерон» и «Божественная комедия».	105
<i>Особенности поэтики. Темы, сюжеты, персонажи</i>	106
Франсуа Рабле. «Гаргантюа и Пантагрюэль»	
<i>Рабле, его роман и его эпоха. Энциклопедизм Рабле</i>	112
<i>Роман Рабле и народная смеховая культура</i>	119
<i>Аллегоризм образов великанов.</i>	120
<i>Гротескные пиришественные образы в романе.</i>	122
<i>Карнавальное использование чисел в романе</i>	123
<i>Библейские тексты в гротескных образах романа Рабле</i>	124
Сервантес. «Дон Кихот»	
<i>Краткие биографические сведения о Сервантесе</i>	126
<i>Дон Кихот и Санчо Панса - центральные герои романа</i>	128
Уильям Шекспир	
<i>Шекспировский вопрос</i>	135
<i>Сонеты Шекспира</i>	138
<i>Исторические хроники Шекспира. Драма «Ричард III»</i>	142
Трагедия Шекспира «Гамлет»:	
<i>Трагедия мести и «Гамлет» Шекспира</i>	146
«Быть или не быть...»	147
<i>Место и время действия</i>	151
<i>Мотив яда в трагедии</i>	152
<i>Финал трагедии. «Инвентарь смертей»</i>	152
<i>Особенности сюжета и композиции</i>	154
ЛИТЕРАТУРА XVII-XVIII вв.	
Классицизм	
<i>Философия и эстетика классицизма. Французский классицизм</i>	156
«Сид» Корнеля как классицистическая трагедия	162
<i>Мольер. Комедия «Тартюф»</i>	166
Литература Просвещения	174
Сентиментализм	
<i>Эстетика сентиментализма</i>	178
<i>Ж. Ж. Руссо. «Юлия, или Новая Элоиза»</i>	182
И.В. Гёте. «Фауст»	187
«Пролог в театре»	190
«Пролог на небесах».....	191
<i>Часть 1</i>	192
<i>Часть 2</i>	195

ЛИТЕРАТУРА XIX в.	197
Романтизм	198
<i>Характеристика романтизма как направления</i>	198
<i>Дж. Байрон. Поэма «Паломничество Чайльд-Гарольда»</i>	203
<i>Э.Т.А. Гофман. Повесть-сказка Гофмана «Крошка Цахес по прозвищу Циннобер»</i>	208
Реализм	212
Натурализм как литературное течение	219
<i>Эмиль Золя. Роман «Тереза Ракен»</i>	221
<i>Эпопея Э.Золя «Ругон-Маккары. Естественная и социальная история одной семьи в эпоху второй империи»</i>	227

Учебное издание

Крючков Владимир Петрович

Зарубежная литература Основные произведения, стили, направления

Книга издана в авторской редакции

Подписано в печать 02.09.2008. Формат 60X84 1/16
Бумага офсетная. Печать трафаретная.
Объем ... усл. печ. л. Тираж 150 экз. Заказ ...

Издательский центр «Наука»
Типография АВП «Саратовский источник»
г. Саратов, ул. Университетская, 42, оф. 106
т. 52-05-93

Саратовский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского