История Мировой Литературы

M. Nizamova

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО СПЕЦИАЛЬНОГО
ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ УЗБЕКИСТАНА
ИМЕНИ МИРЗО УЛУГБЕКА

Факультет зарубежной филологии

Кафедра мировой литературы

НИЗАМОВА М.

ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Часть 1)

Ташкент
«VNESHINVESTPROM»
2019

УДК 82(075.8)
ББК 83.3(0)я73

Низамова М.
История мировой литературы. Учебник. –Ташкент, Издательство «VNESHINVESTPROM», 2019. 392 стр.

Ответственный редактор:
доктор филологических наук **Камилова С.Э.** (НУУз)

Рецензенты:
доктор филологических наук, профессор
Лиходзиевский А.С. (УзГУМЯ)
доктор филологических наук, и.о.доцента
Касымова З.А. (НУУз)

ISBN978-9943-4235-3-4

©М. Низамова
© VNESHINVESTPROM, 2019

АННОТАЦИЯ

Учебник «История мировой литературы» (Часть 1) предназначен для студентов 1—2 курсов бакалавриата по направлению 52201000 – Филология и обучение языкам. В учебнике представлен литературный процесс в странах Западной Европы от античности до начала XIX века, изложенный в соответствии с историко-хронологическим и жанрово-стилевым принципами анализа литературного процесса. Цель учебника – оказать помощь студентам при усвоении основных произведений учебной программы, адекватно понимать художественное произведение, видеть в нем взаимодействие различных литературных традиций, научиться филологически грамотно интерпретировать художественный текст.

Мазкур дарслик бакалавриат 52201000 – Филология ва тиллари йўналишининг 1-2 курс талабаларига ўқиладиган «Жаҳон адабиёти тарихи» (1-чи қисм) курсига мувофиқ тузилган. Дарсликда Ғарбий Европа мамлакатларидаги адабий жараённинг антик даврдан 19 асргача бўлган тарихий-хронологик ва услубий таҳлили келтирилган. Дарсликнинг мақсади – талабаларни адабий асарни англаш, турли адабий анъаналарнинг ўзаро таъсирини ва бадиий матнни таҳлил қилишни ўрганишга қаратилган.

This given manual «History of world literature» (part 1) from Antique is intended for students of the 2nd course of bachelor's degree 52201000 – on the specialty of philology and teaching languages. The textbook presents the literary process in Western Europe from antiquity to the beginning nineteenth century, described in accordance with historical-chronological, genre and stylistic principles of the analysis of the literary process. The aim of the manual is to assist students in mastering the basic literary works of the curriculum, to understand literary work adequately, to study the interaction between different literary traditions, to learn the interpretation of a literary text correctly.

DENOV TADBIRKORLIK
VA PEDAGOGIKA
INSTITUTI ARM
№ 3388

ВВЕДЕНИЕ

При изучении истории зарубежной литературы студенты-филологи сталкиваются с определенными трудностями. Прежде всего препятствием к глубокому, системному усвоению материала служит отсутствие учебных пособий, отвечающих современному научно-методическому уровню, новым требованиям к процессу и результатам высшего гуманитарного образования. Поиск новых методов и средств обучения, стремление к координации различных образовательных курсов, к активизации не только памяти, но и в первую очередь мышления обучающихся, так же, как изменение методологических основ литературоведения на современном этапе, поставили перед специалистами-филологами задачу обновления вузовской учебной литературы. Это касается многих историко-литературных курсов, однако следует подчеркнуть, что учебники по курсу истории зарубежной литературы, которыми мы располагаем, устарели в силу того, что в науке последних десятилетий в области исследования мирового литературного процесса произошли заметные концептуальные изменения.

Данный учебник адресован студентам филологического факультета по направлению 52201000 – Филология и обучение языкам (Русский язык). Задача учебника – показать литературу на фоне эпохи, важнейшей составляющей которой она и является.

В учебнике рассматривается литературный процесс в странах Западной Европы от античности до начала XIX века. Материал излагается в соответствии с историко-хронологическим и жанрово-стилевым принципами анализа литературного процесса, ставит перед студентами задачу активного усвоения основных произведений учебной программы.

Курс построен по проблемно-монографическому принципу: в главы, характеризующие различные периоды, направления, течения литературного процесса, введены разделы о творчестве наиболее крупных писателей, где анализ произведений дается в историко-культурном контексте. В конце каждой главы приводятся вопросы для самопроверки. Отбор произведений осуществлен в соответствии с действующими на филологических факультетах программами по дисциплинам «История мировой литературы» и «Литература страны изучаемого языка».

В учебнике рассмотрены важнейшие закономерности литературного процесса, а также специфические черты творчества наиболее значимых писателей, своеобразие индивидуального метода каждого из них, дающие возможность читателю увидеть не только картину литературной жизни в целом, но и многообразие творческих поисков и судеб. Каждый раздел открывается обзорной статьей, в которой содержится информация об особенностях исторического и культурного процесса изучаемой эпохи, ведущих литературных направлениях и художественных стилях, дается периодизация литературного процесса. Историко-литературный материал сочетается с теоретическим, с вопросами поэтики.

Квалификация «бакалавр» по направлению русская филология предполагает, что изучение литературы стран Западной Европы носит «прикладной» характер и должно соотноситься с изучением русской литературы; а учитывая, что учебник предназначен для студентов нашей Республики – и узбекской литературы. Взаимодействие литератур и литературных традиций – важная и актуальная литературоведческая проблема. В учебнике предлагается такая программа курса, которая могла бы ориентировать студента не только на изучение собственно литературных фактов зарубежной литературы,

но и на изучение межлитературных связей и традиций. Студенты должны представлять, какой след в русской и узбекской литературах оставило то или иное явление зарубежной литературы, какие традиции, идеи, формы и образы оказали влияние.

Взаимосвязь материалов курсов зарубежной и русской литературы имеет, прежде всего, профессиональную направленность: студенту важно не только адекватно понимать художественное произведение, видеть в нем взаимодействие различных литературных традиций, но и научиться филологически грамотно интерпретировать художественный текст.

Систематический курс истории зарубежной литературы является для первокурсников совершенно новым. Естественно, что вопросы литературного, речевого развития, обогащения словарного запаса студентов занимают при изучении зарубежной литературы (в особенности античной литературы), важное место как в аудиторной, так и в самостоятельной работе. Помочь студентам может справочная литература (энциклопедии, словари), список которой приведен в учебнике в разделе «Список рекомендуемой литературы».

В качестве условия, способствующего успешному усвоению курса, студентам предлагается составить и выполнять «график опережающего чтения» художественных произведений – таким образом, чтобы к очередной лекции студент уже успел прочитать рассматриваемые в ней художественные тексты (в учебнике дан также список произведений для обязательного чтения). Это избавит преподавателя от пересказа сюжета и даст возможность обратиться непосредственно к анализу произведения, а студент, знающий текст, глубже воспримет на лекции анализ его содержания художественной формы.

Самостоятельная работа студента по усвоению лекционного материала включает и работу с терминологией; с этой целью в учебник включен «Словарь терминов».

ИСТОРИЯ АНТИЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

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

История античности началась с возникновения рабства и разделения общества на рабов и рабовладельцев. В Греции, история которой началась в третьем тысячелетии до нашей эры, возникла своеобразная форма государственного устройства «полис» – город и в то же время самостоятельное государство. Крупными полисами были Афины, Коринф Сиракузы, Мегары, Спарта, располагавшиеся по всему побережью Черного моря, на Балканском полуострове, островах Эгейского моря и Сицилии.

В эпоху полисов появилась письменность, интенсивно развивалась древнегреческая культура и литература, сформировались литературные жанры. Расцвет греческой литературы приходится на время расцвета полисов. В литературе получают развитие три последовательно сменяющих друг друга жанра: эпос (представленный эпическими поэмами Гомера и дидактической поэмой Гесиода), формируются лирические жанры и драма (трагедии Эсхила, Софокла, Еврипида и комедии Аристофана). В этот период формируются жанры научной прозы –историографии, риторики и философии. Начало римской истории относится ко времени, когда многие государства древнего Востока насчитывали не одно тысячелетие своего развития, а в Греции уже были развитые полисы. На ранних этапах Рим не был связан с мировыми центрами и событиями своего времени. В середине III века до н.э. Рим подчинил себе почти весь Апеннинский полуостров, а во II веке до н.э. уже господствовал над всей территорией Средиземноморья. Рас-

цвет римской литературы произошел в эпоху правления императора Октавиана Августа; поэзия достигла своего наивысшего развития в творчестве Вергилия, Горация, Овидия, появились блестящие образцы научной и художественной прозы. Римская литература развивалась под воздействием древнегреческой, что позволяет говорить о преемственности культур и литератур этих стран.

В своем развитии античная литература прошла несколько этапов:

– начальный; от времени разложения первобытнообщинного строя до конца

II-начала I тысячелетия до н.э. Это время безраздельного господства

устного народного творчества;

– эллинский, или классический; IX- конец IV века до н.э. Это время

образования и процветания свободных полисов.

– эллинистический; III-I века до н.э., время господства больших монархий.

Это период значительного ослабления потенциала греческой литературы,

преобладания изысканных форм в искусстве. В римской литературе –

период устного народного творчества;

– императорский (эллинистически-римский); I- IV века н.э., время римского владычества. В этот период древнегреческое государство завершает свое существование, Рим становится империей, происходит переход к феодальному строю. В области культуры разрушаются старые традиции и возникают новые – христианско-византийские. Наивысший подъем античной литературы приходится на второй этап, время расцвета независимых греческих полисов. Творец литературы и искусства – эллины (римляне называли их греками). Эллинам было присуще высокое сознание своего национального

и культурного единства. Они противопоставляли себя другим народам как «варварам». С особенной силой это сознание пробудилось во время войн с персами. Ранние образцы греческого буквенного письма (алфавита) относятся к VIII веку до н.э. Документы и литературные произведения писались на коже, дереве; законы и документы, рассчитанные на длительное хранение, высекались на камне, мраморе, бронзе. Позже стали употребляться папирус и пергамент; произведения, запечатленные на них, были не только изящны, но и долговечны. Собственноручных рукописей античных авторов мы не имеем, только копии, прошедшие через руки многих переписчиков, в основном рабов.

АНТИЧНАЯ МИФОЛОГИЯ

Античная литература опиралась на развивавшееся на протяжении веков устное народное творчество и переняла от него некоторые внешние черты и определявшую его содержание мифологичность. Самыми древними из дошедших до нас памятников древнегреческой литературы являются поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея». В течение долгого времени в виде мифов и сказаний накапливался материал для их создания; в самих поэмах присутствуют указания на этот источник.

Миф в переводе с древнегреческого – слово, рассказ; термин «мифология» означает изучение мифов, а также свод мифов. Еще в античности появились три концепции мифа:

– миф есть результат поэтического творчества. Такой установки придерживался Геродот, утверждавший: «Гесиод и Гомер установили для эллинов родословную богов, дали имена и прозвища, разделили между ними почести и круг деятельности и описали их образы»;

– миф есть аллегория и символ явлений природы и морали. Так мифы понимали древние мыслители: одни поясняли, что Зевс – аллегория огня или неба, Посейдон – моря, Гера – воздуха, Аид – земли, другие утверждали, что боги – это символы проявления различных сил абстрактного божества;

– миф есть история не богов, а обожествленных позднее людей, то есть, когда миф трактуется только как воспоминание об исторических событиях, обогащенное человеческой фантазией и изменившееся при передаче из поколения в поколение.

Эти три точки зрения сохранились до нового времени. Немецкие исследователи XVIII века считали мифы началом философии и истории, атрибутом детства каждого народа. С их точки зрения, основой мифов и верований служил анимизм, то есть одушевление неживых вещей и явлений. Существует также мнение, что мифы – это неправильное объяснение мира, поскольку первобытные люди не были способны мыслить логично. В качестве синонима к понятию «первобытное мышление» часто употребляется понятие «мифологическое мышление» или мифомышление.

Миф – вымысел, с помощью которых мысль первобытного человека пыталась не только объяснить явления окружающего мира, но и найти ключ к овладению силами природы и объяснить, подчинить их себе. Миф – коллективное создание народа, поэтому он не устойчив и постоянен, а растет и развивается по мере развития общественного сознания. В мифах также находили отражение явления общественной жизни, нравы, обычаи древних греков. Из жанров устного народного творчества к мифу ближе всего сказка, но в ней, в отличие от мифа, всегда подчеркивалась недостоверность рассказа. У греков не было строгого разграничения этих жанров; в мифах содержится много сказочных и фантастических мотивов (как, например, в «Одиссее» Гомера).

По мысли А.Ф.Лосева, поклонение древнего человека земле происходило из убеждения, что все сущее произошло из земли. Зарождение мифа начинается с одушевления неодушевленных предметов, то есть, фетишизма; затем анимизм – появление покровителя, божества той или иной вещи, явления, создателем которых и является это божество. Этот этап мифомышления ученый определил как хтонический. В следующий этап – героический – выделяется верховный бог Зевс, которому подчиняются остальные боги. В этом убеждении древних греков получил отражение процесс развития общества: общинно-родовой строй завершился, появились элементы частной собственности, например, передача наследства от отца к сыну. Постепенно формируется классовое

общество, что и запечатлел миф. Самая развитая форма древнегреческой мифологии – олимпийская мифология – представляет богов в образе людей со свойственными проявлениями человеческого поведения. Боги бессмертны, могущественны, но не лишены человеческих чувств: любви, зависти, ревности, ненависти. Как и люди, они зависят от судьбы, предвидеть которую они не могут – их судьбой распоряжаются богини Мойры.

Олимпийский пантеон организован тоже по образцу человеческого родоплеменного общества. Греки считали, что существовало четыре поколения богов, младшее поколение свергло старшее: в этом также получили отражение отношения, которые существовали между родами и племенами в родовом обществе. Древнегреческую теогонию (происхождение богов) можно свести к следующей схеме: из хаоса (гр. бездна, позже – беспорядок) возник мир – космос (гр. порядок, мир). Первыми богами были Гея (Земля), Никта (Ночь), Эреб (Мрак), Тартар (Бездна), Эрос (Любовь). От Геи родились Уран (Небо) и Понт (Море). Все эти боги не имели внешней формы, а ассоциировались со стихиями. От этих богов произошло второе поколение богов – три богини судьбы – мойры, три богини мщения – эринии, бог времени Крон, богиня правосудия Фемида, бог сна Гипнос, богиня возмездия Немесида, богиня раздора Эрида, бог смерти Танатос, бог воздуха Эфир, перевозчик душ мертвых Харон, титаны, киклопы, гиганты, великаны. Третье поколение богов произошло от Крона и его жены Реи. Это богиня плодородия Деметра, богиня брака Гера, богиня домашнего очага Гестия, бог подземного царства Аид, бог морей Посейдон, бог солнца Гелиос, богиня луны Селена, богиня радуги Ирида, Зевс – верховный бог греческого пантеона. К четвертому поколению относятся дети Зевса от женских божеств второго третьего поколения.

Древнейшие боги – верховный бог Зевс; царица богов Гера; бог моря Посейдон; богиня мудрости Афина; бог подземного мира и царства смерти Аид; бог света и покровитель искусств Аполлон; покровительница животных Артемида, богиня любви Афродита; покровитель путников, ремесел и торговли Гермес; бог войны Арес; покровитель растительности, вина и виноделия Дионис; бог огня Гефест – обитали на горе Олимп. Помимо олимпийских богов было много богов «второго ряда», часто дети или родственники главных богов, например, богиня правосудия Фемида – дочь Зевса и Геры, бог и покровитель брака Гименей – сын Диониса и Афродиты и др. Рядом с богами в мифах жили и действовали герои, потомки богов и людей. Своей смелостью, чувствами они напоминали богов, но как люди были смертными.

Греки, жившие в отдельных городах-государствах, имели общие мифы, но часто миф был собственностью того или иного полиса, той или иной местности. За границами полиса он мог быть неизвестным или рассказываться иначе. Поэтому бывает несколько вариантов одного и того же мифа и существует множество местных мифов. Когда вера в мифы ушла в прошлое, логографы и мифографы стали их классифицировать и систематизировать, а философы – толковать. Систематизация мифов, составление генеалогических таблиц богов и героев были проделаны писателями, философами, мифографами, появившимися не позднее V века до н.э. собирателями и излагателями мифов (Гигиний, Анаксимен, Асклепиад и др). Завершение систематизации всей античной мифологии относится к VII веку н.э.

Стройная система античных мифов – в действительности иллюзия. В разные периоды и в разных областях античного мира существовали различные мифологические представления. Древнегреческая мифология складывалась на протяжении многих веков из культов местных божеств, а приобрела известное единство и

превратилась в стройную систему в VIII–V веках до н.э. Упорядочение мифов нашло отражение в поэме Гесиода «Теогония»: мифы о возникновении космоса из хаоса, поколениях богов, олимпийских богах, союзах богов и смертных; в гомеровских поэмах «Илиада» и «Одиссея» это мифы о богах и героях, миф о Троянской войне, в трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида использованы сюжеты мифов о героях.

Древние римляне, имевшие собственные верования, заимствовали греческую мифологию, присваивая греческим богам имена римских божеств. В культах богов (Юпитер, Юнона, Диана, Марс, Вакх, Сатурн) сохранилось ядро образа греческой мифологии, но появились и новые черты. Так, Веста в римской мифологии не столько богиня домашнего огня, сколько огня государственного, что делает ее защитницей государства, а в защите дома ей помогают многочисленные домашние боги – пенаты, лары, манны. В Риме заметно усилился культ Марса, почитаемого римлянами не только как бога войны, но и отца Ромула. Параллельно разрабатывались римские мифы: об Энее, прибывшем на Аппенинский полуостров и ставшем основателем Римского государства, о создании Рима Ромулом, о битве Горациев и Куриациев, о гусях, спасших Рим и т.д. Римские мифы в общей форме предстают в героическом эпосе – поэме Вергилия «Энеида» – как идея о предназначении Рима справедливо править миром, усмиряя дерзких и щадя покорных; сюда же можно отнести обожествление римских императоров.

Мифология составляла основу античной культуры на всем протяжении ее развития, и как наивная вера кончилась вместе с общинно-родовым строем, однако просуществовала до самого конца античности. Писатели использовали мифы, выражая с их помощью определенные идеи, соответствующие определенному времени, взглядам. В эллинистический период мифология

стала чисто литературным приемом, в эпоху позднего эллинизма выражала философию бытия, воссоздавая универсальные ситуации. Изучение античной мифологии позволяет понять эволюцию культуры и литературы древних греков и римлян на протяжении многих столетий. Мифология составляет основу античной культуры, в том числе литературы, на всем протяжении ее развития даже с учетом изменения подхода к мифу как предмету безусловной веры, появления на определенном этапе скептического отношения к нему. Античные мифы о богах и героях – неиссякаемый источник «вечных образов» и «вечных сюжетов» мировой литературы.

Вопросы для самопроверки:

1. Что такое миф, мифология?
2. На каком этапе развития человеческого общества появляются мифы?
3. Каковы причины и условия возникновения мифов?
4. Что означает понятие «мифомышление»?
5. На какие циклы делятся мифы Древней Греции?
6. Какие особенности мировоззрения древних греков отразились в мифах о богах и героях?
7. Какими предстают боги в мифах? Почему их поведение, взаимоотношения, жизненный уклад так схожи с человеческими?
8. Какую роль сыграла мифология в формировании древнегреческой литературы?
9. Произведения каких жанров устного народного творчества народов Центральной Азии близки античной мифологии?

АНТИЧНЫЙ ЭПОС

Героический эпос. Величайшие памятники древнегреческой культуры – эпические поэмы «Илиада» и «Одиссея» – связывались в сознании древних греков и последующих поколений с именем слепого поэта Гомера, которого легенда изображает странствующим певцом. Семь городов – Смирна, Хиос, Колофон, Саламин, Родос, Аргос, Афины – спорили за честь называться его родиной. Поэмы были записаны в VI веке до н.э. по распоряжению афинского тирана Писистрата. Время жизни Гомера определялось по-разному, от XII до VII века до н.э. В течение всей античности сомнений в авторстве Гомера по отношению к «Илиаде» и «Одиссее» почти не возникало. Ему также приписывались «Гомеровские гимны», комическая поэма «Маргит» и другие произведения. Небольшая группа филологов – «хоризонты» («разделители») настаивала на том, что Гомеру принадлежит только «Илиада». Немецкий филолог Ф. А. Вольф в работе «Введение к Гомеру» (1795), исходя из того, что письменность возникла у греков лишь в VII–VI веках до н.э., пришел к выводу, что такие большие произведения не могли существовать в устной форме и что поэмы – собрания отдельных песен (правда, большинство из них принадлежит одному автору). Открытие Трои немецким археологом Генрихом Шлиманом, считавшим, что Гомер рассказывал не легенды, а реальную историю, а также открытие существования у греков письменности с XV века до н.э. сильно поколебало позиции «аналитиков». Решения гомеровского вопроса пока нет. Доказано, что «Илиада» связана с Ионией (Малая Азия) и что язык «Одиссеи» относится к более позднему периоду, чем язык «Илиады». Большинство ученых рассматривает поэмы как раннелитературный, а не чисто фольклорный памятник. Таким образом, авторство Гомера если не доказано, то возможно.

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

Обе сюжетные линии – земная и небесная, две связанные с ними системы образов – людей и богов, тесно сплетаются друг с другом. Эпическая природа поэмы сказывается в позиции рассказчика (тип всезнающего рассказчика), в объективной манере повествования, описательности (огромное количество деталей, например, в знаменитом описании щита Ахилла), соотнесенности с мифологической системой, в монументальности образов. Важной стилевой особенностью поэмы является преобладание общего над индивидуальным, внешнего над внутренним. Поэтическая техника связана с фольклорными средствами: в поэме применяются повторы,

DENOV NAVBAHOR
VA PEDAGOGIKA
INSTITUTI ARM
№ 3388

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

Вторая гомеровская поэма «Одиссея», также позднее разделенная на 24 песни, несколько меньше по объему, но обширнее по сюжету. Одиссей после победы греков над троянцами возвращается на родной остров Итаку к жене Пенелопе и сыну Телемаку. Возвращение затягивается на десять лет. Одиссею препятствует бог морей Посейдон, но помогает Афина. Поэма заканчивается местью героя дерзким женихам Пенелопы. Во многом характеристика, данная «Илиаде», относится и к «Одиссее». Однако в ней значительно больше места отведено мифологическим существам: помимо олимпийских богов здесь появляются смертоносные прекрасноголосые сирены, чудовищные Скилла и Харибда, одноглазый циклоп Полифем, волшебница Кирка (Цирцея), нимфа Каллипсо и т.д. Одиссей показан героем, способным с помощью острого ума противостоять богам и чудовищам. Замечательно перевел «Одиссею» на русский язык поэт-романтик В. А. Жуковский.

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

Дидактический эпос. Гесиод (конец VIII века до н.э.) – первый известный нам достоверно существовавший древнегреческий поэт, автор эпических поэм «Труды и дни» и «Теогония». Поводом для создания «Трудов и дней» стал судебный процесс автора с братом Персом из-за раздела земли, доставшейся им в наследство после смерти отца. Гесиод описывает труд земледельца, его верования и суеверия, его отношение к жизни. Важен большой раздел поэмы, в котором излагается праисторический взгляд на существование человечества. Выделяются «золотое поколение» (при Кроне, когда люди жили безмятежно и спокойно умирали, «как будто объятые сном», «недостаток был им ни в чем неизвестен»), затем поколения «серебряного», «медного веков», поколение героев времен Троянской войны. Самое несчастное – пятое поколение «железного века», к которому поэт относит себя. Во второй поэме, «Теогония», повествуется о происхождении космоса из хаоса, генеалогии богов, это первое в античности систематическое изложение теогонических мифов. Обе поэмы написаны эпическим стихом – гекзаметром. Поэма «Труды и дни» рассматривается как первый образец дидактического эпоса, поэма «Теогония» – как религиозно-философское эпическое произведение.

В **римской литературе** эпос представлен только одним произведением – эпической поэмой «Энеида», главным произведением Публия Вергилия Марона и всей римской литературы. В поэме реализовалось желание римлян иметь свой эпос, «своего Гомера». Вергилий осуществил замысел создания мифологической поэмы с исторической перспективы. Представление о Риме как о «возрожденной Трое» утвердилось уже во времена Августа, и художественное закрепление его в «Энеиде» придавало версии большой вес. В основе повествования миф об Энее как основателе римского государства, которое присутствует в поэме как отдаленное будущее, основы которого закладывает герой, направляемый богами. События и лица из истории Рима вводятся через пророческие картины, сны, видения. Миф об Энее для

Августа был важен как средство закрепления идеи божественного основания власти: император Август выводил свой род от сына Афродиты Энея, а от сына Энея Аскания, или Юла, пошел род Юлиев, к которому относил себя император, носивший титул «Август» (божественный). Использование мифа об Энее имело и политический характер, так как продвижение римской империи на восток получало обоснование как движение на историческую родину, в Трою.

Взяв за образец «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, Вергилий в качестве героя выбирает не одного из греков, а их противника, троянца Энея. Образ Энея развивался Вергилием в духе «августовых идеалов» и воплощал верность воинскому долгу, любовь к отцу, благочестие. Но главной чертой Энея является стремление идти навстречу зову судьбы. Эта черта особенно заметна в шестой книге после встречи Энея с отцом в подземном мире, когда он узнает, что ему суждено возглавить римский народ.

Состоящая из 12 книг (смерть помешала Вергилию завершить поэму), делится на две части. 1–5 книги рассказывают о странствиях Энея после падения Трои и тематически перекликаются с «Одиссеей»; 7–12 книги рисуют картины военных сражений, в которых участвует Эней, и перекликаются с «Илиадой». Ключевой, переломной является шестая книга: здесь дан образ будущего Рима. Переводчик Вергилия С. Шервинский писал: «Мы говорим об Энее как герое «Энеиды», но это верно лишь отчасти. На самом деле в «Энеиде» неизменно присутствует другой герой, не искусственный, не заимствованный: этот герой – дух Рима. В центре поэмы – идея его бессмертия, основанного на божественном промысле». Энея нередко сравнивают с Одиссеем: оба испытывают гнев богов, проходят «испытание морем» и выходят победителями в сложнейших ситуациях. Но отношение к судьбе у героев различно. Одиссей совершает чудеса наперекор судьбе, Эней следует ей, принимает возложенную на него миссию. Цели, к которым идут герои, тоже различны. У Одиссея она личная: возвращение на родину, к семье; Эней, потеряв родину и семью, выполняет внеличностную, историческую задачу.

При всем сходстве с гомеровским эпосом «Энеида» – авторское произведение, что отражается в композиции, в языке, появлении психологической мотивировки поведения героев. Благозвучность стиха поэмы, психологизм, динамичность действия, образ главного героя делают «Энеиду образцом эпической поэзии.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы мифологические и исторические источники поэмы Гомера «Илиада»?
2. Какое событие послужило толчком к действию в поэме «Илиада»? изображаются события троянской войны и композиция поэмы Гомера.
3. О чем свидетельствует композиция поэмы?
4. Как изображаются боги и люди в поэмах Гомера?
5. Какие мотивы в поэмах Гомера следует отнести к «вечным» (имеют общечеловеческое значение)?
6. Какую цель ставил Вергилий, создавая поэму «Энеида»?
7. Какова основная идея поэмы Вергилия «Энеида»?
8. Что сближает и что отличает поэмы Гомера и Вергилия?
9. В чем историческое значение эпических поэм античности?
10. Назовите русских переводчиков «Илиады», «Одиссеи», «Энеиды».
11. В чем античные эпопеи оказались созвучными эпосу народов Центральной Азии?

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ДРАМА И ТЕАТР

Существуют две теории происхождения греческой драмы: драма возникла из различных обрядовых и ритуальных действий; по другой теории – из гимнов и песен на празднествах в честь Диониса. Еще Аристотель утверждал, что трагедия первоначально возникла «от запевал дифирамбов». Это положение Аристотеля подтверждает то, что спектакли ставились не когда угодно, а только во время празднеств в честь Диониса, которых было три: Великие Дионисии, Малые Дионисии и Ленеи. Словом «дифирамб» в Греции называли песни праздненств в честь Диониса. Их исполнял предводитель хора и мужской хор из пятидесяти человек. Песни, исполняемые попеременно предводителем и хором, и должны считаться началом диалога драматического произведения. Мужчины, исполнявшие дифирамб, изображали спутников Диониса сатиров и силенов: они прикрепляли рога, надевали козлиные шкуры, иногда прицепляли лошадиные хвосты. Таким образом, исполнители гимнов и песен на праздниках в честь Диониса постепенно стали действующими лицами. Драма – это действие. И Аристотель подчеркивает, что драма подражает активно действующим людям.

Древнегреческая драма подразделялась на трагедию, комедию и сатировскую драму. Слово «трагедия» означает «песнь козла». Аристотель считал, что поначалу трагедия была веселым действом, а позднее приняла возвышенный характер. Трагедия родилась, когда стала обращаться к общественно важным нравственным проблемам, когда сформировалось понятие «трагическое», близкое к современному (трагическое – ужасное в человеческой жизни), когда Эсхил в древнюю трагедию добавил второго актёра и появился драматургический конфликт, составляющий сущность драмы как литературного рода. Создание теории трагедии связано с именем одного из величайших философов древности – Аристотеля Стагирита (384–322 годы до н.э.). В его труде «Поэтика» (дошла только первая часть из 26 глав, посвященная трагедии, от второй части, посвященной комедии, сохранились лишь отрывки) дается определение жанра: «...Трагедия есть подражание действию важному и законченному, имеющему определенный объем (подражание), при помощи речи, в каждой из своих частей различно украшенной, посредством действия, а не рассказа, совершающее, благодаря состраданию и страху, очищение подобных аффектов». В этом определении есть два ключевых понятия: мимесис (подражание) и катарсис (очищение). Мимесис – воспроизведение, копирование действительности или каких-либо ее частей. Мимесис в трагедии является средством вызвать у зрителей чувства страха и сострадания – катарсиса. В античности не знали термина «конфликт» и не обращали внимания на само явление. Обобщая исследования трагедии в «Поэтике», Аристотель совсем не упоминает о столкновении каких-либо противоположностей потому, что не во всех античных трагедиях сталкиваются и борются противоположные силы. Аристотель более важным моментом считает перипетию, главное, чтобы происходил переход от счастья к несчастью и наоборот, а как и почему он происходит, не важно. Ничего не говорит о коллизиях трагедий и Гораций в поэме «Наука поэзии».

Трагедии обычно писались на мифологические мотивы. Возможно, такое положение определила традиция: сначала трагедии создавались на темы мифов о Дионисе, позднее начали вставлять и другие сюжеты. Однако самым главным, видимо, было то, что миф – это универсальный материал, предоставляющий много возможностей для выражения самых различных ситуаций, чувств, состояний. Обилие мифов были как бы закромами, из

которых драматурги черпали необходимые примеры полными пригоршнями. Кроме того, в других областях греческого искусства, в скульптуре и особенно в живописи (стенной и вазовой), мы также очень часто видим мифологических героев и мифологические сюжеты. По-видимому, не только их разнообразие, но и сила обобщения привлекали художников. Мифологические герои представляли собой не конкретные личности, а личности всеобщего характера, они были как бы универсалии. Драматург не мог изменить сюжета мифа, но имел право кое-что добавить или изъять. Были и трагедии не на мифологические сюжеты. До нас дошла только одна: драма Эсхила «Персы», изображающая войну персов с греками.

Древнегреческая трагедия, подчёркивал Аполлон Григорьев, является «всегда трилогиею, связанною в трёх частях своих тройственною мыслию *падения, страдания и восстановления*». Трилогиями являлись все трагедии Эсхила. Полностью сохранилась только одна трилогия – «Орестея» Эсхила. Необходимость именно трилогии диктуется тем, что Эсхил изображал судьбу рода, ибо древнегреческая трагедия – это трагедия рока, и действие рока необходимо было проследить в нескольких поколениях рода. Трагедии Софокла только формально можно объединить в трилогии, поскольку главной проблемой его трагедий была судьба личности и для изображения её достаточно объёма одной пьесы. Все трагедии Софокла и Еврипида были отдельными, законченными, самостоятельными пьесами. Но и в их трагедиях подмеченная А. Григорьевым «тройственная мысль падения, страдания и восстановления» осталась актуальной, но уже не в рамках рода, а для отдельной личности.

Мифы были подходящим материалом и для веселых произведений другого сорта – сатировских драм. Эти комические пьесы, в которых обычно действует хор сатиров, играли после трагедий и представляли собой

последнюю часть тетралогии, идущую после трагедии. Например, после трилогии Эсхила о Данаидах шла сатировская драма «Амимона», написанная также по мотивам этого мифа. Впоследствии, после отказа от трилогий, создавались самостоятельные, не зависящие от трагедий сатировские драмы. Полностью сохранилась сатировская драма Еврипида «Киклоп» и частично – драма Софокла «Следопыты».

Комедия, по утверждению Аристотеля, происходит от песен веселой процессии на праздниках в честь Диониса. Греки верили, что смешные песни в форме диалога между отдельными группами процессии, способствуют урожайности и плодородию. Таким образом, исполнители гимнов и песен на праздниках в честь Диониса постепенно стали действующими лицами.

Древнегреческая драма обычно начиналась **прологом.** Так называется часть произведения от начала до появления хора. Хор вступал на орхестру, исполняя песню, называемую **пародом.** Другие песни хора – это **стасимы.** Они состоят из строф, антистроф и эподов. Разговоры действующих лиц между собой и их диалоги с хором называются **эпизодиями.** В трагедиях также могли быть монологи героя, **коммос** (совместный плач хора и героя), **гипорхема** (песнь хора в кульминации, перед тем как разражается катастрофа).

Комедии имели еще две, только для них характерные части: **парабазу** и **агон.** Парабаза – не связанная с содержанием комедии песня хора, публицистическое отступление, в котором автор говорит об актуальных событиях и явлениях общественной жизни, рассуждает на литературные темы. Агон – это спор главных действующих лиц или основных идей комедии. Драмы заканчиваются **эксодом** – уходом хора. Хор немного беседует с одним или двумя действующими лицами драмы и уходит, исполняя заключительную песнь. Древнегреческая

драма подразделялась на трагедию, комедию и сатировскую драму.

Греческий театр составляют три части: театр, орхестра и скена. Места для зрителей, называемые **театром**, обычно устраивали на склоне холма. Сначала зрители сидели на земле, потом были установлены каменные скамьи, рядами поднимающиеся вверх и дугой опоясывающие площадку в форме круга – **орхестру** (буквально «площадка для пляски»), на которой происходили представления. В центре орхестры находился алтарь Диóниса. Актёры (в зависимости от сюжета пьесы) могли выступать как непосредственно на орхестре, так и на специальном возвышении, несколько поднимавшемся над частью орхестры.

Это возвышение ограничивалось **скеной** – «палаткой», за которой актёры меняли маски, переодевались. Поскольку действие греческих драм чаще всего происходило не в закрытом помещении, а под открытым небом, здание скены после установки некоторых элементов декораций могло изображать храм, царский дворец и т. п. Если в таком здании не было необходимости, скену прикрывали натянутым на раму огромным полотном с нарисованным морем, горами или другим необходимым изображением. Позднее около скены было сооружено небольшое возвышение, которое постепенно все увеличивалось и превратилось в такую сцену, которую мы видим в современных театрах.

И трагедийные, и комедийные актеры носили маски, которые они надевали на голову. Маски изготавливались следующим образом: мастер обтягивал проволочный каркас полотном и на него накладывал гипс. Потом маску раскрашивали, прикрепляли волосы, бороду. Маска характеризовала пол, возраст, общественное положение, моральные качества и душевное состояние действующего лица с помощью цвета, формы лба, положения бровей.

Если психологическое состояние действующего лица менялось, актер менял маску. Поскольку маска увеличивала голову, фигура актера казалась меньшей.

Это подходило для комедии, а трагедийные актеры, желая избежать комического впечатления, носили специальную обувь на толстой подошве – котурны. Все роли в греческом театре исполняли мужчины. Сначала в драме играл один актер: надевая все время новые маски, он исполнял все роли. Исполнитель разговаривал с хором или один. «Актер», по-гречески – дающий ответ. Эсхил придумал выпустить на орхестру двух актеров, и между ними уже мог происходить диалог. Софокл увеличил количество действующих лиц, находящихся на орхестре одновременно, до трех. Исполнитель главной роли назывался протагонистом. Конечно, в драмах обычно было больше, чем три персонажа, и те же самые актеры получали по несколько ролей. Еще несколько актеров изображали слуг, спутников, воинов и других бессловесных персонажей. Важным действующим лицом в драмах был хор, который пел и танцевал на орхестре. С середины V века до н. э. в трагедийном хоре было пятнадцать человек, а в комедийном – двадцать четыре. Самый главный хорист, руководитель хора назывался корифеем.

В театре были разнообразные механизмы, которые поднимали актера, сидящего на каком-нибудь бутафорном животном (Пегасе, птице, жуке), или спускали богов на землю. Поэтому внезапное появление бога, разрешавшего конфликт, называлось «богом из машины». В театроведении утвердился латинский перевод этого термина: deus ex machina.

В греческом театре драматург был не только писателем, но и композитором, и балетмейстером, и режиссером. Иногда он и сам играл какую-либо роль. Расходы на постановку спектакля покрывал гражданин, назначенный народным собранием. У Фесписа и Фриниха,

чьи произведения не сохранились, трагедия еще близка к дифирамбу. Феспид первым вводит в дифирамб актера, комментирующего песни, создавая основу трагедии как жанра. В конце VI –V веков до н.э. в Афинах, на чашеобразном склоне Акрополя, возводится театр Диониса (сначала из дерева, в IV веке до н.э. – из камня) на 17 тысяч зрителей, т.е. для всего населения города. Здесь начинается проведение ежегодных театральных состязаний в честь Диониса.

Первоначально они проходили в Великие Дионисии – в марте, со второй половины V в. до н.э. и в праздник Леней – в январе. В первый день представлялось пять комедий, во второй, третий и четвертый – по одной тетралогии. Во второй, третий и четвертый день в состязаниях участвовало по три драматурга, каждый готовил для состязаний тетралогию – цикл из четырех пьес (трех трагедий и завершающей сатировской драмы, где хор изображал спутников Диониса – сатиров), ставил свои произведения и первоначально сам исполнял роль протагониста – главного героя. Десять судей во главе с архонтом определяли победителя. Сохранились списки таких состязаний за ряд лет. Всего за 240 лет развития этого жанра только значительными трагиками было создано более 1500 трагедий. Но из произведений древнегреческих трагиков до нас дошли только 7 трагедий Эсхила (в том числе одна трилогия – «Орестея»), 7 трагедий и отрывки одной сатировской драмы Софокла, 17 трагедий и одна сатировская драма Еврипида.

В Афинах театральные представления воспринимались как элемент почитания бога. Перед спектаклями жрец Диониса приносил в жертву поросенка на алтаре, стоявшем в центре орхестры. Зрители шли в театр в красивой одежде и венках, как и при участии в других обрядах. Сначала театральные спектакли были бесплатными, позднее надо было приобретать глиняные или свинцовые номерки многократного пользования, указывающие место, которые стоили очень дешево. Небогатые люди получали для этого деньги от государства, и представления обычно смотрели все афиняне.

Обычно исполнялись три драматических произведения. Пьесы всегда оценивало жюри, состоящее из десяти членов. Таким образом, это были театральные состязания. Драматург, занявший первое место, получал венок из плюща. Третье место означало поражение.

Вопросы для самопроверки:

1. Назовите теории происхождения драмы в Древней Греции.
2. Какие виды драмы существовали в Древней Греции?
3. Каковы источники трагедии и комедии в Древней Греции?
4. Откуда авторы брали сюжеты для драматических произведений?
5. Опишите структуру древнегреческой драмы.
6. Какую роль играли театральные представления в Древней Греции?
7. В честь какого бога организовывались театральные представления в Древней Греции?
8. Кто такие архонт и хорег?
9. Объясните смысл терминов «дифирамб», «драма», «орхестра», «скена» «мимесис» и «катарсис».

АНТИЧНАЯ ТРАГЕДИЯ

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

Трилогию «Орестея» составляют драмы «Агамемнон», «Хоэфоры», «Эвмениды». В первой драме вернувшегося из Трои предводителя ахейского войска Агамемнона убивает его жена Клитемнестра. Во второй части сын Агамемнона и Клитемнестры Орест, мстя за отца, убивает мать. В третьей трагедии изображается суд над Орестом и его оправдание. Таким образом, первая трагедия – это драма убийства, вторая – драма мести, третья – драма прощения.

Клитемнестра ненавидит Агамемнона, потому что десять лет назад он принес в жертву дочь Ифигению, чтобы боги дали попутный ветер для отплытия в Трою. Ее ненависть поддерживают и личные цели в настоящее время: пока муж воевал, царица сошлась с его двоюродным братом Эгисфом. Таковы отношения людей в этой драме. Однако Эсхил подчеркивает, что Агамемнон не жертва замыслов жены, что Клитемнестра опасна для Агамемнона потому, что там, в мире богов, постепенно созрела угроза для жизни этого царя. Агамемнон принадлежит проклятому роду убийц и грешников. Он правнук Тантала, некогда убившего своего сына Пелопса. Он – внук Пелопса, коварно убившего Миртила. Он – сын Атрея, убившего детей брата. На плечи Агамемнона давит тяжелая ноша наследственности злого рода. Однако здесь тотчас же нужно отметить, что эта драма Эсхила не только драма триумфа силы рока, а греческая трагедия вообще не есть только трагедия рока, хотя часто стремятся поверхностно определить ее именно так.

Эсхил показывает, что Агамемнон сам своими поступками заслужил наказания. Судьба не погубила бы его, если бы он не грешил. Не давая попутного ветра, боги позволили Агамемнону выбирать между славой полководца и отцовской любовью. Избрав воинскую славу, он совершил первое преступление: пролил кровь Ифигении. Впоследствии на войне было пролито море ахейской крови. Эсхил не считает Елену несчастной похищенной женщиной, говорит, что многие воины пали или терпели несчастья из-за легкомысленной распутницы. Последний раз поэт дает Агамемнону возможность выбора на глазах зрителей. Очень важна сцена с пурпурным ковром. Когда колесница Агамемнона въезжает во двор, Клитемнестра, задумавшая увеличить число грехов мужа, приказывает расстелить ковер красного цвета от колесницы до дверей дворца. Она лицемерит, притворя-

ясь верной и истосковавшейся женой, и побуждает мужа войти во дворец. Агамемнон несколько мгновений колеблется, так как знает, что людям не подобает ходить по таким тканям, что они предназначены только для богов и расстилаются, когда по ним несут статуи богов или в похожих случаях. Но потом победителя в большой всемирной войне охватывает высокомерие, и он ступает по этой тропе богов к гибели. Греков очень интересовали вопросы: сколько человеку позволено, что случается с ним, когда он преступает меру, когда им овладевает надменность. Эсхил говорит, что грех – и слишком большая гордость военными подвигами, и слишком большое накопление богатства.

На глазах зрителей греческого театра не убивали, не мучили. Слез, сердечной боли и страданий было много, но сцен мучений на орхестре зрители никогда не видели. Причин, видимо, было несколько: уважение к телу человека как к совершенному объекту природы, гармонично соответствующему душе божественного происхождения, сакральная атмосфера театра, понимание воспитательной роли театра. О смерти и убийствах в драмах обычно сообщает какой-нибудь второстепенный персонаж: глашатай, слуга, вестник. В «Агамемноне» немного иначе: Эсхил изображает убийство царя Микен в видениях оставшейся сидеть в повозке троянской пленницы царевны Кассандры, которые создают жуткое предчувствие будущего несчастья. Вдохновенная пророчица Кассандра мечется, стонет, страшится. Хор не все понимает, но ему становится очень неспокойно. Потом Кассандра говорит яснее и произносит прямо: «Очами узришь гибель Агамемнона». Кассандра видит и свою собственную смерть, но решительно входит во дворец, осмелившись храбро встретить удары Клитемнестры.

Убив Агамемнона и Кассандру, на дворцовую лестницу выходит Клитемнестра и с гордостью говорит хору

аргосских старцев, что зарубила мужа топором. Царица надеется, что не навлечет на себя кару богов, поскольку она убила грешника, но ошибается. Боги могут выбрать руку любого, однако руки убийцы все равно будут запачканы. Хор напоминает ей об этом, испытывая отвращение к ее поступку и страх перед ее решением похоронить Агамемнона безо всяких обрядов, угрожает возмездием и как вызов дважды повторяет имя Ореста.

Орест – изгнанный сын Агамемнона и Клитемнестры. Царице, сошедшейся с Эгисфом, было неудобно держать в доме сына, и она отдала его царю Фокиды Строфию. Вторая часть трилогии, «Хоэфоры» («Плакальщицы»), начинается встречей Ореста и Электры. Орест тайно прибыл по велению Аполлона отомстить за убийство отца. У него нет выбора, ему предписано совершить это, но Эсхил показывает, как нелегко Оресту исполнить волю Аполлона. Напряжение в драме все увеличивается с ростом решимости Ореста сделать этот шаг. Хор поет о возмездии, мести, победе. Потом о мести заговаривает Орест. Потом из уст Электры звучит страшное для Ореста слово «мать», выражая самое главное: мало решиться убить убийц отца, ведь жертвой будет мать. Электра и хор рассказывают, как, без обычных погребальных плачей, был похоронен Агамемнон. Он еще не смеет произнести слово «мать». Как бы желая укрепить решимость Ореста, брат и сестра обращаются к душе усопшего отца. Наконец Орест решается убить мать. Он убивает Эгисфа, но вонзить кинжал в сердце матери у него не поднимается рука. Только после уговоров и напоминаний Пилада о велении Аполлона Орест заставляет себя нанести удар.

Хор надеется, что Орест завершит цепь убийств, но против Ореста восстают богини мести и угрызений совести эринии. Хор и зрители их не видят, а Ореста они пугают и преследуют. На этот вопрос отвечает третья часть трилогии «Эвмениды». Страдающий и по всей Гре-

ции мечущийся Орест в конце концов освобождается: его очищает Аполлон и оправдывает учрежденный Афиной суд людей. Так заканчивается череда преступлений и грехов рода. В третьей части выясняется, что трилогия имеет более широкий план, что судьба рода Атридов – не главное. Эринии, упрекающие Аполлона за то, что тот покровительствует Оресту, выявляют конфликт трагедии: столкновение старых и новых богов, а Орест в трагедии оказывается орудием этого конфликта. Эринии – древние богини, Аполлон с Афиной – молодые боги четвертого поколения. Эринии сводят убийцу с ума, высасывают из него жизненные силы и успокаиваются, только отведя его в подземное царство, чтобы он там муками искупил убийство, чтобы суровый судья Аид назначил ему наказание. Они уверены, что на земле грехи не отпускаются. Они мстят только за пролитую кровь рода («Мужеубийство – не убийство кровного»). По мнению Аполлона, любое убийство есть грех, однако он считает возможным отпущение греха, очищение от вины. Аполлон и Афина проповедуют идеологию патриархата: Аполлон доказывает, что мать не родительница, а только воспитательница. Кульминация трагедии – это оправдание Ореста. Напряжение здесь достигает высшей точки. Новые боги решительно сопротивляются Эриниям, они не принимают принципы старых богов.

Трагедии **Софокла** (496–405 гг. до н. э.) двадцать раз занимали первое место. Писатель имел и общественные обязанности: он был избран стратегом, председателем коллегии казначеев, жрецом бога Асклепия. В молодости Софокл сам играл в своих драмах, но у него быстро ослабел голос, и после этого он на орхестру уже больше не выходил. Из 120 его трагедий сохранилось семь: «Аякс», «Антигона», «Трахинянки», «Филоктет», «Электра», «Царь Эдип», «Эдип в Колоне». Софокл ввел третьего актера, декорации, уменьшил роль хора, пренебрегая трилогической композицией, увеличил законченность каждой трагедии. Главный персонаж Софокла не бог, а сильный человек. Трагедии Софокла называются нормативными, потому что они изображают идеал, норму, человека, по словам Аристотеля, «таким, каким он должен быть». Характер главного героя определяет действие в значительно большей мере, чем у Эсхила. Софокл уделяет пристальное внимание мотивировке поступков героев. На первый план выходит не проблема рока, а проблема нравственного выбора: герой сам выбирает свою судьбу и несет ответственность за совершенные поступки.

Самая известная трагедия Софокла – «Царь Эдип» (429 г. до н.э.д). Аристотель считал эту трагедию наиболее совершенным примером использования трагических перипетий – переходов от счастья к несчастью и наоборот. Здесь наиболее полно реализована идея трагической вины героя. Действие начинается в Фивах, на площади перед царским дворцом. Город поразил страшный мор. Выясняется, что боги сердятся на город за то, что в нем живет некий человек, убивший своего отца и женившийся на своей матери. Царь Эдип отдает распоряжение отыскать этого преступника. Но в результате расследования выясняется, что преступление совершил он сам, хотя и по неведению. Тогда Эдип ослепляет себя в наказание и отказывается от фиванского престола. В трагедии использована ретроспективная композиция: истоки событий лежат не в настоящем, а в прошлом. Герой пытался бороться с судьбой, роком: узнав от оракула о том, что он может убить отца и жениться на матери, он бежал от своих родителей, не подозревая, что они не родные ему. По дороге в Фивы Эдип совершил случайное убийство, а по прибытии в этот город, который он спас от Сфинкса, отгадав его загадку, принял предложение править им и взять в жену царицу-вдову. Только теперь, в рамках сценического времени, он понял, что тем самым все же осу-

ев и уверена, что законы Аида одинаковы для них обоих.

«Антигона» утверждает вечные, данные богами обычаи. Прежде всего эту мысль высказывает хор. В первом стасиме хор размышляет над возможностями человека и его местом в мире, говоря, что много в мире удивительных вещей, но самое удивительное – человек, так как он умен и находчив, только перед Аидом человек остается бессильным. Однако хор отмечает, что разум может вести человека и к добру, и к злу. Здесь хор выражает сложность конфликта трагедии: для греков классического периода было ясно, что поругание тела – это грех, а с другой стороны, несоблюдение указаний власти ведет к анархии и разрухе. Слова вдохновленного богом предсказателя Тиресия помогают хору осознать, что земные властители могут ошибаться. Он уговаривает Креонта отпустить Антигону и похоронить Полиника. Софокл подчеркивает отвагу Антигоны, выявляя ее трагическое одиночество. Но Креонт тоже одинок, его одиночество еще страшнее: никто не одобряет его решений и поступков, и потому эту драму можно считать трагедией не только Антигоны, но и Креонта.

Еврипид (480 или 485/4 – 406 гг. до н.э.) – младший из трех великих греческих трагиков, получивший наибольшее признание в последующие эпохи. Из 90 созданных им трагедий сохранилось 17: «Алкестида», «Медея», «Гераклиды», «Ипполит», «Гекуба», «Геракл», «Просительницы», «Троянки», «Электра», «Ион», «Ифигения в Тавриде», «Елена», «Андромаха», «Финикиянки», «Орест», «Вакханки», «Ифигения в Авлиде». Еврипид создал новый тип трагедии – трагедии страстей, скрывающихся в сердце человека. Аристотель считал Еврипида «наиболее трагическим поэтом». Действительно, ситуации, в которые попадают его герои, нередко настолько безвыходные, что Еврипиду приходится прибегать к искусственному приему «бог из машины», когда ситуацию разре-

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

В трагедиях Софокла конфликт решается иначе, чем в трагедиях Эсхила. Здесь нет никаких компромиссов: столкнувшийся с противоположной силой нормативный герой побеждает. Если он гибнет, все равно побеждают его принципы, его правда. В начале трагедии Эдип не знает, почему в Фивах начался мор. Когда Креонт приносит ответ Дельфийского оракула, что причина напасти – пребывание в городе убийцы Лая, Эдип старается узнать, кто убил Лая, и начинает упорно углубляться в тайну своего рождения. В конце трагедии он узнает, чей он сын, отец, муж, осознает свои возможности, а также настойчивость в достижении цели.

Хоры трагедий Софокла прозвучали в середине V века до н. э., во времена наивысшего расцвета Афин, когда общественным идеалом стал гармоничный человек. Такого человека показывает Софокл в своих произведениях, выражая тем самым твердую веру в справедливый мировой порядок и победу истины.

В трагедии «Антигона» сталкиваются Антигона, защищающая вечные законы человеческого рода, и владыка Креонт, издающий приказы по своему усмотрению. После того как во время поединка погибли оба сына Эдипа, Креонт приказывает похоронить Этеокла так, как подобает, а тело Полиника выбросить, потому что царевич напал на Фивы. Креонт уверен, что он рассуждает ясно и разумно: гражданин должен думать об интересах своего полиса; кто предан городу, тот будет почтен и живой, и мертвый, а враг и после смерти остается врагом. Для Креонта самое главное – порядок и дисциплина, анархия губит государства, граждане должны исполнять законы. Антигона подчеркивает, что такие указания являются лишь временными приказами. Она любила обоих брать-

шают появившиеся на сцене боги. Бог из машины только заканчивает трагедию, но не решает конфликта. Так, в трагедии «Орест» суд Аргоса осуждает Ореста на смерть. Осужденный заставляет Менелая его спасать, а Менелай уклоняется. Появившийся из машины Аполлон прекращает драму. Возможно, так происходило из-за того, что большинство персонажей Еврипида увидели свет во время страшной, братоубийственной Пелопонесской войны. Афины и Спарта, вовлекая и другие полисы, сражались за могущество и влияние. Война истощила обе стороны и положила начало кризису греческого классического мира. Полного поражения Афин Еврипиду видеть не пришлось, однако несчастий хватило и так: пожары, смерти, нужда, мор, уничтоженный флот, семь тысяч афинян, проданных в Сицилии в рабство – такова была реальность. Ни идеи гармоничного мира, ни идеи гармоничного человека не могли в ней ни удержаться, ни процветать. Они существовали только по инерции. Вимо, поэтому художественный мир множества трагедий Еврипида дышит безнадежностью и не видит никакого выхода. Неожиданно оказывающие помощь боги этих драм еще называются традиционными именами, но они мало чем отличаются от обычных людей.

К типу трагедии страстей относится «Медея», написанная по мотивам мифа об аргонавтах. В мифе Ясону с женой и сыновьями пришлось искать приюта в Коринфе, где Ясон решил жениться на дочери местного царя Креонта. Оскорбленная Медея, решив отомстить сопернице, послала ей через своих детей отравленный наряд и, когда стало известно о гибели царевны, бежала из Коринфа, оставив сыновей под защитой храма Геры. Однако коринфяне не посчитались с неприкосновенностью храма и в гневе убили детей, за что впоследствии должны были ежегодно приносить искупительную жертву. Еврипид изменил традиционное сказание, сделав виновницей гибели детей самое Медею. На первый план писатель выдвинул темы попранной верности, нарушения данного слова.

В прологе драмы кормилица, поговорив с воспитателем детей, указывает, что трагедия зреет в сердце Медеи. Зрители слышат доносящиеся из дворца стоны и вздохи Медеи, ее проклятия Ясону и детям. Кормилицу мучает страшное предчувствие по поводу детей. Пришедшая Медея объявляет свои планы отомстить Ясону, Креонту и его дочери, потому что бросивший ее Ясон женился на царевне. Медея – сложный персонаж. Она может считаться как существом, ослепленным страстью, так и трезво размышляющей и хладнокровно действующей женщиной. Однако она ведет себя так, потому что ослеплена местью, заглушающей в ней все, даже материнскую любовь. Огонь мести постоянно пылает в сердце Медеи. Споря и ругаясь с Ясоном, Медея не может не обратить внимания на то, что, оправдываясь по поводу свадьбы (по греческим законам брак с чужестранкой или чужестранцем считался нелегальным и недействительным, дети, родившиеся в таком браке, не имели гражданских прав), муж говорит о благе и будущем детей. В третьем эпизодии она не только добивается от Эгея обещания принять ее в Афинах, но и еще раз убеждается, что наследники, дети для мужчины очень важны: Эгей направлялся с вопросом к оракулу, суждено ли ему иметь наследников. Когда Эгей ушел, Медея говорит хору: «Я знаю, наконец,/ Куда мне плыть». До этого она еще не решила, как мстить. Теперь она указывает свой путь: «Я / должна убить детей».

Медея была бы чудовищем, если бы Еврипид не показал драмы, происходящей в ее сердце: борьбы между жаждой мести и материнской любовью. Убивая детей, Медея надеется отомстить Ясону и достигает своей цели. Но это не победа, она понимает, что, убив в себе любовь

матери, она будет страдать больше, чем Ясон. Таким образом, нанося удар Ясону, Медея наносит удар и себе. В этой трагедии нет победителей.

Переходный характер драматургии Еврипида особенно отчетливо виден в трагедии «Ипполит», свидетельствующей о кризисе взглядов писателя на мир, на смысл человеческих страданий. В начале трагедии на первом плане – переживания Федры. Впервые любовное чувство показано как болезнь, как безумие, истощающие героиню, лишающие ее воли, здравомыслия, гордости. В то же время любовь – результат божественного воздействия, месть Афродиты Ипполиту. В своем стремлении остаться честной Федра – в ряду эсхиловских и софокловских героев. Но, открывшись Ипполиту и получив гневную отповедь, боясь позора огласки, спасая свою репутацию, она клевещет на Ипполита. Федра поступает так, как никогда не поступили бы герои Эсхила и Софокла, да и самого Еврипида. Медея мстит, потому что ей нанесено смертельное оскорбление, Федра обрекает на позорную смерть человека невиновного. Медея действует открыто, Федра клевещет тайно, к тому же против человека, связанного клятвой молчания. Для героев доеврипидовской трагедии нравственным правилом было «Прекрасно жить и прекрасно умереть», правило Федры «Я прекрасно устрою свои дела». Федра становится трагической героиней, потому что ей недостаточно внутреннего сознания своей невиновности, ей важно мнение окружающих. В участи Федры раскрывается несостоятельность той шкалы нравственных законов, которой измеряли свое поведение нормативные герои Эсхила и Софокла.

В отличие от других трагедий Еврипида в этом произведении есть идеальный герой – Ипполит. Оценка его поведения в литературоведении противоречива. Так, И. Анненский упрекал его в надменности, заносчивости, излишней строгости к окружающим, и в этом его «трагическая вина». Но монологи Ипполита показывают, что у него не было иного выхода, как отвергнуть притязания Федры. Он просто порядочный, благочестивый человек: чтит богов, уважает людей, хранит верность данной клятве молчания. Губит его не отказ от предложения Федры, не попытка ее очернить. Его гневный монолог – выражение характерной черты – нетерпимости: он не ищет виновных, не обвиняет, он возмущен безнравственностью Федры. Ипполиту важно не мнение окружающих, а собственное сознание невиновности. Он не обучен благородству, оно у него в крови. Ипполит гибнет от своего благородства, от соблюдения клятвы: ведь только его допрашивает Тесей. Невиновный, он не считает нужным оправдываться, доказывать свою невиновность.

Главная проблема в трагедии «Ипполит» не этическая: каков герой? Проблема в том, как себя поведет в сложившейся ситуации благородный герой, «человек, каким он должен быть». В мире, обрисованном Еврипидом, нет возможностей выживания для нормативного героя. А боги, решавшие судьбы людей у Эсхила, в еврипидовской трагедии ничем не отличаются от людей. Афродита мстит Ипполиту совсем как избалованная мужским вниманием женщина, а его покровительница Артемида говорит о симпатии к нему, но не делает ничего, чтобы избавить его от отцовского проклятия. В мире, где властвуют такие боги, для смертных не остается никаких надежных моральных критериев: вот в чем истинная трагедия Ипполита и Федры.

Жанр трагедии **в римской литературе** не был так популярен, как в Греции. До нашего времени дошли только трагедии Сенеки. Римские трагедии были созданы в период кризиса римского общества. Зрителями трагедий были в основном представители высших слоев римского общества. Пресыщенные, искавшие в театральных представлениях острых ощущений, они жаждали увидеть на

сцене яркие эмоции и бурные страсти, поэтому не удивительно, что Сенека обратился к наследию Еврипида.

Луций Аней Сенека (4 год до н. э. – 65 год н. э.) римский философ, оратор, учитель императора Нерона, автор десяти, единственных в римской литературе трагедий. Девять трагедий Сенеки написаны по мотивам греческих мифов. Это драмы «Троянки», «Геркулес в безумье», «Медея», «Федра», «Эдип», «Агамемнон», «Фиест», «Геркулес на Эте» и «Финикиянки» – переработки трагедий Еврипида. Единственная трагедия на сюжет из римской жизни, «Октавия», рассказывает о судьбе юной жены Нерона.

Трагедии Сенеки отличаются от греческих. В них он говорит о том же, что и в своих философских трактатах: о власти судьбы, губительности страстей, пагубности тирании и для самого правителя, и для окружающих, о смерти. Главное внимание Сенека обращает на чувства и переживания героев, которые стоят перед мучительным выбором, ищут выход из сложного положения. В отличие от Еврипида, сюжеты трагедий которого он использовал, Сенека показывал на сцене убийства, физические мучения – этого требовала римская публика. Так, в «Медее» на сцене умирают дети Медеи, невеста Ясона. В пьесах Сенеки уже нет еврипидовского «бога из машины», который решил бы конфликт. Сенека уверен: человек – раб своих страстей, он сам виновен в своих несчастьях, и никакие боги не могут изменить его судьбу. Как и комедии Плавта, трагедии Сенеки делятся на акты, что отличает их структуру от построения греческой трагедии.

Вопросы для самопроверки:

1. Почему Эсхила называют «отцом трагедии»?
2. Почему во времена Эсхила трагедии состояли из трех частей?

3. Назовите «вечные» проблемы, поднятые в трагедиях Эсхила.
4. Что нового ввел в жанр трагедии Софокл?
5. Какую идею выражает трагедия Софокла «Царь Эдип»?
6. Можно ли говорить, что конфликт в «Антигоне» разрешен?
7. Кто в трагедиях Софокла решает судьбу человека – боги или сам человек?
8. Какие изменения произошли в древнегреческой трагедии с творчеством Еврипида?
9. Какие темы поднимал Еврипид в своих трагедиях?
10. Как вы понимаете фразу «Софокл показывал людей такими, какими он должна быть, а Еврипид показывал людей такими, как они есть»?
11. Почему трагедию «Медея» называют «трагедией страсти»?
12. Какую роль в решении конфликта в трагедиях Еврипида играют боги?
13. Почему древние называли Еврипида «философом на сцене»?
14. Почему римские драматурги продолжили традиции не Эсхила и Софокла, а Еврипида?

АНТИЧНАЯ КОМЕДИЯ

Термин «комедия» происходит от гр. «комос» – ве*селое шествие*, шумное гулянье, толпа, и «оде» – песнь. *Аристотель в «Поэтике»* дает следующее определение: *«Комедия... есть воспроизведение* [мимесис] *сравнительно дурных* (характеров), впрочем, не в смысле абсолютной порочности, но поскольку смешное есть часть безобразного: смешное – это некоторая ошибка и безобразие, никому не причиняющее страдания и ни для кого не пагубное; так, чтобы недалеко ходить за примером, комическая маска есть нечто безобразное и искаженное, но без (выражения) страдания». С помощью смеха достигается комический катарсис – очищение без посредства страха и сострадания. Коллективный смех так же объединяет людей, как совместное переживание ужаса и горя.

Жанр комедии зародился из форм прославления бога Диониса. Первым комедиографом был сицилиец Эпихарм (2-я пол. VI – 1-я пол. V в. до н.э.). Он придал ей законченность, афористичность, бытовой или пародийно-мифологический характер, ввел образ **парасита**(нахлебника). Оформился жанр комедии в Аттике (часть Греции с центром в Афинах), уже в античности различали комедии древнеаттические (V в. до н. э.), среднеаттические (IV в. до н. э.) и новоаттические (последняя четверть IV в. до н. э. – последняя треть I в. до н. э.). Древнюю комедию представляет творчество Аристофана; поскольку более ранние образцы жанра не сохранились, отцом комедии по традиции называют именно Аристофана. Древнеаттическая комедия, в том числе и аристофановская, – это комедия общественно-политическая и сатирическая, обличительная. К средней комедии можно отнести комедии Аристофана последнего периода его творчества («Богатство», например). Среднеаттические комедии других драматургов не сохранились. Дошедшие отрывки свидетельствуют, что средняя комедия отказалась от политических обличений и обратилась к пародированию мифов и даже трагедий на мифологические темы; кроме того, средняя комедия затрагивала и проблемы частной жизни людей, что станет основой проблематики и сюжетов уже новоаттической комедии, развивавшейся в эллинистический период, в творчестве Менандра. Средняя комедия составила переходный этап к новоаттической комедии, которая, в свою очередь, оказала влияние на развитие римской комедии и комедии Нового времени. Новоаттическая комедия приобрела структуру, близкую к драматургии Нового времени: хор отсутствует, действие делится на акты и сцены.

Попав в Аттику, жанр преобразовался, в нем появился хор. Постепенно сложилась форма древнеаттической комедии, которая состояла из большого пролога, **парода** – входа хора из 24 человек, **эпизодиев**, разделяемых песнями хора, **агона** – спора действующих лиц на важную, актуальную тему, эпизодиев после агона, где показывались результаты победы одного из споривших, **эксода** – заключительной части, ухода хора и актеров за сцену. В комедию включалась также **парабаса** – прямое обращение хора к зрителям с изложением (иногда без связи с сюжетом) взглядов автора на проблемы жизни полиса. Во время исполнения парабасы хор снимал маски. Эти черты комедии представлены в наиболее развитом виде у Аристофана.Сюжеты комедий авторы придумывали сами, их ситуации часто абсурдны, а персонажи – фантастические существа и простые люди. Однако имена основных действующих лиц и здесь показывают стремление комедиографа к обобщению: Лисистрата – распускающая войско, Дикайополис – справедливый город, Тригей – сборщик винограда.

Первая аттическая комедия была представлена на празднике Великих Дионисий в 486 году до н.э. Извест-

ны имена, а также фрагменты произведений примерно 60 комедиографов – представителей древнеаттической комедии (V в. до н.э.), свыше 50 комедиографов – представителей среднеаттической комедии (404–323гг. до н.э., период кризиса жанра), около 60 комедиографов – представителей новоаттической комедии (эллинистический период). Но только некоторые комедии Аристофана и представителя новоаттической комедии Менандра дошли до нас полностью. Менандр (342 – 291гг. до н.э.) вводит деление комедии на пять актов с утрачивающими важную роль партиями хора между действиями, широко применяет сложившийся в предыдущий период принцип использования комической маски как характеристики персонажа (хвастливый воин, брюзга), связывает сюжеты с перипетиями семейной, частной, а не гражданской жизни.

Аристофан (ок. 446 – ок. 385гг. до н. э.) – «отец» комедии. Из примерно 40 его комедий сохранилось 11. В них Аристофан поднимает актуальные общественные проблемы. Античная биография Аристофана рассказывает, что философ Платон, на просьбу тирана Сиракуз Дионисия прислать тому сочинения об афинском государстве, отправил властителю комедии Аристофана. Это был обдуманный поступок, поскольку его творчество действительно отражает важнейшие социальные явления конца V века до н. э. Времена расцвета середины века уже закончились. Теперь в Элладе шла братоубийственная Пелопоннесская война, в которой ожесточенно сражались бывшие врагами самые влиятельные греческие государства Афины и Спарта, втягивавшие в гибельную пучину и другие полисы. Озабоченный сохранением полиса, видящий разрушение традиционной морали, наблюдающий горящие дома земледельцев Аттики, вырубаемые врагами оливковые рощи и виноградники, понимающий, что враждой греков между собой пользуются персы и другие

чужеземцы, Аристофан сурово и безжалостно нападает на тех вождей, государственных деятелей, философов, которые, по его мнению, являются сторонниками или виновниками какого-либо отрицательного явления.

В комедии «Облака» Аристофан критикует появившееся в V веке до н. э. учение софистов. Это было новое дело. До этого времени традиционная система воспитания афинян заключалась в следующем. Мальчики шести или семи лет начинали посещать так называемую школу муз, где дети учились считать, читать, писать, знакомились с литературой, историей, географией. Особенно много внимания здесь уделялось музыке: греки были уверены, что она делает душу человека гармоничной. Несколько лет поучившись в школе муз, афинские мальчики параллельно начинали посещать спортивную школу. В обеих школах обучение продолжалось до шестнадцати лет. Потом юноши два года посещали гимнасий, высшую спортивную школу. В гимнасиях были библиотеки, здесь проходили беседы и споры на философские темы. Во времена Аристофана в портиках гимнасиев появились софисты. Они были не афиняне, а прибывшие из других полисов странствующие популяризаторы науки, учившие астрономии, метеорологии, философии, языку и другим вещам. Хотя за обучение нужно было дорого платить, юношей особенно привлекали их уроки риторики. Дело в том, что красноречие было нужным в Древней Греции. В судах не было ни адвокатов, ни прокуроров, граждане должны были сами и обвинять, и защищаться. Поэтому нужно было уметь убедительно изложить свои обвинения перед судьями или отразить нападки истца. Другим местом, где процветало красноречие, было народное собрание, на котором во времена демократии господствовала полная свобода слова. Каждый гражданин мог критиковать любого чиновника, выставить свои предложения по государственным вопросам. Поэтому

обучение красноречию вообще не было плохим делом. Аристофан нападает на софистов потому, что они учили доказывать любое положение, даже нечестное и несправедливое, разрушая тем самым традиционную мораль. Софисты учили говорить без подготовки, не лезть за словом в карман, спорить, выбивать противника из колеи, учили слабое доказательство делать сильным, то есть учили изворачиваться и нечестным способом добиваться цели. Они опирались на софистическую философию, утверждавшую, как мы уже упоминали, относительность и скептицизм.

Лидером софистов в своей комедии Аристофан сделал Сократа. На самом деле Сократ не был софистом, не проповедовал неверие в богов и, конечно, не учил бить отца и мать. Однако он учил искать истину, учил спорить. И Сократ, и софисты использовали один и тот же метод диалектики. Мудрец Сократ пользовался этим методом, стремясь к истине, а софисты манипулировали диалектикой ради сомнительной чести быть краснобаями или желая научить изворачиваться.

Трудно сказать, почему Аристофан сделал Сократа софистом. Поэт проповедовал опасность, потому что софисты воспитывали жуликов, болтунов и хвастунов. В комедии подчеркивается, что идеал Аристофана – это поколение воинов Марафонской битвы, некогда защитившее Грецию от персов, почитавшее правду и старших, закаленное и неизбалованное.

Комедия Аристофана «Мир» была сыграна весной 421 году до н. э. во время Великих Дионисий, накануне подписания мира. Драматург подчеркивает, что больше всех от войны страдают земледельцы, ремесленники, моряки и другие простые маленькие люди. Аристофан подчеркивает, что к миру должны стремиться все греческие государства, потому что их ссоры и раздоры выгодны лишь персам. К сожалению, крестьяне недолго могли радоваться миру. Через несколько лет началась вторая Пелопоннесская война. Поэтому в парабазе комедии «Лягушки», написанной в 405 году до н. э., Аристофан призывает афинян объединиться в такое трудное время, больше уже не ссориться между собой. Благодаря таким мудрым советам комедия всем очень понравилась и вскоре была сыграна второй раз. Это очень редкий случай в афинском театре, где и трагедии, и комедии ставились только один раз.

Комедия «Лягушки» состоит из двух частей: первая изображает путешествие Диониса в подземное царство, очень смешная и веселая, и вторая – поднимает литературные проблемы. Показывая состязание Эсхила и Еврипида, Аристофан решает вопрос, должна ли литература изображать жизнь такой, какая она есть, или ее обязанность показывать идеал, к которому должно стремиться общество. Еврипид гордится, что его сочинения отражают все стороны жизни. Противоположного мнения придерживается Эсхил: он уверен, что литература должна воспитывать граждан, показывая образец, по которому они могли учиться. Эсхил обвиняет Еврипида, что тот своими трагедиями учит юношей впустую рассуждать, болтать, бездельничать, что показывает неверных жен. Он говорит, что сам изображал великодушных, твердых, не избегающих полисных обязанностей людей. Аристофан на стороне Эсхила: в конце комедии Дионис возвращает на землю именно его, а не Еврипида. По мнению Аристофана, цели комедии всегда тоже должны быть серьезными и великими. Эту же мысль Аристофан высказывает и в парабазе «Облаков»: поэт должен помочь государству, показывая недостатки, ошибки. Для пропаганды своей идеи он обычно придумывает фантастическую ситуацию. Действие его комедий происходит не только на земле, но и на Олимпе, и в подземном мире. Персонажи комедий тоже фантастичны: лягушки, обла-

ки, птицы, осы и т. п. Аристофан любит абсурдные, парадоксальные ситуации. Не боги заботятся о людях, но люди спасают богов. Придуманные Аристофаном парадоксы веселили зрителей афинского театра и заставляли их размышлять. Комическую ситуацию создает персонификация или материализация абстрактных понятий. В «Облаках» появляются имеющие образ живых существ Правда и Кривда, в «Лягушках» – трагедии Эсхила и Еврипида кладутся на весы и взвешиваются, по словам Диониса, как сыр на рынке.

Темы комедий Аристофана не только осмысленны, но и актуальны во все времена, потому что люди постоянно сталкиваются с трудностями войны и с тоской по миру, потому что всегда красноболи демагоги опасны для общества, потому что никогда, видимо, не будет разрешен вопрос, должно ли искусство отражать жизнь такой, какая она есть, или воспитывать и совершенствовать общество.

Комедия Аристофана называется также «древней» комедией. После нее идет «средняя» комедия, но эти произведения не сохранились, только имена авторов, названия пьес и краткие фрагменты.

С 322 году до н. э. начинается развитие **«новой» аттической комедии**. Эта комедия обращает внимание на отношения людей между собой, их быт и особенности характера. Здесь нет присущей Аристофану сатирической публицистики, социальных идей и общественных интересов. Критиковать влиятельные лица, их действия и поступки стало опасным: за высмеивание какого-нибудь должностного лица или самого царя комедиограф мог быть наказан. После отказа от социальных и политических тем почти уже не нужен был хор, и из комедии исчезли парод и парабаза. Теперь хор только танцует и исполняет песни во время перерывов между действиями пьесы, которых обычно пять. «Новая» комедия углубляет-

ся во внутренний мир своих героев, побуждает отказаться от пороков, ищет хорошие черты в каждом человеке. Герои одеты в такие же одежды, как и зрители, ситуации их отношений бытовые и будничные. В «новой» комедии представлены 44 маски: стариков, юношей, рабов, женщин. Старик мог быть жадным, щедрым, суровым, снисходительным, юноша – белокожий баловень или загоревший работяга, чернокудрый воин. В одной комедии принимали участие около 10 масок. Произведения эти также сохранились в отрывках, из которых невозможно составить представление ни о сюжетах произведений, ни об их героях. Лучше всего сохранилось творчество афинянина **Менандра** (343–291 гг. до н. э.), из произведений которого полностью сохранилась только комедия «Брюзга» (или «Угрюмец»).

Главная идея творчества Менандра – это идея гуманизма. Фрагменты сохранившихся комедий Менандра и «Брюзга» – не очень веселые пьесы: в них много и слез, жалоб, вздохов. Герои – люди, не имеющие никаких гражданских прав, выросшие в рабстве найденыши, семьи, разлученные войной, рабы. Большие беды настигают людей не по их вине, а потому что судьба отвернулась от них, а маленькие, уже в комедии изображенные несчастья появляются из-за незнания, недоразумений. С другой стороны, в комедиях льются слезы не только боли, но и радости: дети находят родителей, ставшие рабами свободнорожденные вновь обретают свободу, в конце пьесы влюбленные играют свадьбу.

Новая аттическая комедия послужила фундаментом для формирования римской комедии. Первое крупное достижение литературы Древнего Рима связано с деятельностью комедиографов Плавта и Теренция. Римский театр не был связан с каким-либо одним богом плодородия или вообще только с религиозной сферой. Спектакли ставились и на праздниках в честь некоторых богов,

и на светских праздниках или на Сатурналиях. Хозяева в это время прислуживали рабам, дарили им подарки, звучали песни ряженых, крики, смех. В большей степени римский дух комедиям придает именно стихия смеха, стремительное действие пьес.

Тит Макций Плавт (250–184гг. до н.э.) – первый автор сохранившихся произведений римской литературы. Сохранилась 21 его комедия, наиболее известные – «Амфитрион», «Вакхиды», «Менехмы», «Куркулион», «Псевдол», «Хвастливый воин». Пьесы Плавта относились к жанру «комедии плаща», паллиаты, образцом для которой была новоаттическая комедия. Иногда заимствуется только сюжетная линия, иногда автор повторяет пьесу Менандра или какого-либо другого драматурга. Действие всех пьес Плавта происходит в Афинах или в каком-либо другом городе Греции, имена действующих лиц греческие. Однако, используя сюжет новоаттической комедии, Плавт не подражает ее духу. Он создает модель своей комедии. Плавта не волнуют социальные или политические вопросы, которые некогда заботили Аристофана, он не поучает, не воспитывает зрителей, а присваивает только повороты сюжета, запутанную интригу, традиционные маски. В большинстве комедий Плавта вообще нет серьезных идей. Увеселить и насмешить зрителей – главная цель комедиографа. Чтобы было веселее, Плавт подчеркивает, даже делает гротескными традиционные черты масок. Старики в его произведениях немощные, параситы – угодливые, гетеры – жадные, жены – с большим приданым, влюбленные юноши – беспомощные.

Любимый прием Плавта «qui pro quo» (один вместо другого). Интрига комедии «Менехмы» основана на наличии двойника. Множество смешных недоразумений здесь приключается из-за того, что в город, в котором до сих пор спокойно жил человек по имени Менехм, приезжает необыкновенно похожий на него и никем не узнанный тезка, его брат-близнец. В «Амфитрионе» Плавт сводит даже две пары двойников, и недоразумений становится вдвое больше. Комедиограф любит смешить зрителей гиперболами. Гротескно гиперболизируется скупость Эвклиона; ему жаль воды умываться, идя спать, он завязывает голову мешком, чтобы зря не расходовался выдыхаемый воздух, собирает остриженные ногти, ему жалко дыма от очага, выходящего наружу.

Язык комедий Плавта богат словами и образами. Кроме того, комедиограф любит играть словами, их звучанием, значениями, составлять неологизмы, которые трудно перевести на другие языки. Комичны имена действующих лиц: Пиргополиник – победитель башен и городов, хитрый раб Псевдол – обманщик обманщиков. Все нити интриги в своих руках часто держит хитрый раб. Это самый динамичный персонаж. Рабы-хитрецы у Плавта в каждой комедии имеют разные имена, но они не индивидуализируются. Даже по внешнему виду они все похожи: рыжий, некрасивый человек, необычайно находчивый и удачливый. Еще одна римская черта комедий Плавта – это то, что для драматурга совершенно не важна структура пьесы. У него есть и короткие, и длинные. Таким образом, хотя комедия Плавта одета в греческие одежды, дух ее – римский. Сверкающие народным юмором, излучающие энергию, проповедующие неистовую радость жизни эти комедии нравились зрителям.

Публий Теренций Афр (ок.195–159гг. до н. э.) был вольноотпущенником. Ему принадлежит 6 комедий в жанре паллиаты. В четырех из них первоисточниками были пьесы Менандра. Теренций отошел от площадного смеха Плавта, его комедии мягче по тону, психологичнее. Его излюбленный мотив – случайное узнавание («Свекровь»). Комедии Теренция написаны простым и правильным языком, поэтому по ним в Средние века изучали латынь.

Вопросы для самопроверки:

1. Почему древнегреческую комедию называют аттической?
2. Какие виды аттической комедии существуют? К какому виду относятся комедии Аристофана?
3. Какие проблемы поднимала и решала древнегреческая комедия?
4. Почему в творчестве Аристофана одной из главных была антивоенная тема?
5. Какую проблему поднимает комедия «Лягушки»? О чем говорится в агоне «Лягушек»?
6. Традиции какой комедии продолжил в своем творчестве Плавт?
7. Какова проблематика комедии Плавта «Клад»?
8. К какой разновидности мы относим персонажей комедий Плавта?
9. Какие комические приемы используют в комедиях Аристофан и Плавт?

АНТИЧНАЯ ЛИРИКА

VII – VI века до н. э.– время формирования **древнегреческой** лирики. Лирика – это поэзия, которая пелась или декламировалась в сопровождении лиры, а иногда флейты. В античности термин «лирика» фиксировал только внешние признаки жанра (аккомпанемент), но это и время появления лирической поэзии в современном смысле слова: во-первых, формируется стихотворение как литературное произведение, имеющее определенный объем и форму; во-вторых, появляется поэзия индивида, в которой преобладает раскрытие душевных переживаний поэта. Хотя от греческой лирики сохранились только фрагменты, она не может не зачаровывать глубиной и разнообразием чувств и тем.

Выделяются две разновидности греческой лирики: песенная и декламационная, то есть, песни и стихотворения. Последние также часто декламировались в сопровождении музыки. Из стихотворений наиболее распространенной была элегия. Греки этим термином определяли не содержание поэзии, а форму: все, что написано элегическим дистихом, называлось элегиями. Элегический дистих – это строфа из двух строчек. Темы греческой элегии различны. Первым элегиком считают Каллина (VII в. до н.э.), писавшего элегии патриотического содержания, в которых он призывал храбро сражаться за родину. Один из семи мудрецов древности Солон (640–560 гг. до н. э.) в своих элегиях доказывал, что юность пленяет силой, а зрелый возраст – мудростью. Вместе с элегиями в Греции появилась ямбическая поэзия. Ямб считался метром простой, обыденной поэзии. Самым известным автором ямбов был Архилох (VII в. до н.э.), который сочинял и элегии. Много видевший, множество приключений претерпевший, поэт жил, скорее всего, недолго, но бурно: участвовал во многих битвах, служил

наемным воином. В античности был известен гимн Демофонту в метре Архилоха, а гимн Гераклу в течение долгих лет после смерти поэта пели участники Олимпиад.

Песни, или «мелика» (сольная лирика) появились на острове Лесбос в Эгейском море. Наиболее известными представителями этого жанра были Алкей и Сапфо. Алкей написал десять поэтических книг. Остались только фрагменты гимнов богам, застольных песен, а также стихотворений на политические темы. Поэт создал строфу, позднее названную по его имени. Из девяти книг Сапфо тоже сохранились только фрагменты. Сапфо жила и творила в окружении музыки, поэзии, цветов, произведений искусства и людей, одетых в нарядные одежды: ее целью было искать в мире красоту и почитать ее. Главная тема ее песен – любовь. Для нее любовь – истощающая человека сила, которой невозможно противиться. Сапфо была очень уважаема и почитаема: на монетах города Митилены чеканилось ее изображение, Платон называл ее десятой музой, Аристотель писал ее имя рядом с именами знаменитейших философов и поэтов. Третий представитель сольной лирики Анакреонт (VI в. до н. э.) не интересовался ни политикой, ни философскими вопросами. Его поэзия легка и праздничка, жизнь не кажется поэту ни трудной, ни сложной. У Анакреонта было много последователей. Ему подражали в течение всей античности и позже, его стихотворения переписывались вместе с произведениями других поэтов.

Кроме этих видов лирики в древнегреческой литературе сформировалась и хоровая лирика. Это песнопения в честь богов. Греки любили музицировать и петь и имели множество хоров. Богов они прославляли гимнами, пеанами, дифирамбами, а в честь людей пели энкомии, эпиникии, френы и т. п. Одним из зачинателей хоровой лирики считается певец Алкман. Он сочинял песни и руководил мужским, женским и девическим хорами. Он

написал пять книг песен. От них остались фрагменты, по которым видно, что Алкман использовал два содержательных элемента, ставших в позднейшей хоровой лирике самыми важными: мифологические детали и обобщение размышлений над жизненным опытом. Считается, что Алкман заложил основу и для формы хоровой лирики: сочинил строфу, состоящую из трех частей (строфы, антистрофы и эпода). Такими симметричными строфами впоследствии писали все представители хоровой лирики. Такая строфа использовалась и в драме.

В своем развитии **римская** лирика в значительной мере опиралась на греческую традицию (Сапфо, Алкея, Анакреонта) и поэтов александрийского периода (Феокрита, Каллимаха). Следование традиции подчеркнул в своей оде «К Мельпомене» Гораций, сказав о себе как о первом поэте, который «эолийскую песню переложил на италийский лад», имея в виду под «эолийской песнью» лирику греческих поэтов.

Развитие римской лирики, формирование ее основных жанров произошло в I веке до н. э. На раннем этапе преимущественное развитие получила любовная элегия. В этом жанре работали «неотерики», выдвинувшие в эпоху гражданского противостояния идеи ухода в мир частной жизни и отражение в поэзии главным образом душевных переживаний. Любовные элегии, эпилии, послания, посвященные Лесбии (знатной римлянке Клодии Пульхер), прославили имя Гая Валерия Катулла, самого талантливого из «неотериков».

Первый век до н. э. принято называть «золотым веком» римской литературы. К этому времени относятся высшие достижения в области поэзии (Вергилий, Овидий, Гораций) и прозы (Цицерон, Юлий Цезарь), формирование «золотой латыни». Расцвет литературы в значительной степени связан с деятельностью Гая Цильния Мецената, понимавшего, какую важную идеологическую

роль прославления Рима и правления Октавиана могла сыграть литература.

Творчество **Публия Вергилия Марона** (70–19гг. до н.э.) считается высшим достижением в области поэзии в «век Августа». Первый сборник Вергилия «Буколики» включает эклоги – пастушеские стихотворения, состоящие из диалогов пастухов, изложенных гекзаметром. «Буколики» написаны под влиянием древнегреческого поэта Феокрита, создателя этого жанра. Особо значимой позже оказалась 4-я эклога, которая в Средние века рассматривалась как предсказание пришествия Иисуса Христа, поэтому Вергилия считали одним из предтеч Христа (вот почему в «Божественной комедии» Данте Вергилий сопровождает поэта в его путешествии не только по Аду, но и по Чистилищу и расстается с ним в земном раю). «Буколики» принесли Вергилию известность. Он стал главой литературного кружка, которому покровительствовал Меценат, образованный и богатый сторонник Октавиана, будущего императора Августа. Второе произведение Вергилия «Георгики» – дидактическая поэма о труде земледельца, написанная в 30-е годы до н.э. По своему характеру и форме она напоминает «Труды и дни» Гесиода. Идеал Вергилия, воплощенный в поэме, связан с сельской жизнью.

В кружок, покровительствуемый Меценатом, входил и **Квинт Гораций Флакк** (65–8гг. до н.э.), творчество которого целиком связано с малыми лирическими жанрами. Впервые Гораций обратил на себя внимание эподами. У Горация это стихи, посвященные современности, в которых можно встретить как восхваление (Мецената, Августа), так и резкую критику (например, вольноотпущенников, проникших во власть благодаря хитрости). За сборником из 17 эподов последовало две книги сатир, написанных гекзаметром. Жанр сатиры впервые появился в римской литературе, и создателем его был Гай Луцилий. Гораций считал сатиры Луцилия грубоватыми, но ценил в них критическую смелость. В сатирах Горация нет резкости, обличительного пафоса, они близки к жанру диатрибы (беседы) и носят характер дружеских назиданий. Автор порицает различные пороки, поразившие римское общество: жадность и зависть, мотовство и властолюбие. Сатиры дают много материала о личности Горация, его привычках, вкусах, литературных пристрастиях. Так, в сатире шестой поэт говорит о своем жизненном идеале: уход в частную жизнь, общение с природой, которое нельзя найти в городе, патриархальный уклад. Внесенный Горацием в сатиру философский элемент значительно расширил границы жанра. Впоследствии римский поэт второго века Децим Юний Ювенал, сохранив философско-морализаторский характер сатиры, в значительной мере вернул ей критический пафос, затронув при этом важные социальные явления.

Вершиной лирического наследия Горация признаются оды. Опираясь на опыт древнегреческих лириков Архилоха, Алкея, Анакреонта, Пиндара, Сапфо, он обогатил и расширил греческие традиции. Гораций написал четыре книги «Од». Они построены как обращение к богам, к человеку, к Музе, какому-либо предмету. Написанные алкеевой и сапфической строфой, они раскрывают темы социальные, религиозные, нравоучительные. В одах наиболее полно изложен горациев идеал «золотой середины». Выделяется группа од, посвященных теме творчества, наиболее значимая из них «Ода к Мельпомене», позднее получившая известность как «Памятник».

Послания – произведения последнего периода творчества Горация. Они обращены не к воображаемому собеседнику, а к конкретному современнику: Октавиану, Меценату, поэту-современнику Тибуллу и др. Из посланий Горация, написанных гекзаметром, особенно важна группа их трех посланий, посвященных поэтам-совре-

менникам Пизонам. Позднее эти послания стали называться «Наукой поэзии». Здесь изложены взгляды Горация на литературу, роль поэта и назначение поэзии. Многие положения эстетики Горация близки положениям «Поэтики» Аристотеля: требования высокой содержательности поэзии, единства формы и содержания, внимания к драме. В то же время в «Науке поэзии» много новых положений: о личности поэта, его высокого профессионализма, необходимости тщательной отделки формы, ясности, краткости, простоты и цельности избранного стиля, который нельзя смешивать с другими стилями. Позднее положения «Науки поэзии» легли в основу эстетики классицизма.

Публий Овидий Назон (43 г. до н.э. – 18 г.н.э.) продолжил традиции римской любовной элегии. «Первым был Галл, вторым Тибулл, третьим – я», – писал он в «Скорбных элегиях». Как и Катулл, Овидий создает лирическую героиню Коринну, объединяет стихотворения в цикл. Однако в элегиях Овидия чаще преобладает шутливое настроение, а глубокие переживания и грустные размышления об утраченной родине, о близких появляются только в поздних «Скорбных элегиях». Позднее именно этот печальный характер закрепился за традиционным жанром элегии.

Овидий продолжил тему любви в пародийно-дидактических поэмах «Наука любви» и «Лекарство от любви». Совершенно иным, искренним тоном отмечены последние произведения Овидия, написанные в ссылке, куда его отправил император Август,– «Скорбные элегии» и «Письма с Понта». Самое выдающееся произведение Овидия – поэма в 15 книгах «Метаморфозы». Песни поэмы, излагающие мифы о превращениях Нарцисса в цветок, статуи Пигмалиона Галатеи в живую женщину, стали источником для вдохновения многих писателей, художников, композиторов последующих эпох. Овидий,

вычленивший из мифов идею изменчивости, как бы предсказал наступление новой, переходной фазы в развитии культуры, отмеченной утратой стабильности, как в реальности, так и в ощущениях людей.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем своеобразие лирических жанров древнегреческой литературы?
2. Назовите причины расцвета лирических жанров в римской литературе эпохи Октавиана Августа.
3. В каких жанрах писал Гораций?
4. Традиции каких древнегреческих поэтов продолжил Гораций в своем творчестве?
5. В каких произведениях Гораций обращается к теме поэта и поэзии?
6. В чем новаторство Горация в жанре оды?
7. Каковы идейные и художественные особенности сатир Горация?
8. Каковы эстетические принципы Горация, изложенные в «Науке поэзии»?
9. В каких жанрах работал Овидий? Какие темы подняты в лирике Овидия?
10. В чем близость традиций жанра литературного памятника в античной и русской поэзии?
11. Сравните русские переводы оды «К Мельпомене» Горация.

АНТИЧНАЯ ПРОЗА

Термин «проза» появился позднее, чем само явление. Это латинское слово, которое римляне использовали для определения неритмизированной речи. У греков не было этого термина, произведения прозаиков они называли рассказами, историями, диалогами. В древнегреческой прозе расцвета достигли жанры прозы: философской (Платон, Аристотель), ораторской (Лисий, Исократ, Демосфен), исторической (Геродот, Фукидид, Ксенофонт) и биографической (Плутарх). Имея свои собственные цели (предоставить информацию о людях и событиях, изложить определенные взгляды на жизнь, убедить граждан или судей), все авторы имели и общую цель – воспитание человека и общества. Греческие прозаики также стремились, чтобы их произведения были не только информативными, но и образными. Поэтому мы и говорим о них как о родоначальниках художественной прозы, уделяя внимание тем особенностям, из-за которых их сочинения относятся к истории литературы.

Первым жанром художественной прозы была **ораторская проза**. Красноречие было органически связано со всей политической, социальной, культурной историей Греции. Еще Гомер ставил ораторский дар вровень с воинской доблестью. Труд истинного оратора считался искусством. Тех, кто обучал ораторскому мастерству, называли софистами (мудрецами), а науку, посвященную теории и технике красноречия, риторикой. Самыми известными ораторами в Греции были Лисий, добившийся успехов в жанре судебной речи, и Демосфен, прославившийся политическими выступлениями в Народном собрании.

Родоначальником **исторической прозы** был Геродот – «отец истории». Его «Историю», в которой он рассказал о греко-персидских войнах, называют также «Музы». Считается, что при создании своего сочинения Геродот использовал рассказы очевидцев, архивы храмов и городов, летописи, краткие путевые дневники, которые вели капитаны кораблей, работы своих предшественников логографов. Фукидид (460–400 гг. до н. э.) был младшим современником Геродота. Он написал историю Пелопоннесской войны. Его произведение имеет ясный план, почти не содержит экскурсов и отступлений, написано сжатым стилем.

В литературе V–IV веков до н.э. выдающееся место занимает **философская проза**. Особенно значимы в литературном отношении философские диалоги Платона. До нас дошло 41 произведение Платона, включая 13 диалогов, признанных неподлинными (некоторые из них написаны его учениками в рамках деятельности созданной им Академии). Платон был учеником Сократа, не записывавшего свои философские мысли и излагавшего их в искусно построенных беседах с учениками, которые как бы самостоятельно приходили к правильным выводам (метод т. н. сократической беседы). Платон вывел в своих произведениях образ Сократа, переходящий из одного диалога в другой, поражающий мощью интеллекта в разговоре с любым собеседником. В небольших «сократических диалогах» Платон рассматривает вопросы дружбы («Лисий»), правдивости и лживости («Гиппий Малый»), справедливости («Алкивиад I»). Еще в античности было замечено, что сочинения Платона – нечто среднее между поэзией и прозой, что они имеют черты дифирамба, оды, гимна и других поэтических жанров.

Аристотель (384–322 гг. до н. э) приехал в Афины и стал учеником Платона. После смерти учителя он жил в других греческих полисах, семь лет был учителем и воспитателем македонского царевича Александра, впоследствии опять прибыл в Афины, где основал свою школу в гимнасии Ликее. Аристотель написал около 400 произведений, сохранилась примерно восьмая их часть. Все его

сочинения разделяются на две группы: научные, предназначенные для специалистов, и популярные, понятные многим. После смерти Аристотеля именно сочинения второй группы получили распространение. Его научные работы были изданы только в I веке до н. э. Сохранившиеся «Риторика» и «Поэтика» позволяют говорить об Аристотеле как об основоположнике науки о литературе. В «Поэтике» сформулировано основное положение эстетики Аристотеля – теория подражания («мимесиса»), составляющая сущность любого вида искусства. Аристотель высказал суждения о видах искусства, которые различаются между собой способом «подражания». Основную часть «Поэтики» составляет учение о трагедии. В трагедии он выделил шесть главных элементов, перечисленных в определенном порядке: фабула, характеры, мысли; словесное выражение, музыкальная композиция, сценическая обстановка. В трактате «Риторика» Аристотель рассматривает проблемы ораторского искусства, а также стиля, главное качество которого – ясность.

Философская, историческая проза, красноречие были также очень широко представлены в римской литературе. Гражданские войны, социальные конфликты в Риме I века до н.э. дали мощный толчок становлению и развитию историографии. Первыми крупными историческими исследованиями были 40-томная «Всемирная история» Полибия, в которой рассказана история Рима, Греции, Македонии, Малой Азии. Египта, Сирии, и «Заговор Катилины» Саллюстия. В годы принципата Августа была создана «История Рима от основания города» историка Тита Ливия. Его труд проникнут патриотическим духом, стремлением увековечить лучшие качества римлян: любовь к родине, чувство долга, мужество, воинское мастерство. Ливий убежден, что эти качества позволили римлянам создать мощное государство, в то же время его позиция, как и поэтов кружка Мецената, отвечала

политике Октавиана. Вершиной римской историографии является деятельность **Корнелия Тацита**. Должность в государственных структурах (Тацит был консулом, а в годы правления Траяна – наместником провинции Африка), дала ему возможность близко познакомиться с механизмом власти в Риме. Талант историка и писательское мастерство позволили создать фундаментальные историографические работы – «Анналы» и «Историю», запечатлевшие события «серебряного века» римской истории, жизнь императорского Рима в десятилетия после правления Октавиана.

В философской поэме **Тита Лукреция Кара** «О природе вещей» излагается материалистическая философия греческого мыслителя Эпикура. Лукреций уверен, что знание природы вещей избавляет человека от суеверий и страха смерти. Поэтому он в первых двух книгах поэмы излагает учение об атомах, из которых состоит мир, по представлениям Демокрита и Эпикура, а дальше подробно повествует об астрономии, геологии, истории человеческой культуры. Лукреций выделяет в ней каменный, бронзовый, железный века, что подтвердили археологи XIX века, взяв у поэта эти названия для научного обозначения эпох развития человечества. Поэма написана гекзаметром, что сближает ее с поэмами Гесиода, но по сравнению с ними она демонстрирует огромный прогресс в человеческих знаниях.

Деятельность оратора, как и историографа, считалась в Риме занятием уважаемым, угодным богам. Величайшим оратором древности был **Марк Туллий Цицерон** (106 – 43гг. до н.э.). До нас дошли 58 речей Цицерона (и отрывки из еще 17 речей), трактаты и диалоги философского, дидактического, политического содержания, около 900 писем. Цицерон был не только выдающимся практиком ораторского искусства, но и теоретиком. Своеобразными учебниками красноречия являются его трактаты

«Оратор», «Об ораторе» и «Брут», где изложены основы риторики.

Эпоха эллинизма подарила миру еще один новый жанр – роман. Термин «роман» не греческий, он появился поздно, в Средние века, когда романами начали называть повествования, написанные на романском языке. Греки свои сочинения называли книгами, повествованиями. Считается, что роман появился в III-I вв. до н. э., когда проявился интерес к рядовому герою, частной жизни, к сфере чувств, прежде всего любовных. Эта тенденция была уже в трагедиях Еврипида, затем в новоаттической комедии, лирике александрийских поэтов. Однако ни один из предшествующих жанров не обладал такими возможностями изображения внутреннего мира человека в разнообразных ситуациях, воссоздающих одновременно и характерные черты эпохи. Эти возможности по-разному были использованы в греческой и римской литературе. По тематике античные романы обычно подразделяются на исторические, мифологические, путевые, утопические, любовные и приключенческие, комические и сатирические.

Греческий роман дошел до нас в большем количестве текстов; это романы Харитона, Ксенофонта, Ахилла Татия, Гелиодора и Лонга. Любовные и приключенческие считаются истинными греческими романами. Схема сюжетов любовных и приключенческих романов одинакова. Прекрасные юноша и девушка горячо и верно любят друг друга. Какие-либо враждебные силы их разлучают перед свадьбой или только успевших пожениться. Они переживают множество страданий и приключений, пока роман не заканчивается пиром в честь свадьбы или встречи. Для людей эпохи эллинизма было характерно чувство географического пространства, бесконечных далей. После завоеваний Александра Великого мир оказался большим, родственники часто жили не в одной и той же стране,

путешествовали купцы и ученые, царские посланники и искатели приключений. Поэтому герои греческих романов, бегущие от опасностей или увозимые силой, обычно объезжают едва ли не весь мир. Традиционные черты романа – это мнимая смерть, кораблекрушение, пиратские нападения, благородные или жестокие грабители, тюрьма, продажа в рабство. Когда действующие лица попадают в тупик, на помощь приходят вещие сны или хитроумные волшебники. Художественная сторона греческих романов не получила у исследователей высокой оценки: отмечается стандартность сюжетов, ходульность героев, риторическая напыщенность. Греческий роман может быть отнесен к типу романов испытаний. Это испытание верности и любви героев, их благородства, смелости, силы и разума. Все эти черты сохранились в греческом романе до самого конца античности, например в романе Лонга «Дафнис и Хлоя». Лонг (II или III в. н. э.) считается писателем, на котором заканчивается тысячелетняя история греческой литературы. Однако о последнем ее авторе почти нет информации, кроме того, что его перу принадлежит буколический роман «Дафнис и Хлоя». Его основные герои – пастухи. Традиционные пастушеские имена, которыми названы герои романа, некогда были именами богов. Дафнис пришел из сферы покровителя стад и растительности Аполлона, Хлоя была божеством из окружения Деметры или Матери Земли. Герои романа не индивидуализированы, индивидуализируются только определенные группы действующих лиц: опекуны Дафниса и Хлои – работящие и бережливые, горожане – избалованные любители удобств, а некоторые и совсем испорченные. Следуя буколической традиции, Лонг старается создать красивый, идиллический мир. Злодеи, несчастья, беды появляются и исчезают, не оставляя следов, будучи не в состоянии нарушить гармонию. Только честные и набожные Дафнис и Хлоя живут в этом мире

постоянно. Они ощущают гармоничную связь с силами и божествами природы и дожидаются их помощи. Нимфы и даже могучий Пан, символизирующий жизненные силы природы, охраняют, помогают и выручают молодых героев. Найдя настоящих родителей и узнав о своем высоком происхождении, Дафнис и Хлоя отказываются от искусственности и роскоши и остаются в горах. Правда, одна только жизнь в деревне не делает человека нравственным. В деревне живет и беспутный почитатель Хлои Доркон. Преклонение перед природой и почитание сельских богов, умеренные потребности, скромность и даже наивность даны не каждому. Они доступны людям только такой благородной души, какая была у Дафниса и Хлои. Одно из последних произведений античности – роман «Дафнис и Хлоя» проповедует нестареющие ценности, значительные идеи.

Римский роман испытал влияние греческой романной традиции, но приключения уже не являются основным предметом изображения. На первый план в римском романе выдвигаются индивидуализированные герои, представленные в развитии, в роман проникает исторический и местный колорит. Наиболее известными представителями жанра являются Петроний Арбитр и Луций Апулей. «Сатирикон» Петрония – одно и самых своеобразных произведений не только античной, но мировой литературы, хотя сохранился только в отрывках (фрагменты 15,16 и, возможно, 14 книги). Роман Петрония примечателен прежде всего изображением упадка нравов римского общества второй половины 1 века н. э. Время создания «Сатирикона» еще далеко от эпохи гибели Рима, однако этот, сохранившийся в отрывках роман есть одно из самых ярких свидетельств надвигающегося конца великой империи.

Апулей (125 – 180гг.) можно считать мостиком, ведущим к литературе Поздней античности. В творчестве

Апулея больше нет возвеличивания римского образа жизни, обычаев предков – национальной идеи, питавшей римскую литературу около 250 лет. Во времена Апулея Рим доживал последний спокойный век своей истории. Власть императоров была прочной, республиканские идеи были давно забыты.

Апулей писал и по-гречески, и по латыни. Сочинения, написанные на греческом языке, пропали, сохранились только латинские. Самое известное сочинение – «Метаморфозы». Как и эпос Овидия, роман назван «Превращениями», но люди быстро придумали для него название «Золотой осел». «Золотой осел» имеет некоторые черты греческих романов: приключения, грабители, разлука и встреча влюбленных. Самое главное в романе – метаморфоза. Главный герой Луций очень любопытен, интересуется всяческими чудесами и магическими вещами. Прибыв в Фессалию, всегда славившуюся чародейством, он при первом удобном случае хочет превратиться в птицу. К сожалению, помощница в этой сложной процедуре ошибается, и Луций превращается в осла. Он испытывает много унижений и мучений. В конце романа выясняется, что все беды Луция были как бы наказанием юноше, заботящемуся только о красоте тела, с молодых лет попавшему в рабство телесных удовольствий. Любопытство также считается пороком, потому что поощряет стремление к удовольствиям, заставляет человека переступать позволительные границы морали, проникать в запретный для него мир богов. Поэтому любопытного Луция настигает наказание. Из-за любопытства страдает и Психея. Луций и Психея как бы двойники: оба они попадают в беду, оба ценой огромных мучений заслуживают моральное очищение и блаженство. Оба претерпевают метаморфозу: Психея становится богиней, а Луций вновь превращается в человека, отказавшегося от земных удовольствий и пороков, посвятившего себя богине

Изиде, спасшей его.

Считается, что роман не имеет единой идеи, что Апулея интересовало не единство повествования, а увлекательность, желание развеселить читателя. Об этом автор сам говорил во введении: «Внимай, читатель, будешь доволен». Роман состоит из десяти отдельных новелл. Превратившись в осла, Луций многое увидел, услышал и рассказал об этом. Читатели слышат трогательную историю о горячей и верной любви Хариты и Тлеполема, смешные байки о любовнике, оставившем сандалии, и любовнике в бочке, вариант истории Федры и Ипполита со счастливым концом, трагический случай с тремя братьями, хотевшими помочь бедняку. Новелла об Амуре и Психее имеет фольклорные черты и может считаться сказкой о доброй и красивой, упорной и работящей, любящей своего мужа женщине. «Золотой осел» – многослойное произведение: бытовой реализм сплетается с чудесной сказкой и другими фольклорными элементами. Структура романа опирается на контраст между прямым и переносным смыслом, между народным языком и высоким патетическим стилем, между бытовыми комическими историями и религиозным пафосом.

Опыт античного романа не прошел бесследно для развития прозы нового времени. Европейский роман унаследовал приемы повествовательной техники античных авторов, новеллистика нового времени использовала отдельные сюжеты и мотивы. Влияние древних авторов проявилось прежде всего при формировании таких жанровых разновидностей романа, как пасторальный, плутовской, приключенческий роман.

Вопросы для самопроверки:

1. Какие прозаические жанры сформировались и получили развитие в античной литературе?
2. Почему ораторское искусство (красноречие) было популярно в Древней Греции и Риме?
3. Какие черты отличают первый историографический труд от современного?
4. Что означал термин «роман» в античности?
5. Назовите наиболее известные романы античности.
6. К какой жанровой разновидности относится роман Лонга «Дафнис и Хлоя»?
7. Какова основная идея романа Лонга?
8. Какую цель ставил Апулей в романе Метаморфозы, или Золотой осел»?
9. Какие стороны римской действительности изображены в романе?
10. В чем проявилась критическая позиция автора романа?
11. Какова идейная тенденция романа?
12. Какую роль выполняет вставная новелла-сказка об Амуре и Психее?
13. Как новелла-сказка об Амуре и Психее связана с основным сюжетом и идеей романа?

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ СРЕДНИХ ВЕКОВ И ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Понятие «средние века» возникло в XV веке, когда итальянские гуманисты, осознав прошлое как историю, разделенную на периоды, выделили эпоху Античности (древности) и свою эпоху – Новое время, а тысячелетие, лежащее между этими двумя эпохами, назвали «*medium aevum*» (*от лат.* средний век, позже стали говорить «средние века»). С точки зрения гуманистов Возрождения, а позже просветителей XVIII века, Средневековье – эпоха гибели высокой античной культуры, эпоха варварства и засилья церкви. Только в конце XVIII – начале XIX веков ученые увидели в Средневековье закономерный этап развития общества, в средневековой литературе и искусстве была обнаружена своеобразная глубина и красота. Традиционно считалось, что средние века начались в 476 году, когда под натиском варваров пала Западная Римская империя. Современные историки считают, что переход от античности к Средневековью занял несколько веков, примерно с III по VI века.

В своем развитии средневековая литература прошла три этапа. Раннее Средневековье (III-X века) – время великого переселения народов, распада родоплеменных отношений и зарождения западноевропейских государств. Это время устного народного творчества, появления письменности и начала записи памятников фольклора. Зрелое Средневековье (XI-XIII века) отмечено формированием феодальных государств, развитием эпической традиции, представленной памятниками героического эпоса и появлением рыцарской литературы. Эпоха позднего Средневековья (XIII-XV века) характеризуется ростом городов, развитием торговли, формируются и развиваются жанры рыцарской и городской литературы.

В средневековой литературе на латинском языке принято выделять три линии развития: первая (собственно средневековая, официальная, церковная) представлена в клерикальной литературе, вторая (связанная с обращением к античному наследию) ярче всего проявилась в Каролингском Возрождении, третья (возникшая на стыке латинской учености и народной смеховой культуры) отразилась в поэзии вагантов. Клерикальная – церковная, религиозная, духовная – литература занимала важное место в культуре средних веков. Она представлена выдающимися именами, такими как Абеляр, Франциск Ассизский, Бонавентура, Альберт Великий, Фома Аквинский. Средневековая клерикальная литература на латинском языке выработала новые жанры: видение (повествование о путешествии души во время сна по загробному миру), житие (рассказ о рождении святого, первых подвигах святости, чудесах при жизни и после смерти), религиозный гимн, послание, комментарий к Священному Писанию, исповедь и т.д. В их основе лежали образцы текстов, входящих в Новый Завет. Клерикальная литература отличается риторичностью, дидактизмом, притчевостью, экзальтацией. На латинском языке сложилась поэзия вагантов (*лат. vagantis* – бродяги). Первоначально авторами песен были студенты, переходившие из университета в университет (преподавание во всех университетах Европы велось на латинском языке), беглые монахи и т.д., но в пору расцвета поэзии вагантов (XII –XIII века) в их числе можно найти и крупных деятелей церкви. Темы песен вагантов – веселье, вино, женщины, тяготы учебы, скоротечность жизни. Ваганты обычно использовали короткую строку, разговорный стиль, простую рифму. Из поэзии вагантов выросла знаменитая студенческая песня XII века «Gaudeamus igitur» («Так будем веселиться»), ставшая традиционным гимном студентов.

Заметным явлением в истории средних веков было Каролингское Возрождение. Король франков, а с 800 года

император средневековой Франкской империи Карл Великий (768–814) поставил перед собой целью «возрождение Римской империи». С этой целью он собрал при своем дворе в Ахене самых образованных людей Европы и основал Академию по примеру древних. Во главе Академии встал англосакс из Йорка Алкуин (730-804). Члены академии отказались от своих «варварских» имен и назвались именами великих античных авторов, возродили античные жанры эклоги, эпитафии, панегирика, послания, басни. Но содержание их произведений было уже средневековое: вопросы христианской веры, борьба с ересью, верность христианским правителям, жизнь и подвиги святых.

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

ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

Самое значительное и ценное наследие средневековой литературы составляет **эпос** – эпические поэмы о героях-воинах, созданные народом и выражавшие его идеалы. Эпос возник в форме сказаний, которые долгое время бытовали в устной передаче. С XII века ученые монахи перерабатывали эти сказания и записывали их в форме поэм для чтения.

Памятники героического эпоса средневековья принято разделять на две группы: эпос раннего Средневековья и эпос эпохи развитого феодализма, героический эпос. Выделение двух групп памятников связано со способом отражения в них действительности. В героическом эпосе раннего средневековья отражается не конкретное историческое событие, а целая эпоха, хотя отдельные события и даже персонажи имели историческую первооснову. Отличительные черты героического эпоса раннего средневековья:

– сказочная, легендарная либо мифологическая основа эпических песен;

– рассказ о сражениях и битвах против врага, угрожающего будущему племени;

– герой, сказочный, непобедимый богатырь, воплощающий лучшие черты народа; вся его жизнь от рождения до смерти отдана служению народу;

– обилие сказочных элементов.

Первые эпические сказания были созданы в фольклоре кельтов. У кельтов был более устойчивый родовой строй, процесс феодализации протекал медленнее, чем на континенте, влияние христианства здесь было слабее и поэтому большинство памятников сохранилось. «Ирландские саги» – одна из основных частей кельтского культурного наследия – запечатлели драматическую историю этого древнего народа. Обитавшие на обшир-

ной территории, ранее населенной племенами каледонцев и пиктов, кельты под натиском римлян отступили в Ирландию и Шотландию, а в начале средних веков отдали и эти земли более многочисленным племенам бриттов и скоттов. Складывавшиеся на протяжении длительного времени и имевшие мифологические корни, «Ирландские саги» представляют собой прозаические повествования со стихотворным вставками. В их сложении участвовали филиды – сочинители и хранители бо-евых песен, и барды – носители лирической традиции. Саги состоят из двух циклов – уладского, посвященного событиям I-III веков, и цикла Финна (по имени во-ждя организации фениев, воина, поэта и волшебника). «Ирландские саги», записанные в VII-VIII веках, оказали влияние на древнескандинавский эпос и сформировавшийся позднее рыцарский роман.

Древнейшие сказания различных германских племен известны из скандинавских памятников, сохранившихся исключительно в Исландии. В отличие от германских племен скандинавы не участвовали в римских походах и в великом переселении народов, поэтому переход к феодальной форме государственного устройства у скандинавов произошел позже, особенно в Исландии. Христианство также было принято позже, в X-XI веках, одновременно появилась письменность. Все это создало благоприятные условия для сохранения архаической народно-песенной эпической традиции и мифологии скандинавов, у которых была разработанная система мифов. Скандинавские саги, 29 прозаических и стихотворных песен о богах и героях, получившие общее название «Старшая Эдда», то есть, «Древняя песнь» (в других вариантах переводится как «Песнь о прабабушке», в древнеисландской мифологии – праматери; или «Песнь об Одди» (Одди – название хутора). Они дошли до нас полностью, без искажений и делятся на мифологические

и героические. Мифологические саги знакомят с пантеоном скандинавских богов, рассказывают о сотворении мира, о войне богов – асов и ванов, гибели и возрождении мира. Героические саги, типичные богатырские песни-сказки, посвящены описаниям битв героев, главный из которых Сигурд. Наряду со «Старшей Эддой» сохранились прозаические «Саги древних времен», «Королевские саги», «Родовые саги», в основе которых исторические события и личности. Скандинавские саги единственные в европейской литературе, в которых сохранилась историческая память народа, воссозданы картины быта, общественной жизни.

Помимо названных сохранился еще один памятник скандинавского фольклора «Младшая Эдда» (время создания – 1220-е годы, запись XIV века). Считается, что это учебник поэзии (еще один перевод слова «эдда»: поэтика), руководство для скальдов, скандинавских сказителей. «Младшая Эдда» состоит из четырех частей. Первые две – «Пролог» и сага «Видение гюльви» – содержат мифы о происхождении мира, богов; третья («Язык поэзии») и четвертая («Перечень размеров») части, как видно по их названиям, непосредственно предназначены сказителям.

У континентальных германцев уже в первые века нашей эры была богатая эпическая поэзия: в фольклоре получили отражение события переселения германских племен, войны, завоевания, но эти произведения были Утрачены, за исключением отрывков из «Песни о Хильдебранде». Фольклор закрепил события этого времени в мифологических и исторических песнях. Однако в результате систематической борьбы христианской церкви против остатков язычества памятников эпической поэзии континентальных германцев почти не сохранилось. Считается, что самым древним памятником являются Мерзебургские заклинания (IX-X века). Сохранился от-

рывок древненемецкой поэмы «Песнь о Хильдебранде» (записан в 800 году), рассказывающий о поединке отца с сыном (сюжетный мотив, встречающийся в фольклоре многих народов).

Англосаксонский эпос «Беовульф» начал складываться в V–VII веках, в период завоевания Британии германскими племенами. Он состоит из двух частей, объединенных образом главного героя. Сюжетной основой поэмы служат боевые подвиги богатыря на благо народа: в первой части – битва молодого Беовульфа с чудовищами Гренделем и его матерью, во второй – смертельный поединок постаревшего героя с драконом. Сказание могло сложиться в начале VI века, до переселения англосаксов в Британию: Беовульф не англосаксонский герой, действие поэмы происходит в Дании, ни англы, ни саксы не принимают участия в событиях.

«Беовульф» является первым образцом большой эпической формы – поэмы, а не отдельных песен или саг, что сближает его с памятниками античного эпоса. Об этом же свидетельствуют присущие поэме черты: действие развертывается постепенно; стройная композиция; тематическое единство; в повествовании много отступлений, ретардаций. Сложившаяся на скандинавском полуострове, поэма имеет много черт, сближающих ее со скандинавскими сагами. Беовульф происходит из восточногерманского племени гаутов, осевших на полуострове. Исторические имена и факты, встречающиеся в поэме, перекликаются с теми, что в исландских сагах, в «Хрониках датчан» Саксона Грамматика. Почти все персонажи поэмы – скандинавы (шведы, датчане, геаты), и известны по сагам. Встречаются и параллели в сюжете.

В то же время текст поэмы носит явные следы тщательной обработки, сделанной в разное время, возможно, в VIII–IX веках христианскими клириками. В поэме

отсутствуют имена языческих богов, сведены к минимуму следы германской мифологии, введены элементы христианских представлений (например, Каин, Авель, великий потоп, Ноев ковчег). И герой Беовульф походит на христианских змееборцев.

Ранний средневековый эпос запечатлел сознание людей этого периода, заложил эпическую традицию, на которую опирался эпос следующего исторического этапа, времени складывающихся европейских государств и наций. Сюжеты памятников зрелого средневековья сложились на основе подлинных исторических событий, и речь в них идет об исторических лицах, но наслоения художественного вымысла нередко видоизменяли реальные факты. Отличительные черты героического эпоса Зрелого средневековья указывают на отход от фольклорных образцов памятников раннего средневековья:

– получили отражение процессы этнической и национальной консолидации и складывающихся отношений «вассал-сюзерен»;

– историческая тематика расширилась, потеснив сказочно-мифологическую;

– четко обозначились христианские мотивы и патриотический пафос;

– на первый план выдвинулась тема верности родине, государству и королю;

– усложнился и обогатился язык поэм, композиция приобрела четкость и стройность, что объясняется письменным закреплением устных текстов;

– большой объем эпических произведений и объединение их в циклы;

– небольшая дистанция от времени случившихся событий до их закрепления сначала в устной, а затем письменной форме. Исполнителей эпических песен назвали во Франции жонглерами, в Германии – шпильманами, в Испании – хугларами, в Англии – скопами.

Время окончательного формирования героического эпоса Зрелого средневековья – X–XIII века. В IX веке формируются романские языки, начинается литературное творчество на этих языках.

Среди нескольких сот памятников французского эпоса древнейшая – «Песнь о Роланде». В ее основе – реальное историческое событие. В 778 году к Карлу Великому обратился владыка мавров Ибн-аль-Араби с просьбой помочь в борьбе против кордовского халифа Абдеррахмана, пообещав за помощь отдать франкам Сарагосу. Поход был неудачен: за два месяца военных действий удалось только осадить город Сарагосу, но у его защитников были неограниченные запасы воды в крепости, поэтому взять их измором оказалось нереальным, и Карл, сняв осаду, отвел войска из Испании. При прохождении ими Ронсевальского ущелья в Пиренеях на арьергард войск напали местные племена басков. В бою погибли трое знатных франков, из них третьим летопись называет префекта Бретонской марки Хруодланда – будущего эпического Роланда.

Это событие в «Песни о Роланде» за прошедшие века приобрело черты великого подвига: поэма рисует Ронсевальскую битву как героическую борьбу маленького отряда Роланда против многотысячного войска мавров. Их вероломное нападение представлено как результат измены Ганелона. Отвага Роланда и франков гиперболизированы: они обращают врагов в бегство, хотя сами погибают. Последним умирает Роланд, умирая, он ложится лицом к Испании: «Увидит Карл, что он не оробел,/ Врагов не устрашился перед смертью». Эти слова выражают патриотическую идею – первое выражение патриотизма в зарождающейся французской литературе. Свой воинский долг Роланд понимает не только как дело личной чести феодала, преданного королю, но и как дело чести родной страны: «Да не допустит бог, / Чтоб род я свой

покрыл позором,/ На Францию мою навлек укор». В образе императора Карла воплощено объединяющее государственное начало. Хотя на самом деле Карл во время испанского похода был еще молод, в поэме он представлен мудрым старцем с седой бородой.

Значительное место в поэме занимают эпизоды, иллюстрирующие идею священной войны; так, рассказы о посольстве Бланкандрина, о сражении с Баллиганом, о поединке Тьерри и Пинабеля были навеяны событиями первого крестового похода (1098-1099 годы). Идея борьбы с неверными получила самое яркое выражение в христианской символике поэмы. При записи поэмы (Оксфордская рукопись, около 1170 года) была проведена литературная обработка устного сказания. Об этом свидетельствуют симметрическая композиция, строго логическая система образов и четкость строфической структуры языка.

«Песнь о Роланде» – строгий воинской эпос; все, что не связано с идеей священной войны – быт, любовь, родственные отношения, переживания и чувства героев – не получает отражения в поэме. И это главным образом отличает ее от произведений испанского и германского эпоса.

В «Песни о моем Сиде» дистанция между героическим веком Реконкисты и эпохой расцвета эпического творчества невелика: поэма сложилась около 1140 года, а записана она была в 1307 году, через 40 лет после смерти Руй Диаса де Бивара, так что среди ее слушателей могли быть современники героя. Поэма почти целиком основана на исторических событиях, лишена фантастических элементов, гиперболизации, но много бытовых деталей. Идеалы, провозглашенные в «Песни о моем Сиде», демократичны: ведь в Реконкисте участвовал весь народ. Образ главного героя тоже претерпел изменения. В отличие от Роланда, это зрелый человек, патриарх, идеальный

эпический властитель. Сид уравновешен, рассудочен, дипломатичен, сдержан. В эпизоде с зятьями он ищет не мести, а законной управы, их посрамления, а не крови, тогда как Роланд предпочел бы сразиться со своими врагами на поле боя. В «Песни о моем Сиде» переплетены политические и семейные интересы, сцены батальные и бытовые (свадьба дочерей Сида, суд над зятьями), идеальные мотивы и материальные интересы. Все эти особенности делают поэму уникальным произведением как испанской, так и в целом европейской эпической традиции. В XIV веке испанский эпос приходит в упадок, но сюжеты его продолжают разрабатываться в романсах, продолжающих традиции героического эпоса. Эпос сыграл важную роль в формировании испанской драмы.

У континентальных германцев устная эпическая традиция продолжала развиваться и в XII веке. В это же время появились первые произведения светской литературы – рыцарские романы. Поэтому самый известный образец эпической поэмы «Песнь о нибелунгах» (около 1200 годов, впервые опубликована в 1757 году) соединяет в себе черты героического эпоса и куртуазной литературы. В основу поэмы легли раннесредневековые скандинавские сказания о Сигурде (Зигфриде), но, в отличие от архаической версии, в «Песни о нибелунгах» отсутствуют элементы языческой мифологии, родоплеменные отношения вытеснены семейными. Конфликт носит частный характер – конфликт вассального долга и семейных связей. Главный вопрос в «Песни о нибелунгах» связан с правилами феодальной иерархии: является ли Зигфрид вассалом Гюнтера? Далеки от архаической версии и женские образы поэмы. В образах Брюнхильды и Кримхильды получила выражение фаталистическая концепция: рок здесь порожден самими характерами. Эта концепция придает произведению трагический характер. Элементы рыцарской литературы явно присутствуют в «Песни о

нибелунгах»: это тема любви, рассказы о рыцарских подвигах Зигфрида, изображение придворной жизни.

Вопросы для самопроверки:

1. Какие разновидности западноевропейского эпоса выделяют в литературоведении?
2. Что можно сказать о времени создания раннесредневековых эпических поэм и записи текстов, об их сохранности?
3. Назовите произведения героического эпоса Зрелого средневековья.
4. Какова историческая основа поэмы «Песнь о Роланде» и какие изменения она претерпела в процессе сложения поэмы?
5. Какие темы подняты в эпосе Зрелого Средневековья?
6. Как представлены во французском, испанском и немецком героическом эпосе средневековое общество, государство, человек, его место и роль в общественной жизни?
7. Какие черты свойственны образам протагонистов средневековых эпических поэм?
8. Какие художественные особенности характерны для эпоса Зрелого средневековья?
9. В каком произведении народов Центральной Азии рассказывается о битве отца с сыном?
10. Какие особенности эпоса народов Центральной Азии, в частности «Алпамыш», обнаруживают общие черты народного эпоса древности?

РЫЦАРСКАЯ И ГОРОДСКАЯ ЛИТЕРАТУРА СРЕДНЕВЕКОВЬЯ

XII век – поворотный момент в социальном развитии северной и западной Европы: кончилось великое переселение народов, эпоха завоеваний. С XII по XV века развиваются города и торговля, воины-феодалы организуются в рыцарские ордена и происходят крестовые походы. Церковь стала важнейшим политическим и культурным фактором феодализма. Создалась стройная политическая система, образцом для которой была церковная. Получив в награду за службу от государей поместья (феоды), вельможи и военные сумели обратить их в свои потомственные земли, воздвигли на них замки, стали мелкими, почти независимыми государями, но сохранили зависимые (вассальные) отношения к сюзеренам.

Феодализм выделил особое сословие – рыцарство. Звание рыцаря не было наследственным; не всякий вассал был рыцарем, но и стать рыцарем мог человек низшего сословия, не связанный ни с кем вассальными отношениями. И здесь церковь играла решающую роль: создав духовную армию, задачей которой было духовное воспитание людей, она нуждалась и в физической защите. Рыцарство по первоначальной идее было христовым воинством, только христианин мог стать рыцарем. Вначале посвящение в рыцари носило светский характер, но церковь превратила это посвящение в таинство. Ночь накануне посвящения будущий рыцарь должен был бодрствовать в церкви на страже пресвятой Девы, затем следовало купание, символизировавшее очищение от грехов и пороков, ведь чистота гарантировала достижение рая. Особое внимание уделялось одеянию будущего рыцаря. Красная мантия символизировала готовность пролить кровь за святую церковь; черные чулки напоминали о земле, откуда он вышел и куда вернется, предостерегали от гордыни. Белый пояс символизировал целомудрие защитника церкви. Шпага с двумя лезвиями предназначалась для поражения врага и защиты слабого. Обязанностью рыцаря было охранять церковь, защищать слабых, вдов, сирот, воевать с неверными, повиноваться сюзерену.

В это время возникла новая, рыцарская, или куртуазная (придворная) литература. При дворах крупных феодалов рыцари обучались музыке, стихотворному искусству, торжественно обставлялись турниры рыцарей. Основой куртуазной литературы стали идеи рыцарства. К традиционным требованиям (храбрость, владение оружием, верность сюзерену) добавились новые: рыцарь должен быть вежливым (знать этикет), образованным, (уметь писать, читать, в том числе и античных авторов), любить по куртуазным правилам: его любовь должна быть верной, нетребовательной, скромной, объектом любви должна быть жена его сюзерена. Он должен был воспевать Даму своего сердца в стихах и песнях. Как писал историк Д. Хириноу: «В золотой век рыцарства отличительными качествами настоящего рыцаря были из самых положительных – честь, набожность, любовь, а добродетели: храбрость, вера, преданность». Все эти требования были воплощены в поэзии трубадуров (*trobar* – сочинять) – поэтов-рыцарей Прованса, государства на юге нынешней франции, где и зародилась рыцарская литература. В XII веке Прованс был самым развитым и процветающим в Европе. Во всех европейских государствах были известны имена трубадуров Бернарта де Вентадорна (он не был рыцарем, но с наибольшей полнотой воплотил в своих стихах куртуазный идеал), Джауфре Рюделя, Бертрана де Борна, Гильома де Кабестань и многих других. В XIII веке были написаны биографии трубадуров, в которых собраны не столько исторические фак-

ты, сколько легенды об их жизни. Трубадуры первыми воспели любовь как новое, незнакомое прежде чувство, как «сладостное страдание», и желание служить любимому существу, введя в поэзию не только образ Дамы, но и образ автора – влюбленного поэта. Они первыми в европейской поэзии освоили рифму, и «сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность новейших народов», как писал А. С. Пушкин в статье «О поэзии классической и романтической».

Трубадуры разработали систему поэтических жанров, в которую входили кансона (или канцона) – песня на любовные или религиозные темы со сложным строением строфы; плач – песня, в которой оплакивается смерть сюзерена или его родственников, а также близких по эту людей; тенсона – диалог, спор двух поэтов на любовные, философские, религиозные, эстетические темы; баллада – плясовая песня с припевом, подбадривающим танцующих; альба – строфическая песня о расставании влюбленного рыцаря и его Дамы на заре после тайного свидания; пасторела – песня-диалог с постоянным сюжетом: рыцарь предлагает пастушке свою любовь, а она ему вежливо, но решительно отказывает. Особый интерес представляют три из шести дошедших до нас стихотворений Джауфре Рюделя, в которых появляется новый мотив – любовь издалека.

Наряду с типом трубадура-поклонника средние века создали тип трубадура-воина. Ярким представителем воинственного направления провансальской лирики является Бертран де Борн. Война была его страстью: своими сирвентами (жанр военной песни в лирике трубадуров) он разжигал ненависть в сердцах воюющих, ободрял падающих духом. Свою лучшую из сирвент в честь войны он заканчивает словами: «Бароны, заложите замки,/ Деревни, села и поместья,/Чтоб можно было воевать». Как

зачинщика раздоров Данте поместил Бертрана де Борна в восьмой круг ада. Де Борн был главной причиной распрей английского короля Генриха II Плантагенета с его сыновьями Ричардом Львиное Сердце и Генрихом, которых отец, наделив землями, оставил во Франции. Бертран поссорил братьев между собой, и Генриху II пришлось начать войну против своих враждовавших сыновей. Бертран был рад: «О, если б чаще ссорились бароны!» – так заканчивается новая сирвента поэта. Юный Генрих погиб в этой борьбе, Бертран де Борн оплакал его смерть в трогательной сирвенте. Король решил отомстить певцу, но, услышав сирвенту, растрогался и простил его.

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

В XII веке в европейской литературе складывается новый жанр – **рыцарский роман.** Первоначально слово «роман» (от франц. «romance») относилось к произведениям, написанным на одном из романских языков. Однако позже оно стало обозначать новый эпический жанр, сложившийся в рамках рыцарской куртуазной культуры. Формирование и широкое распространение рыцарский роман получил на севере и центральной части Франции и на британских островах. На его возникновение повлияла византийская литературная традиция, соединившая в себе черты античной и восточной литературы. Латинская традиция вошла в рыцарский роман как моральная основа: их главной идеей была принадлежность рыцаря христианскому миру, идея морального превосходства. Античная традиция давала романам историческую перспективу, позволяла сопоставить новых героев-рыцарей с античными – Энеем, Александром, которые были восприняты как люди XII века. Обращение к античным темам и героям помогало самоутверждению рыцарского

сословия, подчеркивало преемственность, неразрывную связь нового общества с древним. Фольклорные сказки и песни стали питательной средой для нового повествовательного жанра романа. Также на его формирование оказал влияние популярный в этот период жанр хроник (например, отчетливо прослеживается связь между рыцарскими романами и «Историей королей Британии» Гальфрида Монмутского, 1136).

Определяющей чертой рыцарского романа был интерес к частной человеческой судьбе: повествование о самоотверженной любви молодых людей, о рыцарских подвигах, приключениях, испытаниях, выпавших на их долю, воспитывали их и формировали характер. Ядром рыцарского романа стал рассказ о приключениях рыцаря и дамы, предусматривающий соединение двух элементов: любви и фантастики (под фантастикой применительно к этому жанру понимали не только невероятное, сказочное, но и необычное, экзотическое). Герой куртуазного романа – рыцарь, совершающий путешествия и подвиги. Странствия рыцаря организуют структуру «романа дороги»: в ходе передвижений рыцаря открываются возможности продемонстрировать его рыцарские качества, рассказать о его подвигах. Фигура рыцаря еще не индивидуализирована: от романа к роману меняются имена главных героев, но их идеализация делает их похожими друг на друга, герой выступает скорее как функция сюжетной конструкции («роман дороги»), но, в отличие от рыцарей из героического эпоса, герои рыцарских романов наделяются личными мотивами совершения подвигов: не во имя страны, народа, рода, религиозной веры, а во имя Дамы сердца или во имя личной славы. Важнейшая черта рыцарского романа, отличающая его от героического эпоса, – присутствие автора с определенной позицией. Формирующееся авторское начало проявляется в выборе героев, сюжетов, которые по его

воле могут свободно соединяться, удивляя средневековых читателей новизной и неожиданностью сюжетных поворотов, художественных средств.

В XII веке романы писались стихами, прозаические романы появились лишь в XIII веке. Принято выделять три цикла средневековых рыцарских романов: античный (основанный на традициях античного романа, на сюжетах, связанных с античностью), византийский (истоки которого – в византийской романной традиции) и бретонские повести, основанные на легендах и мифах древних кельтов в соединении с новыми куртуазными мотивами. Вытеснившие античные и византийские сюжеты, бретонские повести стали классическим образцом рыцарского романа. Выделяют четыре группы: бретонские лэ, романы о Тристане и Изольде, романы артуровского цикла и романы о Святом Граале. По традиции, к средневековым рыцарским романам относят произведения, написанные в жанре лэ. Это небольшие стихотворные повести, включающие, в отличие от романов, не серию эпизодов, выстроенных в цепочку (как «роман дороги»), а один эпизод. Первым известным и самым ярким представителем этого жанра стала Мария французская, поэтесса второй половины XII века, жившая при дворе английского короля Генриха II. Она написала сборник из 12 лэ на старофранцузском языке.

Варианты романа о Тристане и Изольде – стихотворные «Роман о Тристане» Беруля и «Роман о Тристане» Тома, лэ Марии французской «О жимолости» (XII в.), роман «Тристан» Готфрида Страсбургского (начало XIII в.), прозаический «Роман о Тристане» Люса дель Гата и Эли де Борона (около 1230 года, имена авторов, возможно, псевдонимы) и множество других средневековых текстов – восходят к недошедшему роману середины XII века, принадлежащему какому-то неизвестному, но гениальному автору. Произведение написано по иной

модели, чем типичные рыцарские романы, в нем есть лишь элементы конструкции «романа дороги», почти не представлены куртуазные правила любви, есть несколько очень древних элементов. Это начало романа: король Марк под давлением придворных дает согласие на женитьбу. Но жениться он не хочет. В зал влетает птица и роняет из клюва золотой волос. Король отправляет своих приближенных на поиски девушки с такими волосами – только на ней он женится. Это очень древний мотив, в котором нет ничего от куртуазного понимания любви. На поиски девушки отправляется племянник Марка Тристан, в пути он сражается с драконом (также древний мифологический мотив). Его, раненого, потерявшего сознание, находит и излечивает Изольда. Открыв глаза и увидев девушку с золотыми волосами, не зная еще, что это ирландская принцесса Изольда, Тристан испытывает сильное чувство – предвестник большой любви – это уже новый мотив, воплощающий концепцию любви XII века. Возникает моральный конфликт: как вассал Марка, Тристан должен доставить девушку королю, а как человек он испытывает к ней симпатию, которая должна перерасти в любовь. Вот здесь и сказывается гениальность неизвестного автора. Очевидно, он сам раздираем противоречием: как человек XII века, он защищает принципы вассальной верности, святости феодального брака и одновременно хочет воспеть силу любви, которая, согласно куртуазной концепции, возникает вне брака. Из этого противоречия писатель находит свой, авторский способ разрешения конфликта: он соединяет легенду о любви Тристана и Изольды с другой легендой – о волшебном напитке. Во время возвращения на корабле из Ирландии в Британию молодые герои случайно (случай – новый элемент авторского повествования) выпивают любовный напиток, изготовленный служанкой Изольды, желавшей помочь своей хозяйке и Марку преодолеть отчуждение и

испытать в браке любовь, которую никакой силой нельзя разрушить. Теперь любовь Тристана и Изольды, зародившаяся с первого взгляда героев друг на друга, вспыхивает как непреоборимая страсть. Мотив любовного напитка позволяет автору снять все моральные обвинения по отношению к Тристану и Изольде. Автор создал роман о несчастной любви, которая сильнее смерти, не куртуазной. Такая концепция любви и личной жизни была завоеванием литературы, исключительным для своего времени. Как писал Т. Манн: «Основной импульс развития европейского романа – углубление во внутреннюю жизнь. Принцип углубления во внутреннюю жизнь несомненно связан с этой тайной, когда мы, затаив дыхание, вслушиваемся в то, что само по себе незначительно, и совершенно теряем интерес к грубому авантюрному сюжету, который будоражит наши чувства».

Возможно, это нетривиальное решение проблем человеческих отношений определило существование легенды и ее обработки в более позднее время. Легенда, легшая в основу романов о Тристане, рисует тип человеческих отношений, что объясняет существование многочисленных параллелей. В Библии это легенда об Амноне и его сводной сестре Фамари, в ирландских сагах – сюжет об изгнании сыновей Уснеха, в русском фольклоре – повесть о Петре и Февронье, в грузинском – легенда об Авесаломе и Этери, в персидском – роман «Вис и Рамин». История Тристана стала одной из самых плодотворных сюжетных схем в литературе, отразилась в истории Франчески да Римини в «Божественной комедии» Данте, в трагедии У. Шекспира «Ромео и Джульетта» и во многих произведениях.

Наиболее характерным для средневекового романа стал цикл о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Источником сюжета была древняя кельтская легенда. Артур – реальное лицо, предводитель бриттов, в V–VI ве-

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

Формирование романа об Артуре и рыцарях Круглого стола было длительным (XII–XV века), создаваясь как единое целое, претерпевая изменения, отражая изменяющееся соотношение старых и новых сил. В немецких землях рыцарский роман возник в конце XII века и отличался выдвижением на первый план моральной проблематики. Значительно были переработаны сюжеты артуровского цикла в романах Гартмана фон дер Ауэ. Так, в романе «Бедный Генрих» (1195) превалируют воспитательные элементы. Традиционное понимание куртуазности заменено новым истолкованием рыцарственности: отказ от своего блага, если оно построено на несчастье другого человека. Появился и социальный элемент: крестьянская девушка, благородная душой, готова

пожертвовать своей жизнью, чтобы спасти рыцаря. Оригинальная морально-философская и эстетическая концепция представлена в романе Вольфганга фон Эшенбаха «Парцифаль», в котором развита сюжетная линия святого Грааля. Грааль выступает как моральный символ.

По-разному был переработан сюжет артуровского цикла в английском и французском рыцарских романах. Для французского варианта – в основном это романы Кретьена де Труа – характерен изысканный стиль и лирическая интонация, внимание к личности героя, его приключениям. Английский вариант, сложившийся позже континентального, отличается эпическим размахом, куртуазные мотивы на втором плане, основное внимание уделено созданию исторического фона, что особенно ярко представлено в романе Томаса Мэлори «Смерть Артура» (1470, опубл. 1485). Позднее формирование этого жанра в Англии объясняет наличие в некоторых из английских рыцарских романов черт городской литературы (например, дидактизм и аллегория в анонимном романе «Сэр Гавейн и Зеленый рыцарь», 1370).

В XII веке в Италии и Провансе складывается новая **– городская** – литература, главным фактором формирования которой является рост городов, торговли и производства. Население городов отличалось пестротой: ремесленники, духовенство, землевладельцы, торговцы, рыцари, крестьяне, и все они были носителями разных культурных традиций. Взаимовлияние социальных групп привело к интенсивному развитию и многообразию жанров литературы. Городская литература была тесно связана с фольклором, что определило ее демократизм, реализм, сатирическую направленность в сочетании с нравоучительной тенденцией, интересом к бытовой стороне жизни. В литературу вошел новый герой – простой человек. Существование письменности способствовало быстрому оформлению новых жанров.

Отражением настроений и чаяний народных масс был жанр фаблио и шванков во французской и немецкой литературах. **Фаблио** (басня) – небольшой рассказ в стихах с простым и ясным сюжетом воспроизводил типические ситуации. В основе сюжета фаблио забавное происшествие, в результате которого действующие лица обнаруживали недостатки, дурные качества. Часто объектом смеха был представитель духовенства или богач, которому противостоял сметливый и находчивый бедняк. Сатирическая тенденция в фаблио соединялась с морализаторской. Краткость, свойственная фаблио, позволяла быстро откликаться на нравственные и социальные проблемы времени. В **шванках** австрийского автора Штрикера о попе Амисе создана широкая картина жизни немецкого общества.

К фаблио близок жанр **животного эпоса**, пришедший в литературу из фольклора. Это крупные произведения в стихотворной форме, обычно объединенные в циклы. На протяжении почти ста лет создавался «Роман о Лисе», состоящий из двадцати отдельных повестей (1175-1250), в создании которого приняли участие несколько авторов. Это рассказ о хитром Лисе Ренаре и других зверях: лев Ноблъ, медведь-обжора Брюн, трусливый баран Бенлий, лукавый кот Тьебо, осел Бернар. Ренар – воплощение беззакония, бесчестия, а его проделках отразился дух общества, в котором победило право сильного. Но в лисе и силен элемент непокорности: смутьян и бунтарь, он издевается над более сильным Львом. Единственный, кого боится Ренар, простой крестьянин. В иносказании проявился социальный протест угнетенного сословия, победный смех народа. Животный эпос отразил то, что в фаблио было только намечено: обострение противоречий в феодальной системе.

Другим крупным и более сложным жанром городской литературы была **аллегорическая дидактическая**

поэма, обычно в форме видения, сна. Аллегория здесь выполняет иную, чем в фаблио и животном эпосе функцию, она обобщает важные стороны жизни общества. Раскрывая душевную жизнь человека, его пороки и достоинства, аллегорическая дидактическая поэма, стремится улучшить его. Наиболее известное произведение этого жанра – «Роман о Розе» (1230-е годы) Гильома де Лориса. Вторая часть романа была написана Жаном де Меном полвека спустя, и в ней социальный протест, иносказательно звучавший в «Романе о Лисе», сменился открытым обвинением в адрес власть имущих.

Усилившийся в жанрах городской литературы XIV века критицизм отразил углубляющееся расслоение в среде горожан. В этот период складывается национальная специфика стран Западной Европы, которой свойственна локальность интересов, в отличие от латинской литературы, общеевропейской по своему характеру. Более четко проявились дидактичность религиозные мотивы, особенно в драме – самой массовой форме средневековой культуры. Источниками средневековой драмы были, с одной стороны, церковные богослужения, и с другой – народные зрелищные традиции. Церковь не одобряла зрелища, но в то же время сама использовала театральные приемы при организации пасхальных и рождественских литургических действ и мистерий. Постепенно устраиваемые внутри церкви действа переместились на площадь (в европейских средневековых городах церковь обычно располагалась на центральной – рыночной – площади), а сами представления начали вестись не на латыни, а на родном языке зрителей. Тексты действ брались из Священного писания. Из действ сформировался жанр миракля (*от франц.* чудо), образ ботки легенд о святых и деве Марии. Жанру миракля свойственны светское мироощущение и изображение элементов быта и повседневной жизни.

Городская литература – важнейший этап в формировании и развитии культуры и литературы западноевропейских стран.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы особенности развития средневековой литературы XII –XV веков?
2. Что означает понятие «куртуазия»?
3. Какие лирические жанры разработали поэты-трубадуры?
4. Какие типы рыцарских романов выделяют в литературоведении?
5. Каков магистральный сюжет рыцарских романов? Что составляет центр повествования?
6. Какова проблематика рыцарских романов и как она раскрывается?
7. Почему мы говорим, что легенда о Тристане и Изольде представляет собой архетип?
8. Почему рыцарский роман можно отнести к жанру романа воспитания?
9. Какие новые жанры сформировались в городской литературе?
10. Почему в городской литературе средневековья был силен дидактический элемент?

ЛИТЕРАТУРА ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЯ

Древний мир завещал средним векам идею всемирной римской монархии. В глазах средневекового человека Рим оставался владыкой мира. Римский епископ занял главенствующее положение в христианском мире. В 800 году Карл Великий был коронован в Риме, в 962 году коронован германский король Оттон I. Так была восстановлена империя – Священная Римская империя германской нации. Император должен был стать светским главой христианского мира, а Папа – его духовным главой, что неизбежно вело к борьбе за верховную власть. Вся средневековая европейская история прошла под знаком этой борьбы, но нигде она не была столь острой, как в Италии. Страна разделилась на две партии: гвельфов – сторонников папы, и гиббелинов – сторонников императора. Как писал Данте Алигьери: «О, моя порабощенная Италия, обитель горя, корабль без кормчего во время бури. Ты перестала быть монархией народов; взгляни на себя: наслаждается ли благодатным миром хоть один клочок твоей земли?». Борьба содействовала усилению городов, развитию ремесел, торговли. Зажиточная часть третьего сословия, буржуа, старается вырвать власть у феодальной аристократии. В Италии возникает ряд демократических республик. В их числе родина Данте, Флоренция, которая в XIII веке стала одним из центров культурной жизни Европы.

В конце XIII века во Флоренции складывается поэзия «нового сладостного стиля», представленная в творчестве Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти и Данте Алигьери. Поэты «нового сладостного стиля» заложили основы итальянского литературного языка (до них произведения были написаны на латыни, либо на местных диалектах), разработали новые поэтические жанры – канцону, баллату, сонет. Наибольшее значение имеет

жанр сонета, сыгравший выдающуюся роль в поэзии последующих веков. Опираясь на традиции куртуазной поэзии, представители этой школы отстаивают новое понимание любви, трансформируют образ Прекрасной Дамы и поэта по сравнению с поэзией трубадуров: Дама, «что с небес сошла на землю – явить чудо» (Данте), перестает восприниматься как земная женщина, уподобляется Богоматери, любовь поэта приобретает черты религиозного поклонения, но вместе с тем становится более индивидуализированной, она наполнена радостью.

Данте Алигьери (1265–1321) – первый европейский писатель, к которому по праву применимо определение «великий». В мировоззренческом и литературном развитии Данте выделяются три этапа. На формирование его как поэта оказал влияние писатель и переводчик, эрудит и ритор Брунетто Латини, которого Данте называл своим первым учителем. Благодаря ему Данте научился латыни и искусству сочинения трактатов. Становление Данте-поэта связано с циклом сонетов «Новая жизнь», завершение работы над которым относится к 1292–1293 годам. «Новая жизнь» представляет собой комментированный поэтический цикл и является первой европейской художественной автобиографией. Продолжая традиции провансальской любовной лирики и итальянской поэзии «нового сладостного стиля», Данте выразил свое понимание возвышенной любви: она возможна только в благородном сердце и ведет к добродетели, к высшему благу.

В цикл входит 25 сонетов, 3 канцоны, баллата, два стихотворных фрагмента и прозаический текст – биографический и филологический комментарий к стихам. В стихах и комментариях рассказывается о возвышенной любви Данте к Беатриче Портинари. История любви внешне проста: первая встреча, когда ему исполнилось девять лет, а Беатриче еще не исполнилось девяти; вторая встреча через девять лет, его любовь и невнимание с ее стороны; смерть ее отца; предчувствия Данте; незадолго до нового девятилетнего срока Беатриче умерла, и для поэта это была катастрофа. В заключительных стихах сборника Данте обещает посвятить свою жизнь прославлению Беатриче. Беатриче – переводится как «дарующая блаженство» – идеал духовной платонической любви, небесное создание, она обладает всеми христианскими добродетелями. И после смерти Беатриче любовь к ней продолжала вдохновлять Данте: «Однажды мне предстало чудесное видение, побудившее меня не говорить больше о благословенной, пока я не буду в состоянии поведать о ней более достойным образом. И чтобы достичь этого, я приобретал знания, насколько мог. И если угодно будет тому, кто дает бытие всем вещам, я надеюсь сказать о ней нечто, что еще не было сказано ни об одной женщине». Так начался второй период истории Данте, время занятий науками, знакомства с творчеством античных писателей. Но занятия были прерваны бурными политическими событиями: в 1302 году, когда в результате измены черные гвельфы пришли к власти, Данте вместе с другими белыми гвельфами был изгнан из города. В 1315 году власти Флоренции, опасаясь усиления гибеллинов, даровали белым гвельфам амнистию, под которую подпадал и Данте, но он вынужден был отказаться от возвращения на родину, так как для этого должен был пройти унизительную процедуру покаяния. Он не сломился, и в 1315 году Флорентийская синьория приговорила его и его сыновей к смерти. Данте умер на чужбине, в Равенне, где и похоронен.

Во второй период им были написаны трактаты «Искусство поэзии на народном языке», «О монархии», «Пир». В трактате на латинском языке «О монархии» (1312–1313) Данте настаивал на разделении церкви и государства. Считая, что светская власть не должна за-

висеть от духовной, он отрицал власть Папы над значительной частью Италии. Данте принадлежит гениальное предвидение о необходимости объединить раздробленную Италию и создать единую империю, в которой будут царить мир и благоденствие. В трактате «О монархии» впервые в Европе изложена политическая теория, которая возвысилась до понимания государственной идеи и необходимости государственной самостоятельности. В трактате «Пир» Данте затронул большой круг вопросов: о боге, вечной жизни, счастье, разуме, душе. Тщательно рассмотрены вопросы философии, богословия, морали. Цель этого сочинения – просветить темные массы, автор приглашает на пир всех жаждущих знания. Соответственно с целью произведения изменился его язык; поэт отказался от «сладостного стиля» и обратился к «острому и суровому стиху».

Третий этап развития Данте – работа над поэмой «Божественная комедия» (1307-1321). В главном флорентийском соборе Санта-Мария дель Фьоре на фреске Доминико ди Миколино изображен Данте, увенчанный лаврами, в алой тоге, перед городскими воротами. В руках поэта сияющая лучами книга, повествующая историю его странствований по загробному миру. Правая рука Данте указывает на широко распахнутые ворота Ада; за спиной – гора Чистилище и Рай. Чтобы создать такое произведение, как «Божественная комедия», нужна была фантазия, какой не знала литература со времен Гомера. Обширный замысел этой поэмы строен, продуман, четок.

Данте дал поэме название «Комедия», имея в виду произведение со счастливым финалом. Название «Божественная комедия» принадлежит Д. Боккаччо, первому исследователю творчества Данте. «Божественная» в его устах означало «прекрасная». Считается, что толчком к созданию поэмы стал сон, увиденный Данте в 1300 году, эту дату подтверждают и первые строки поэмы: «Земную

жизнь, пройдя до половины, //Я очутился в сумрачном лесу, // Утратив правый путь во тьме долины». Половина жизни, по средневековым представлениям, – 35 лет, которых Данте достиг в 1300 году. В начале поэмы Данте, заблудившись в лесу (аллегория земной жизни, полной греховных заблуждений), встречает льва (Гордость), волчицу (Алчность) и пантеру (Сладострастие), угрожающих поэту, от которых его спасает Вергилий (Земная мудрость: разум, воплощенный в философии, науке, искусстве), присланный поэту на помощь Беатриче (Небесной мудростью: верой и любовью), чья душа пребывает в Раю. Данте с Вергилием, выполняющим роль проводника, проходят 9 кругов Ада и 7 уступов Чистилища, а под руководством Беатриче пролетает через 9 сфер Рая и видит Божественный свет.

По жанру «Божественная комедия» несет в себе черты средневековых жанров видения и хождения по мукам. Черты средневекового мировоззрения обнаруживаются и в композиции поэмы, в которой важна роль мистических чисел 3, 9, 7, 100. Поэма делится на три части (кантики) – «Ад», «Чистилище», «Рай», в соответствии со средневековыми представлениями об устройстве загробного мира. В каждой кантике по 33 песни, итого вместе со вступительной песнью поэма состоит из 100 песен. Ад подразделяется на 9 кругов в соответствии с тяжестью и характером грехов: в 1-м круге («Лимбе») наказываются некрещеные не по своей вине (античные мыслители, новорожденные дети); во 2-м круге – сладострастники; в 3-м круге – чревоугодники; в 4-м круге – скряги и расточители; в 5-м круге – гневливые и завистливые; в 6-м круге – еретики; в 7-м круге – насильники против ближних, себя, Бога; в 8-м круге – обманщики; в 9-м круге – изменники (в том числе сам изменивший Богу Сатана, в трех пастях которого – души Иуды, предавшего Христа, Брута и Кассия, изменивших Юлию Цезарю). На 7 уступ

нах Чистилища (горы на противоположной стороне Земли) наказываются 7 смертных грехов: гордость, зависть, гнев, уныние, корыстолюбие, чревоугодие и блуд (здесь грехи не столь тяжелы, поэтому наказание не вечно). У подножия Чистилища есть его преддверие, а на вершине горы – Земной рай, поэтому снова возникает мистическое число 9. Рай состоит из 9 сфер (Луны, Меркурия, Венеры, Солнца, Марса, Юпитера, Сатурна, звезд, Эмпирея – местопребывания Божественного света). Число 3 присутствует и в строфике поэмы, которая разбита на терцины – трехстишия с рифмовкой.

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

В основе художественного мира и поэтической формы поэмы – аллегоричность и символичность, характерные для средневековой литературы. Каждый сюжетный момент, образ, ситуация имеют кроме прямого, еще и аллегорический смысл и могут быть истолкованы в моральном, политическом, биографическом религиозно-философском планах. Аллегорично странствование по загробному миру; во-первых, оно воплощает религиозно-нравственные искания и воззрения поэта, во-вторых – его взгляд на политическую ситуацию в Италии, и в- третьих, историю собственной души Данте. Также многопланова аллегория «темного леса»: это земное существование людей, полное греховных заблуждений и ошибок; хаос в Италии;

сложная ситуация, в которой оказался Данте. Аллегорией пороков и грехов, о которых будет рассказано в частях «Ад» и «Чистилище», являются образы трех зверей, преградивших поэту путь к «холмному подножию»: пантеры (символизирующей предательство, ложь, сладострастие), льва (гордость, насилие) и волчицы (алчность и себялюбие). Холм символизирует выход на верный путь: чтобы покинуть путь заблуждений и ошибок, человек должен познать себя, и грех, и низость, которые он носит в себе. Символичны фигуры хранителей кругов ада; эти образы, в основном взятые из древнегреческой мифологии, автор наделяет новыми чертами, подчеркивая, что грехи влекут адекватную форму наказания, аллегорически изображающую душевное состояние людей, охваченных пороком.

Пространство в поэме концентрично (состоит из кругов) и в то же время подчинено вертикали, идущей от центра Земли (одновременно центра вселенной и низшей точки Ада, где наказывается Сатана) в две стороны – к поверхности Земли, где живут люди, и к Чистилищу и Земному раю на обратной стороне Земли, а затем – к сферам Рая вплоть до Эмпирея, местопребывания Бога. Время также двуедино: с одной стороны, оно ограничено весной 1300 года, с другой – в историях душ, находящихся в загробном мире, концентрированно представлены как Античность, так и все последующие времена вплоть до современности; более того, в поэме есть предсказания будущего. При этом, естественно, Данте приходится прибегать к уловкам, он предсказывает устами героев события, которые ко времени написания поэмы уже произошли. Сюжет поэмы развивается в двух планах. Первый – рассказ о путешествии Данте по загробному миру, ведущийся в хронологической последовательности. Этот план позволяет развиться второму плану повествования – отдельным историям душ тех людей, с которыми встречается поэт.

В поэме органично соединились черты средневекового мировоззрения и нового, ренессансного. Средневековое миросозерцание нашло свое полное выражение в этом творении эпохи, которое справедливо называют энциклопедией средневековья. Данте попытался разрешить основные вопросы эпохи: о взаимоотношении между папством и империей, между богословием и наукой. В своей позиции он сумел сочетать любовный идеализм трубадура и мудрость схоластика. И в то же время здесь чувствуется влияние нового времени, новых идей.

Сочетание в поэме средневекового и ренессансного взгляда на мир свидетельствует о том, что Данте стоял на рубеже двух эпох.

«Божественная комедия» сыграла важную роль в формировании нового взгляда на человека; она написана о человеке и для человека. Само путешествие (библейское «хождение по мукам») означает процесс пробуждения человеческого сознания под воздействием мудрости, знания и одновременно познания себя и мира. Стремление к знанию, пытливость ума, попытка выйти за узкие пределы предписанных церковью представлений, а также обличение католического духовенства также отражают новое мировосприятие. Важно, что в поэме по загробному миру путешествует сам живой поэт. Он освобождается от грехов не традиционным церковным путем, не через молитвы, посты и воздержание, а ведомый разумом и высокой любовью. Именно этот путь приводит его к созерцанию Божественного света. Отсюда одна из важнейших идей «Божественной комедии»: человек не ничтожество; опираясь на то, что дано ему свыше – на разум и любовь, он может достичь всего. Так в «Божественной комедии» Данте, подводившей итог развитию средневековой культуры, рождается гуманизм эпохи Возрождения.

Представителем предвозрожденческой литературы, помимо Данте, является английский писатель Джеффри Чосер. Отход от средневековых традиций и переход к новой культуре Возрождения в Англии произошел гораздо позже, чем в Италии, что объясняется особенностями исторического процесса. В результате поражения в битве при Гастингсе (1066) Англия была завоевана норманнами и стала частью французского государства. Так начался почти двухвековой период упадка страны, и только победа в столетней войне (1331–1453) принесла Англии независимость от французского владычества. XIV век – время перелома, когда произошли важные социальные, политические, экономические изменения в стране: быстрый рост городов, увеличение объема внешней торговли, формирование парламента. Это время, когда слагалась английская нация, сформировался английский язык, когда к власти пришел Генрих IV, первый король, для которого английский был родным языком. В отличие от других европейских государств, где языком официальных документов был латинский язык, в Англии он был вытеснен английским.

Эти изменения повлекли изменения в культурной сфере, прежде всего – в литературе. На английской почве не получили развитие многие жанры городской литературы (фаблио, аллегорический животный эпос, драма). С XIV века начинается расцвет английской литературы. Почву для этого подготовило творчество **Уильяма Ленгленда** (1330-1400). Он родился в крестьянской семье, получил богословское образование в монастырской школе, но не сделал карьеру священника. Около 1362 года он написал первую, в 1377 – вторую, а незадолго до смерти в 1393 году третью редакцию аллегорически-дидактической поэмы «Видение о Петре Пахаре», принесшей ему известность в демократических кругах и впоследствии нередко (начиная с народного

восстания 1381 года) использовавшейся в антифеодальной борьбе. В поэме в аллегорической форме отражены бурные события эпохи. Демократизм поэмы не только в образе главного персонажа-крестьянина, но и в ее проблематике. Ленгленд обратился к средневековой форме видения: поэт, ставший пилигримом, чтобы «узнать, какие в мире чудеса», видит сон, в котором перед ним предстают толпы людей, и знатных, и простых: «Одни тянули плуг, копали землю, // В труде тяжелом взращивая хлеб; //Другие ж их богатства истребляли». Поэт видит различные пороки, представленные в житейских образах. Таково, например, Чревоугодие, воплощенное в образе Обжоры, – пьяного ремесленника, попавшего вместо церкви, куда он шел исповедаться в грехах, в кабак. Тысячи грешников, не знающих пути к Правде, обращаются к Петру Пахарю, знающему этот путь, и он называет добродетели, ведущие к Правде: Кротость, Скромность, Воздержание и т.д. Главное – надо преодолеть лень и трудиться, и пилигримы, ищущие Правду, помогают Петру Пахарю пахать землю и тем самым приобщаются к Правде.

Джеффри Чосер (ок. 1340-1400) – «отец» английской поэзии, один из родоначальников английского литературного языка, родился в семье торговца, был пажом при дворе, королевским курьером, что позволило ему посетить Фландрию, Францию и Италию. Поменяв ряд должностей, он закончил жизнь вполне благополучно, получив королевскую пенсию. Чосер как писатель еще близок традициям средневековой литературы, он перевел на английский язык аллегорический «Роман о Розе», писал баллады, послания. Уже в ранний период творчества Чосер пробовал себя в жанре эпической поэмы, именно здесь его талант проявился в полной мере («Книга герцогини», 1369, «Дом славы», 1381,«Птичий парламент», 1381-82). Зрелый период творчества Чосера характеризуется обращением к новым стихотворным размерам, нарастанием сатирических тенденций, что было следствием его знакомства с итальянской и французской литературой. Созданные после возвращения с континента поэмы «Троил и Кризеида» (1385) и «Книга о добрых женщинах» (1388) непосредственно подготовили появление главной книги Чосера – «Кентерберийские рассказы» (1389–1399). В этом произведении вместо куртуазных историй, героических образов показаны реальные люди и их жизнь, вместо аллегории и видений – Англия, ее города и деревни, большие дороги.

В «Кентерберийских рассказах» соединилось влияние итальянского Возрождения и английская национальная специфика. Как и «Декамерон» Боккаччо, «Кентерберийские рассказы» должны были представлять собой сборник новелл (но стихотворных), объединенных рамочной новеллой. 29 паломников, отправляющихся на поклонение мощам убитого в 1170 году по приказу Генриха II архиепископа Кентерберийского Томаса Беккета, собрались в таверне «Табард» в Соуерке. Само паломничество преследовало житейские, практические цели: поблагодарить святого Томаса Беккета и попросить у него помощи. Паломники принимают предложение хозяина таверны: в дороге, чтобы скоротать время, рассказывать какие-нибудь правдивые или придуманные истории, лучший рассказчик будет славно угощен в таверне на обратном пути, а уклонившийся – наказан. Несмотря на ощутимую связь автора со средневековой литературной традицией – в книге нет сатирического обличения, только юмористические характеристики, нет осмеяния феодальных институтов, присутствуют элементы куртуазной литературы в описании любви и отношения к женщине – Чосер внес много нового. Он показал все слои и сословия современного ему английского обще-

ства; среди паломников нет только представителей высшей придворной и церковной знати. Каждый персонаж при всей своей индивидуальности – портретная характеристика, манера поведения и речи – обладает типическими чертами; поэтому, нередко назван только род деятельности персонажей: мажордом, мельник, купец, юрист. Чосер сумел добиться соответствия каждого рассказа внешнему облику, профессии рассказчиков, их индивидуальной повествовательной манере: автор разнообразит стихотворные ритмы, при необходимости вводит прозаические отрывки. Разнообразны сюжеты рассказов, а вместе с этим – их жанры: от грубоватого фаблио до героической повести. Своеобразно и построение книги. Сборники с обрамляющим рассказом были известны еще до «Декамерона» Боккаччо. У Чосера в центре внимания не вставные новеллы, а само повествование, движение всего произведения, а не внутри отдельных рассказов. Важное значение имеет образ дороги: с его помощью автор показал всю Англию.

По неизвестной причине Чосер написал только 24 новеллы, не закончив повествования. Юмор Чосера редко перерастает в сатиру. Гораздо важнее для него показать нравы и быт современной ему Англии.

Вопросы для самопроверки:

1. Что такое предвозрождение?
2. Какие темы поднял Данте в сборнике канцон «Новая жизнь»?
3. Каковы замысел и основная идея поэмы Данте «Божественная комедия»?
4. Что можно сказать о композиции поэмы Данте «Божественная комедия»?
5. Почему Данте назвал свою поэму «Комедия»?

6. Какова картина мира и какое место отводит человеку Данте в поэме?
7. Какие черты позволяют отнести поэму Данте к новой, возрожденческой литературе?
8. Почему мы говорим, что Джеффри Чосер – «отец английской поэзии»?
9. Какую цель ставил Чосер, создавая «Кентерберийские рассказы»?
10. В чем реализм «Кентерберийских рассказов»?
11. Что сближает и что отличает «Кентерберийские рассказы» Чосера и «Декамерон» Боккаччо?

ЛИТЕРАТУРА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В понятии «Возрождение» (Ренессанс) отразилось возникшее в трудах гуманистов представление об историческом развитии человечества. Это было время формирования крупных европейских государств, становления национальных языков и культур; время великих географических открытий, изменивших представления европейцев о масштабах Земли. Это было время стремления к знаниям и время великих научных открытий и изобретений.

Но прежде всего это была эпоха переворота к области культуры. Главная особенность культуры Возрождения заключалась в идеологической борьбе с феодализмом, его проявлениями в философии, религии, науке, литературе. В XIV веке в Италии сложилась идеология Ренессанса – гуманизм. Гуманисты в поисках опоры для нового взгляда на мир обращаются к античности, изучают произведения античных мыслителей. Но происходит не просто возвращение к прежним ценностям. Для гуманизма характерно соединение античного антропоцентризма («Человек есть мера всех вещей»), относившегося только к свободным людям, со средневековой идеей равенства, вытекающего из теоцентризма («Все люди равны перед Богом»).Гуманисты стремились создать новую культуру, основанную на принципе свободной человеческой личности. Для них характерно пристальное внимание к внешнему миру, окружающему человека, и к его внутреннему миру, взглядам, чувствам. «Гуманисты открыли мир и человека» (Бургхардт).

Происхождение термина «возрождение» связано с важнейшим культурным событием: 8 апреля 1341года в Риме на Капитолии лавровым венком венчали Франческо Петрарку, как короля всех образованных людей и поэтов. На церемонии Петрарка произнес программную

«Речь о сущности и назначении поэзии», в которой впервые утверждалась ценность личности поэта, связь его с интересами народа и государства. Это была декларация нравственных, общественных и политических прав поэта. И общество эту декларацию приняло; так произошло отделение поэзии от церкви. 8 апреля было пасхальным воскресеньем, что дало возможность Д. Боккаччо, присутствовавшему на церемонии, отметить начало новой эпохи, введя в употребление слово «возрождение». Возникает новый культурный идеал – «универсальный человек», реализующий себя в различных сферах деятельности.

Традиционно Возрождение связывают с европейской культурой. В разных странах оно относится к разному времени в зависимости от исторического развития той или иной страны. Самое раннее и одновременно базовое для европейского Ренессанса в целом было Возрождение в Италии. Торговля, расцвет городов, их политическая и экономическая самостоятельность, республиканский образ правления, номинальная власть Папы – все выдвинуло Италию в первый ряд среди европейских государств. В своем развитии культура Возрождения в Италии прошла три этапа. На раннем этапе – XIV век – культурная и литературная жизнь была связана с городскими коммунами и носила демократический характер. Как писал А.Н.Веселовский: «... выросшая в условиях городского строя, итальянская литература была выражением народного самосознания и органическим продолжением римской литературы, народным развитием ее начал, видоизмененных условиями истории». В этот период в литературу пришли наиболее значительные писатели, Петрарка и Боккаччо, творчество которых было тесно связано и Данте и античностью.

Литература Возрождения отмечена появлением новой тематики, обновлением всех средств поэтической

выразительности, созданием новой поэтики. Поэтика литературы Возрождения характеризуется отчетливым поворотом к реализму, отходом от аллегоризма средневековой словесности. Уже в творчестве Петрарки и Боккаччо видно стремление к передаче типичных черт и характерных деталей реальной действительности. Образы лишаются абстрактности, схематизма. Появляется интерес к изображению природы во всей ее полноте. Основным предметом изображения в литературе Возрождения всегда остается человек во всей его жизненной подвижности и изменчивости.

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Италия стала родиной европейского Возрождения как наиболее развитая страна в Европе.

Франческо Петрарка (1304–1374) – первый европейский гуманист, родоначальник новой европейской поэзии. В 1341 году Петрарка был коронован в римском Капитолии как король всех образованных людей. Обычно лаврами увенчивали университетских ученых; впервые этой чести был удостоен поэт. Поэзия все еще не считалась серьезным делом; средневековая идеология мешала поэтам четко определить свой предмет. В поэзии видели средство для украшения богословских или философских трудов. Даже Данте был увенчан лаврами лишь на фреске, как посмертное признание.

Произнесенная Петраркой на церемонии «Речь о сущности и назначении поэзии» стала первой программой нового искусства. Гуманистический характер этой программы связан с утверждением ценности личности поэта, его связи с интересами народа и государства. Одновременно «Речь» – декларация нравственных, общественных и политических прав поэта. И общество эту декларацию приняло: произошло отделение поэзии от церкви. Признанием значительности и места поэта в общественной жизни стало одобрение всех произведений Петрарки, даже еще не написанных, ему было дано право венчать лаврами других поэтов. Началась новая эпоха в истории европейской и мировой литературы, которой через десять лет Боккаччо даст название «Возрождение», возвращение того значения, которое имела литература в античности. Носители идей Возрождения – люди всесторонне развитые, цельные, гармоничные – интеллигенция. Одним из первых таким человеком стал Петрарка. О себе он рассказал в исповеди «Тайна» («О тайной борьбе моих забот»), письмах и незавершенной автобиографии.

Земляк Данте (с Данте был дружен отец Петрарки, и сам он однажды в детстве видел Данте), Петрарка учился на юриста в Болонском университете, но не закончил образования, увлекшись поэзией. Ранние, ученические произведения Петрарки до нас не дошли. В годы творческой зрелости (1333–1353) сложилось мировоззрение поэта, определились особенности поэтики и были созданы его основные произведения. «Тайна», написанная в диалогической форме, отразила процесс формирования поэта, внутреннюю борьбу в его сознании; это своеобразный диалог раздвоившейся души. Противоречия были неизбежны: это идеологическая двойственность первого гуманиста. Петрарка родился и сформировался как личность в средневековой среде и потому был бессилен порвать нити, связывавшие его со старой религиозной культурой. Но при этом он обладал пытливым, критическим умом, жаждой знаний, любовью к жизни, природе. Отсюда мучительный разлад в сознании Петрарки между христианским и языческим идеалом, жизнелюбием и жизнеотрицанием.

Черты новой поэтики ярче всего вырисовываются в сонетах Петрарки и поэме «Африка». Он придал поэтической форме самостоятельное значение, в отличие от Данте, для которого форма была орудием выражения мысли. Лирика Петрарки отличается органическим сочетанием изящной внешней красоты – богатые сравнения, сложные комбинации рифм и ритмов – и глубокой содержательности.

Слава Петрарки связана с лирическим сборником «Книга песен», главным произведением последнего периода творчества (1353–1361), посвященном его любви к Лауре. Стихи, вошедшие в книгу, он начал писать в 1327 году; первую редакцию закончил в 1342-ом, последнюю в 1374 году. То, что стихи писались не на латинском, а на итальянском языке, означает, что Петрарка писал их не

для вечности, не для потомков, а для себя. Итальянский язык не обладал литературной формой, и именно благодаря «Божественной комедии» Данте и «Книге песен» Петрарки он обрел эту форму в поэзии. Тема и структура сборника сформулированы в первом, вступительном сонете.

«Книга песен» – лирическая исповедь поэта, рассказ зрелого человека о смятении чувств, которое он испытал в юности. Образ Лауры – стержень «Книги песен». 6 апреля 1348 года, в год «черной смерти» – чумы, охватившей Европу, и в день 21-й годовщины первой встречи с Петраркой Лаура умерла. Отсюда разделение книги на две части: «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры». В первой части основой поэтической образности становится сравнение Лауры с нимфой Дафной (обратившейся в лавр, священное дерево Аполлона, покровителя поэзии). Во второй части Лаура, подобно Беатриче в «Божественной комедии» Данте, выступает небесным ангелом-защитником Петрарки. Впервые в европейской поэзии в «Книге песен» предпринята попытка индивидуализировать любовное чувство поэта. Новым в книге Петрарки было изображение внутреннего мира поэта. Он благословляет «день, месяц, лето, час и миг», когда встретил Лауру, боль любовного чувства, которую испытал впервые, и, наконец, свои «певучие канцоны» – результат «дум золотых о ней». Чувство в «Книге песен» – предмет созерцания, поэт все время смотрит на себя со стороны, тщательно анализирует своей внутренний мир. Он постоянно датирует происшедшие события и придерживается хронологии. Реальность исторического времени должна была подчеркнуть реальность и необычность любви поэта, реальность самой Лауры, что подчеркнуто в словах Джузеппе де Санктиса: «Данте возвеличил Беатриче до Вселенной, стал ее совестью и глашатаем, Петрарка же сосредоточил всю Вселенную

в Лауре, создал из нее и из себя свой мир. На первый взгляд – это шаг назад, в действительности – это движение вперед. Мир этот гораздо меньше, он лишь небольшой фрагмент огромного обобщения Данте, но фрагмент, превратившийся в нечто законченное, мир полноценный, конкретный, данный в развитии, подвергнутый анализу, исследованный до сокровенных тайников». В стихах Петрарки отсутствует аллегория, они открывают красоту земного мира.

Однако внутренний мир поэта сосредоточен не только на любви. Петрарка включил в «Книгу песен» и стихи непосредственно не связанные с Лаурой. Это стихи различных жанров – канцоны (в том числе и на политические темы, например, знаменитая канцона «Италия моя...», или антиклерикальные канцоны), баллады, секстины, послания, мадригалы. Но основу книги составляют 317 сонетов. «Книга песен» провозгласила новый общественный и исторический идеал, который противостоит аскетическим идеалам средневековья. Она оказала влияние на всю ренессансную поэзию, так как обладала глубоким философским содержанием.

Можно говорить и об индивидуализации поэтического стиля в «Книге песен». Сравнение разных редакций одних и тех же стихотворений убедительно показало, что многолетняя работа поэта над ними шла в двух направлениях: удаление того, что затемняет смысл, и придание тексту большей музыкальности. Историческое значение лирики Петрарки в освобождении итальянской поэзии от мистики, аллегоризма, абстрактности.

Итальянская литература эпохи Возрождения дала миру новый жанр – новеллу. Один из самых ярких и характерных жанров итальянской литературы, новелла появилась в XIII веке как жанр устного народного творчества. Литературное оформление получила в середине XIV века в условиях расцвета городов и стала выражением нового мировоззрения, освобожденного от средневекового аскетизма. Термин «новелла» переводится двояко: это небольшой рассказ или сообщение какой-то новости. Истоки новеллы – в анекдотах и фацециях (*итал.* шутка, насмешка). Характерными особенностями новеллы являются: лаконизм повествования, обуславливающий небольшой объем; занимательный сюжет; острота и неожиданность развязки. Сюжетную основу составлял рассказ о находчивом горожанине или бойкой и сметливой горожанки, которые оставляют в дураках кичливого и незадачливого офицера, священника или богача. Сатира обычно была направлена в адрес феодального сословия и клерикалов. Из фольклора в новеллу перешли не только образы, но и демократический дух. Новелла была широко распространена в городах; ее тематика и направленность отразила пробудившееся самосознание народных масс, их чаяния и надежды на торжество правосудия. Образный, живой разговорный язык, богатый пословицами и поговоркам также пришел в новеллу из фольклора.

Литературная традиция поучила выражение в дидактичности новеллы: чтобы подчеркнуть идею произведения, авторы часто предваряли рассказ небольшими предисловиями и завершали «моралью». Выявлению идейного содержания новелл в значительной степени способствовала форма сборников, разделенных на отдельные части («вечера», «дни», «декады»), объединяющие новеллы по идейной направленности, а также обрамление сборника посредством авторского рассказа о том, как, когда, с какой целью возник тот кружок, в котором были рассказаны эти новеллы. Сделавшись идейно-насыщенной, новелла не утратила традиционной сюжетной занимательности. Соединив в себе лучшие элементы фольклора и опыт литературной прозы, новелла приобрела способность к глубокому художественному

обобщению жизни, народная мудрость соединилась в ней с воинственной гуманистической мыслью.

В новелле, жанре новой эпохи, было заключено жизнерадостное мироощущение, привязанность к земной жизни, свободомыслие. Появились и новые герои, люди энергичные, предприимчивые, с сознанием собственного достоинства и естественного права на счастье, умеющие постоять за себя.

Джованни Боккаччо (1313–1375) считают «отцом» итальянской новеллы, так как в его творчестве определились основные черты жанра. Боккаччо был одним из создателей итальянского литературного языка. В его творчестве наиболее полно и непосредственно выразились особенности первого, демократического, этапа итальянского Возрождения, его народные корни. Сын купца, Боккаччо отправился из Флоренции в Неаполь обучаться торговому делу, но знакомство с гуманистами и увлечение литературой навсегда изменили его жизнь. Его ранние поэмы обнаруживают превосходное знание античной литературы (Боккаччо блестяще знал не только латинский, но и древнегреческий язык), знакомство с поэзией «нового сладостного стиля». Немалую роль в его жизни сыграла неразделенная любовь к незаконной дочери неаполитанского короля Роберто II Марии д'Аквино, которую Боккаччо, в соответствии с куртуазной традицией, называл Фьяметта (огонек). Тема любви – ведущая в ранних произведениях Боккаччо. В основу сюжета романа «Филоколо» (1338) легла народная легенда о любви христианки и язычника. Поэма «Филострато» (1338) отличается тонким психологизмом в обрисовке характеров и поступков персонажей, анализе их чувств и взаимоотношений.

Вернувшись во Флоренцию, Боккаччо пережил страшную чуму 1348 года, а в 1350 году познакомился с Петраркой. Это время становления творчества Боккаччо.

Серьезное влияние на него оказала дружба с Петраркой, изучение произведений Данте и античных классиков. Любовная тема по-прежнему остается ведущей в произведениях этого периода, но появляются и новые черты. Так, в идиллии «Амето» (1341) органично соединены стихи и проза, детально описаны обстановка и картины пастушеской жизни, в чем несомненно сказалось влияние жанра буколик. В повесть включен рассказ семи нимф о своих любовных похождениях: этот композиционный принцип Боккаччо использует в «Декамероне». Повесть «Фьезоланские нимфы» (1345-46), в которой использованы сюжеты из поэмы «Метаморфозы» Овидия, написана просто, сердечно, искренно. Дантовские мотивы присутствуют в поэме в терцинах «Любовные видения» (1342), но в отличие от поэмы Данте, это гимн земному миру, любви, красоте. Две поэмы итальянских поэтов отделяет промежуток всего в двадцать лет, но произведение Боккаччо – это уже новая эпоха, настолько велик был идейный сдвиг, произошедший в сознании первых итальянских гуманистов.

Наиболее значительным среди произведений 1340-х годов является повесть «Элегия мадонны Фьяметты» (1345), в которой впервые в европейской литературе последовательно проведен принцип психологизма. Под психологизмом понимается система художественных средств для раскрытия внутреннего мира человека. Боккаччо создает такую систему: он предельно упрощает событийную сторону и вводит монолог героини (повесть написана в форме исповеди), через который раскрывается гамма ее чувств от радостных в начале повести до печальных в конце. Существенно, что внешний мир героев – их поведение, видимое другим людям, самим сюжетом противопоставлено их внутреннему миру; они живут двойной жизнью, не смея обнаружить перед посторонними свои подлинные чувства. В повести есть автобиогра-

фические элементы, но они переиначены: не Фьяметта изменяет герою, а он ей. Первым в литературе своего времени Боккаччо показал реальную, земную женщину, прочувствовал и описал всю глубину ее чувств. Новаторство писателя отмечал и А.Н. Веселовский: «Боккаччо заставил Фьяметту пережить всю ту бурю ревности, негодования и надежд, которую испытал сам в лице Троила, Галеоне, Филоколо. Такое переживание в уме предполагает известное отрешение от страстности, наступление художественного покоя; лишь при таких условиях возможен такой анализ болевых ощущений, доходящих до мелочей, чутки к каждому движению, заботливо отмечающий всякую черту». Перенеся факты собственной душевной жизни на Фьяметту, Боккаччо освободился от биографизма в узком смысле слова, получил возможность дать объективный анализ переживаний на материале собственного жизненного опыта. «Фьяметта» стоит у истоков психологических жанров в европейской литературе.

В этот период были созданы и теоретические труды Боккаччо, написанные на латыни. Он продолжил начатую Петраркой работу по изучению творчества античных писателей. Знание древнегреческого языка позволило ему создать обширные исследования «О генеалогии богов» и «О знаменитых женщинах». Первой попыткой создания географического словаря классической древности является труд «О горах, лесах, озерах, реках, болотах и о названии морей». Ученость Боккаччо, в отличие от Петрарки, носила скорее средневековый характер. Петрарка стремился проникнуть в античную мудрость, Боккаччо был ученым-собирателем. Наибольшее значение для его современников имели его работы справочного характера, образовательную роль они сыграли и в последующие эпохи.

Поэмы и повести 1340-х годов подготовили главное произведение Боккаччо, «Декамерон» (1348-1353).

Именно здесь, используя опыт своих предшественников-новеллистов, он выступил как создатель классического канона новеллы, определил ее тематику, систему образов, композицию (прием «фалькон» – неожиданный поворот действия), язык. Но главное: Боккаччо утвердил равноправие жанра новеллы с другими литературными жанрами. Он был уверен, что новелла, как и произведения высоких жанров, требует подлинного вдохновения и большого мастерства. Во вступлении к сборнику автор подчеркивает, что его новеллы не просто развлекают, но и оказывает воспитательное воздействие: читатели «получат удовольствие, – столь забавны приключения, о коих здесь идет речь, и в то же время извлекут для себя полезный урок. Они узнают, чего им надлежит избегать, а к чему стремиться. И я надеюсь, на душе у них станет легче».

«Декамерон» состоит из ста новелл, следующих друг за другом в строго продуманном порядке. Они скреплены при помощи обрамляющего рассказа, который является вступлением к книге и дает ей композиционный стержень. До Боккаччо это построение встречалось в сборнике восточных сказок «Тысяча и одна ночь». Но Боккаччо снял мотивировку сказок; у него рассказ ради рассказа. Толчок к написанию книги дала чума 1348 года. С описания чумы во Флоренции начинается повествование; она не только опустошила город, но и оказала растлевающее влияние на сознание и нравы горожан. Вместе с покаянными настроениями вернулся средневековый страх перед смертью и загробными муками. Были поколеблены и моральные устои: в ожидании гибели люди предавались разгулу – «пир во время чумы». Мрачный, трагический колорит этого описания контрастирует с веселым, жизнерадостным настроением сборника. Десять человек (семь девушек и трое юношей), собравшихся в церкви Санта Мария Новелла, хотят сохранить душевное здоровье и

достоинство и решают удалиться в загородную виллу и там переждать, пока чума не отступит. Чтобы скоротать время, они договариваются ежедневно рассказывать по одной новелле каждый (отсюда название книги: «Декамерон» – по-гречески «десятидневник»). Во вступлении сформулирована главная идея книги: «Смерть их не победит, – либо сразит веселыми», то есть, ценности жизни могут победить все, что жизни противостоит, даже саму смерть. Каждая новелла отражает общую идею. Композиция книги выстроена, как мозаика: каждая новелла обладает законченностью, отражая какой-то фрагмент жизни, но только все новеллы в целом позволяют раскрыть гуманистическую концепцию мира и человека, для которой характерны прославление земного, плотского начала, защита естественного чувства, оптимизм. Основной принцип Боккаччо – принцип природы, что означает защиту от средневековых религиозных и социальных пережитков, аскетизма. Самую большую группу новелл составляют романтические и героические новеллы, в которых писатель представил свой идеал человека. Часто в этих новеллах Боккаччо обращается к книжному материалу, не находя в действительности убедительных примеров идеального поведения. Отсюда некоторый утопический оттенок, хотя вера писателя в человека всегда оставалась неизменной. При этом образы рассказчиков занимают особое место в системе образов «Декамерона»: им не присущи индивидуальные черты, они в совокупности воплощают идеал человека эпохи Возрождения.

Сильна в «Декамероне» антиклерикальная направленность, критика католического духовенства, которая отразила отношение народа к служителям церкви. Папский двор во времена Боккаччо окончательно погряз в алчности, открыто продавались церковные должности и индульгенции. Еретическое движение, прокатившееся по итальянским городам в XII–XIII веках, было жестоко

подавлено церковью. Монахов было много. Они расползались по всей стране, собирая с мирян дань с помощью хитрости и обмана; их в народе называли проходимцами и пройдохами. Главным орудием монахов было лицемерие; оно стало основным объектом сатиры Боккаччо. Новеллой о Чаппелито – негодяе, убийце и человеконенавистнике, посмертно возведенного в ранг святых, открывается «Декамерон». Один из монахов, обращаясь к прихожанам, поучает: «Делайте то, что мы говорим, а не то, что мы делаем». Но обличая монахов, Боккаччо был далек от отрицания церкви: антиклерикальная тема не перерастала в антирелигиозную, а имела целью исправление пороков духовенства. Но объективный результат сатиры писателя значительно превзошел его субъективный замысел. Читатели следующих поколений воспринимали его сатиру как антирелигиозную.

В «Декамероне» представлено несколько типов новелл, которые он назвал баснями, притчами, историями. Многообразие типов новелл обнаружило возможности жанра в охвате и раскрытии различных сторон действительности. Диапазон типов новелл в сборнике на самом деле огромен – от анекдотических, с простым и динамичным сюжетом, до философских, отличающихся психологической тонкостью и драматизмом. Большое место в сборнике занимают приключенческие новеллы, в которых описания перипетий, переживаемых героями, соединены с яркими описаниями нравов горожан и городской жизни. Специфичен язык новелл: Боккаччо, написавший книгу на тосканском диалекте народного языка, понятного и образованному, и неграмотному итальянцу, стал основоположником итальянского прозаического литературного языка.

Боккаччо был первым исследователем творчества Данте. В 1373 году флорентийская коммуна поручила ему написать комментарий к «Божественной комедии»;

он составил комментарий к первым семнадцати песням, начал биографию «Жизнь Данте», но завершить не успел.

Последний период творчества Боккаччо отмечен кризисом мировоззрения. В 1362 году он попал под влияние фанатичного монаха Чани, запугавшего писателя угрозами вечных мук и убедил отдаться религии. Боккаччо отрекся от «Декамерона», объявив главную свою книгу опасной и непристойной. Он был готов сжечь свою ценнейшую библиотеку, от чего его отговорил Петрарка. Однако возвращение к средневековому мировоззрению уже не могло отменить того, что сделал Боккаччо для утверждения ренессансного взгляда на мир и человека.

Высокое Возрождение (XV век) в Италии характеризуется изменением общего содержания и направления деятельности гуманистов. Это время более последовательного отхода от феодального средневековья и его религиозной идеологии. Но уже нет свободных коммун, утрачена связь гуманистов с народным движением. Литература обращается к узкому кругу просвещенных людей, группирующихся вокруг княжеских дворов, как. Например, кружок Лоренцо Медичи. Много произведений создано на латинском, а не итальянском языке.

Позднее Возрождение (XVI век) – время начала феодально-католической реакции в Италии. Потеря итальянскими городами экономического преобладания в Европе, быстрый рост и обогащение стран, расположенных на торговом пути, – Англии, Испании, Португалии, Голландии – положили конец политической независимости страны. Раздробленная, находящаяся под сильнейшим влиянием церкви, Италия стала яблоком раздора между Францией и Испанией. И как следствие – культурный упадок. Кризис гуманистической культуры достиг высшей точки в конце XVI века, когда церковь начала жестокий террор и в список жертв инквизиции вошли Джордано Бруно, Галилео Галилей, Томазо Кампанелла.

Но именно в эпоху позднего Возрождения итальянская литература получила широкое распространение, стала общеевропейской по своему значению. Это время появления крупных писателей и формирования нового стиля – классицизма. С наибольшей полнотой крушение и распад гуманизма отразил в своем творчестве **Торквато Тассо** (1544–1595). Его имя получило известность благодаря легенде, сложившейся еще при его жизни: влюбленный в сестру феррарского герцога Альфонса II Элеонору Эсте, он был заточен в доме для умалишенных, где провел лучшие годы жизни. Это поэтический вымысел, который использовали Гете и Байрон, создав образ гения, непонятого и гонимого обществом.

Судьба Тассо действительно была трагической; он пережил мучительный разлад между идеалами Возрождения и аскетическими настроениями и страхом перед инквизицией. Тассо был придворным поэтом, то есть подневольным, образ его жизни противоречил идеалу свободного, независимого творчества. В трактате «Рассуждения о поэтическом искусстве, и в особенности, о героической поэзии» (1564–65) он изложил свое понимание нового типа эпоса, в котором сочетаются черты героических поэм и рыцарской литературы. Созданию большой национальной эпопеи Тассо посвятил свое творчество, и в 1575–79 годах была создана эпическая поэма «Освобожденный Иерусалим». Судьба этой поэмы не менее трагична, чем судьба ее автора. Поэма вызвала неоднозначные отклики: недоброжелатели критиковали, почитатели же опубликовали поэму по частям. Испугавшись, что ее антирелигиозный смысл противоречит библейскому сюжету и может вызвать негодование церкви, Тассо добровольно отрекся от нее и отдал на суд инквизиции. Одновременно начал ее переработку, и в 1592 году подготовил вторую редакцию – «Завоеванный Иерусалим», заметно более слабую. Отвергну-

Вопросы для самопроверки:

1. Что означает термин «возрождение», и с каким событием связано его появление?
2. Традиции какой из предшествующих литератур были продолжены писателями эпохи Возрождения?
3. Почему родиной Возрождения стала Италия?
4. В чем новаторство лирики Ф. Петрарки?
5. Какое событие послужило толчком к созданию «Декамерона» Д. Боккаччо?
6. Какова композиция «Декамерона»? Какую функцию выполняет обрамление сборника?
7. Какова основная идея книги, заявленная в обрамляющем рассказе и в новеллах?
8. Назовите основные темы новелл, поднятые в «Декамероне».
9. Каковы основные объекты критики, и в чем своеобразие отношения писателя к критикуемым объектам?
10. Назовите типы новелл «Декамерона».

тая автором первая редакция, тем не менее, получила широкое распространение и была признана наиболее значительным произведением итальянской литературы. Тема ее отвечала настроениям итальянского общества времени католической реакции, это тема величия и могущества христианской веры. Рассказ об осаде и взятии крестоносцами Иерусалима позволил автору показать столкновение двух культур – языческой и христианской, и одновременно откликнуться на актуальные политические проблемы времени, связанные с вторжением в Европе турок. Борьба христианства с «неверными» ассоциировалась в сознании современников Тассо с борьбой католицизма против Реформации. Сюжетная канва поэмы свидетельствует о влиянии на поэму Тассо «Илиады» Гомера, «Энеиды» Вергилия, «Песни о Роланде»; в то же время он внес и много нового. Это многочисленные сентиментальные, элегические, идиллические эпизоды: история влюбленных Олинда и Софронии, самоотверженно гибнущих на костре ради спасения христиан; история прекрасной сарацинки Эрминии, полюбившей рыцаря-христианина Танкреда; история волшебницы Армиды и Ринальдо, который покинул возлюбленную во имя служения богу. В этих и других лирических эпизодах Тассо в своей стихии и потому они, а не военные сцены, образуют центр поэмы. По характеру поэтического дарования Тассо – лирик, и поэтому именно лирическое, а не эпическое начало преобладает в его поэме. Кроме того, сама действительность не могла дать типы героев и ситуаций для героической эпической поэзии. Тассо – последний поэт итальянской литературы Возрождения.

ЛИТЕРАТУРА РЕФОРМАЦИИ В ГЕРМАНИИ И НИДЕРЛАНДАХ

В XV-XVI веках движение Реформации охватило многие страны Европы. Это был протест против засилья Рима, церкви. Крестьянские восстания повсеместно были антикатолическим и антифеодальным движением. Еще в 1381 году, после жестокого подавления восстания Уота Тайлера, английский священник Джон Виклеф с церковной кафедры провозгласил требования, которые предвосхитили программу будущей Реформации. Требования носили не политический, а преимущественно религиозный характер: отказ в светской власти Папе; платежи христиан церкви – милостыня, не должно быть принуждения; о своих обязательствах перед Богом человек должен узнавать из Писания, присутствие церковника необязательно. Так как Библия была только на латыни и потому недоступна основной массе верующих, Виклеф перевел ее на английский язык. Требования, изложенные Виклефом, получили широкое распространение и в других странах. Пропагандистом его идей в Чехии выступил Ян Гус, провозгласивший: «церковь – совокупность духовенства и всех верующих, и потому у духовенства не должно быть привилегированного положения», и потребовавший уравнения всех христиан перед Богом. Это было началом реформы католической церкви, которое по времени совпало с движением гуманистов, поддержавших Реформацию. Особенно ожесточенной была борьба с папством в Германии, Швейцарии и Франции.

Активизация движения Реформации в Германии связана с деятельностью священника, профессора богословия Мартина Лютера. Первое его выступление в 1517 году было посвящено вопросу об индульгенциях. Церковь обвинила Лютера в ереси, но население Виттенберга – бюргерство, крестьяне, дворянство, князья

– полностью его поддержало. Лютер стал главой новой церкви, число его сторонников неуклонно росло. Положения его программы Реформации сводились к тому, чтобы лишить церковь силы, дать низшему сословию дешевую церковь, открыть путь к власти буржуазии. Формирование нового вероучения шло быстрыми темпами, постепенно оно превратилось в стройную систему. Распространению Реформации в Германии способствовало и брожение в среде крестьянства, испытывавшего двойной гнет – немецких феодалов и католической церкви. Когда в 1533 году Лютер перевел Библию на немецкий язык, народ нашел в ней материал для осуждения богатых и борьбы против них. Крестьянство установило свое «царство божие», основным признаком которого было отсутствие господ – светских и религиозных. Лютер не был связан с крестьянским движением. В его задачи не входило восстанавливать крестьян против князей и дворянства и потому он решительно примкнул к последним. Но его идеи уже были восприняты широкими массами немецкого крестьянства. Крестьянская война укрепила позиции Лютера. В 1555 году был установлен религиозный мир и провозглашена свобода вероисповедания по принципу «чья земля, того и религия». Однако серьезных изменений в положении крестьянских масс не произошло: вероисповедание избирали князья, а многие из них не желали ссориться с католической церковью. Окончательно реформация в Германии утвердилась после тридцатилетней войны (1618–1648).

Немецкий гуманизм, появившийся под влиянием итальянского, внес новые важные черты в развитие этого движения. Итальянский гуманизм носил более отвлеченный, эстетический характер: итальянские гуманисты рассуждали о вопросах морали, о Платоне и Аристотеле, о законах ораторского искусства, поэзии. Немецкие гуманисты придали гуманистическому движению полити-

ческий, общественный характер. Борьба с папством стала народным делом, вопросы религии получили более глубокое освещение. Немецкий гуманизм превратился в национальное политическое и религиозное движение против Рима, слилось с экономической борьбой, приобрело демократический характер. Это объясняется условиями развития Германии XV-XVI веков. Церковь владела почти третью всей немецкой земли и распоряжалась огромной массой крестьян, чей труд позволял епископам и орде монахов вести роскошную жизнь. Церковь назначала все более высокие налоги, торговала индульгенциями и реликвиями.

Немецкие гуманисты выступили в защиту свободного научного исследования, изучение наук приняло более серьезный характер. Они осмеивали схоластику, духовенство, ставили под сомнение устои старого мировоззрения. Ненависть населения к папству выразилась в анонимном памфлете «Письма темных людей», автором которого, возможно, был Ульрих фон Гуттен: подписывать памфлет было опасно для жизни. Памфлет содержит остроумное описание споров и рассуждений схоластиков, но что гораздо важней – в нем открыто звучит призыв сбросить ярмо папства: «Посмотрите туда, на Рим, взгляните на великую житницу всего земного шара, в которую сносят все, что грабят и собирают из всех стран, в середине которой сидит ненасытная зерновая моль, поглощающая огромные массы плодов, окруженная своими многочисленными сопожирателями, которые вначале высосали у нас кровь, затем обглодали мясо, а теперь уже добрались до мозга, разбивают самые внутренние кости и раздробляют все, что осталось. Неужто же немцы не возьмутся за оружие, не нагрянут с огнем и мечом..? Хищники утопают в крови и поте немецкого народа, набивают себе брюхо... Раньше они выманивали у нас деньги ложью и кривлянием, теперь они прибегают к угрозам, запугиванию и силе, чтобы, как голодные волки, ограбить нас... Когда же мы поумнеем и отплатим за наш позор, за общее бедствие?». У. фон Гуттен, непримиримый и бесстрашный борец за освобождение немецкого народа, будил умы, обнажая правду о Риме, церкви, католическом духовенстве. По приказу Папы его должны были заковать в цепи и отправить в Рим. У. фон Гуттен обратился с «Воззванием к немецкому народу» и бежал в Швейцарию. Он всегда писал на немецком языке, чтобы могли понять не только ученые люди, и потому его деятельность оказала огромное влияние на формирование движения Реформации в Германии.

Так как для немецких гуманистов первоочередной задачей была борьба с католической церковью, немецкая литература эпохи Возрождения в основном представлена не художественными, а публицистическими произведениями. Крупнейшими представителями ее являются Йоганн Рейхлин, Томас Мюнцер, Мартин Лютер. Историк, юрист, филолог Йоганн Рейхлин за свою деятельность был заключен в тюрьму и осужден. В 1514 году были опубликованы «Письма знаменитых людей», гуманистов, поддержавших Рейхлина. Автором проповедей, памфлетов и посланий был один из вождей Реформации Томас Мюнцер, впервые в Европе выдвинувший требование создания общественного строя на гражданском и имущественном равенстве и уничтожения частной собственности.

Рубеж XV–XVI веков отмечен в Германии развитием книгопечатания и распространением грамотности, что стало главной предпосылкой развития демократической литературы. Самыми популярными у читателей были «народные книги», во множестве печатавшиеся в германских землях. Источники, сюжеты народных книг были различны, нередко это были прозаические пересказы рыцарских романов. Особое место среди них за-

нимают книги о докторе Фаусте, «Тиль Уленшпигель», «Шильдбюргеры».

Значительные художественные произведения эпохи Возрождения на немецком языке – «Корабль дураков» С. Бранта и «Похвала Глупости» Эразма Роттердамского. Немецкая литература этого периода идейно была еще тесно связана со средневековой литературной традицией, поэтому в ней преобладали морализаторская и сатирическая тенденции. **С. Брант**, родоначальник жанра бюргерской сатиры, не был участником движения Реформации. Его стихотворная сатира «Корабль дураков» (1494) написана в традициях народной литературы о глупцах. На корабле, направляющемся в Наррагонию (в русском переводе – Глупляндию), представители различных сословий общества, которых объединяет одно – они заражены различными пороками. Здесь шарлатаны-врачи, пьяницы, обжоры, хвастуны, прелюбодеи, ученые-педанты, богохульники, щеголи... Галерея глупцов представлена наглядно: Брант дополнил книгу своими гравюрами. В сатире Бранта преобладает морализаторская тенденция, моральная проповедь заслоняет социальные и политические мотивы. Несмотря на мрачные предсказания автора («Час близится! Боюсь, что Антихрист уже недалеко»), сатира имела огромный успех у современников. Книга Бранта предваряет сатирическую литературу гуманизма.

В традициях литературы о глупцах написана и «Похвала Глупости». Ее автор **Эразм Роттердамский** (1467–1536) – тип настоящего ученого, интеллигента, для которого интересы мысли и слова превыше всего. Он не был чужд современной ему борьбы, ему часто приходилось втягиваться в научные, философские, филологические споры. В его полемике с М.Лютером трудно видеть выражение чувств истинного католика, а скорее философа, ратующего за свободу мысли. Богослов, он раскрывает

суть мировоззрения эпохи, которое было и нее могло не быть религиозным. Произведения Эразма Роттердамского представляют собой систему, выключение одного звена влечет за собой разрушение целого. Первое собрание сочинений, опубликованное после смерти ученого, имело определенный порядок. Первые тома включали все, относящееся к обучению словесности, в том числе и учебники, и были рассчитаны на восприятие ребенка. Такова книга «Разговоры запросто», написанная в форме диалога учителя и ученика. Определяя цель книги, автор писал: «Я выбирал темы так, чтобы, доставляя приятное чтение и совершенствуя речь, «Разговоры» способствовали бы и нравственному развитию». Автор особо подчеркивал, что его книга для детей, она как бы подготавливала ребенка к настоящему учению: «Она делает ребенка более восприимчивым ко многим наукам: поэтике, риторике, этике, физике...». Сборник состоит из 57 диалогов различных по тематике; в них предстает жизнь всех слоев средневекового общества, показаны все обители, где живет человек, обозначены все проблемы, с которыми он сталкивается. Различны формы, в которые облечены эти диалоги; это и назидательный рассказ, и бытовая зарисовка, и ученый философский комментарии, и анекдот, есть и просто рассказы. «Мораль» сборника выражена в словах автора: «Добрая доля мудрости заключается в том, чтобы знать глупые страсти и нелепые мнения толпы, А с ними, я полагаю, лучше познакомиться из этой книжки, чем обращаясь к собственному опыту – наставнику глупцов».

В «Разговорах запросто» поднята тема человеческой глупости, как бы предваряя созданную в 1511 году сатиру «Похвала Глупости». В ней традиция литературы о глупцах соединена с жанром панегирика, а так как о глупости говорит она сама, то жанр этой книги можно определить как шутливый автопанегирик. Однако шут-

ливый характер книги только в первых главах, где говорится о детстве человечества. Восхваляя себя, Глупость (Мория) доказывает, что она намного превосходит мудрость. После общего обзора своих достоинств и заслуг Глупость переходит к рассказу о своих последователях и поклонниках, которые принадлежат ко всем сословиям и профессиям. Во второй части книги сатира становится злой, бичующей. Глупость не щадит ни высокородных вельможей, ни юристов, ни поэтов, ни духовных лиц, ни Папу. Сатира Эразма Роттердамского бичует дурные нравы духовенства: «Глупость говорит: Лучше бы не трогать этого вонючего болота, не прикасаться к этому ядовитому растению. Ведь это такой хмурый и сварливый народ... Хотя богословы всего менее склонны признавать мое благотворное на них влияние, но в действительности они тоже многим мне обязаны. Счастливые благодаря моей верной спутнице Филавтии (самомнению), они чувствуют себя на третьем небе и с высоты своего величия с презрительным сожалением взирают на остальных смертных, пресмыкающихся на земной поверхности, наряду с бессмысленными животными».

В финале книги Глупость заявляет, что сама религия сродни глупости. Эразм Роттердамский нападает не на веру, критика его направлена на церковников. Он дает свое толкование слова «церковь»: «Церковью именуют клириков – священников, епископа, пап. Церковь же – весь христианский люд. Кто обокрал священника – враг Церкви. Но может ли быть у Церкви врага опаснее и злее, чем нечестивый папа?» Это была самая смелая сатира, поэтому автор «Похвалы глупости» подвергся ожесточенным нападкам, обвинениям в том, что он показал Христа и апостолов глупцами. Как писал П. С. Коган: «Похвала Глупости» – сфинкс, без устали задающий людям свои загадки. Более четырех столетий исследователи пытаются расшифровать аллегорию писателя. Защищаясь, Эразм Роттердамский привел в качестве аргумента отрывок из «Пира» Платона, где пьяный Алкивиад сравнивает Сократа с полыми статуэтками, изображающими старика Силена, спутника и воспитателя Диониса. В этих статуэтках хранились изваяния богов. Так и Сократ: в смешной и уродливой его оболочке была заключена возвышенная душа и божественная мудрость. Такими же силенами были Христос и апостолы, пророки. Но есть и силены навыворот – снаружи прекрасные, величественные, внутри – безобразные и ничтожные. Таких огромное большинство среди церковников: «Но открой силена навыворот – и ты найдешь тирана, нередко врага граждан, ненавистника общего согласия, мастера сеять раздоры, угнетателя честных, губителя закона, разрушителя городов, грабителя церкви, разбойника, святотатца...». Но редко кто раскроет силена, и потому для нас внешнее дороже внутреннего, духовного: «Блестящей и торжественной церковь зовут не за торжество благочестия, а за то, что блещут драгоценностями алтари, разодеты в драгоценности служители церкви». Симпатии автора всецело на стороне простых людей: «Украсть что бы то ни было из храма – смертный грех, но обманывать, угнетать и грабить бедняков и вдов, живые храмы божии, – проступок, по общему мнению, ничтожный».

«Похвала глупости» – заря вольнодумства, недаром Эразма Роттердамского называют Вольтером XVI века. Но в этой книге есть и зачатки концепции «естественного человека» Ж.Ж.Руссо: отрицая псевдомудрость, она славит «мудрую глупость» нетронутой человеком природы.

Вопросы для самопроверки:

1. Что такое Реформация?
2. В чем специфика движения Реформации в Германии?
3. Назовите отличительные особенности движения гуманистов в Германии.
4. Назовите народные источники «литературы о глупцах».
5. Что олицетворяют образы глупцов в книге С. Брандта «Корабль дураков»?
6. Какая тенденция преобладает в книге Бранта? Какова позиция автора?
7. Кому адресована книга Эразм Роттердамского «Разговоры запросто»?
8. Какие проблемы подняты в книге «Разговоры запросто»?
9. Какую литературную традицию продолжает Эразм Роттердамский в
«Похвале Глупости»?
10. В каких сферах человеческой жизни проявляет себя Глупость и почему
именно в этих сферах?
11. Назовите объекты сатиры в «Похвале Глупости».
12. Как можно определить характер сатиры у Эразма Роттердамского?
13. Каковы особенности сатирического метода писателя?
14. Какая тенденция объединяет произведения С. Бранта и Эразма Роттердамского?

ВОЗРОЖДЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ

Эпоха Возрождения началась во Франции довольно поздно, на рубеже XV-XVI веков. Это время централизации страны, начатой при Людовике XI, экономического процветания и уменьшения влияния феодалов. Однако уже в 1530-е годы реакция усиливается: в 1535 году под давлением богословов Сорбонны король Франциск I (правивший в 1515–1547 годах,) издал эдикт об уничтожении книгопечатания и указ о преследовании лиц, укрывающих гугенотов (так во Франции называли протестантов), в 40-е годы был утвержден инквизитор Франции и издан составленный Сорбонной Символ веры, содержащий строжайшие правила для членов католической церкви, и ряд указов, запрещающих братства ремесленников.

Раннее Возрождение, охватывающее первую половину XVI века, связано с формированием гуманистического движения. Появляются выдающиеся гуманисты-ученые: Амбруаз Паре – один из создателей научной хирургии, основанной на опыте; Анри Этьен – филолог, знавший не только все европейские, но и ряд восточных языков; естествоиспытатель Белон, впервые сопоставивший скелеты человека и птицы. Происходит постепенное размежевание Реформации и движения гуманистов: в ответ на усиление реакции реформаторы занимают непримиримую позицию, что в итоге привело к гражданской войне между католиками и гугенотами. Положение французских гуманистов было сложным еще и потому, что размежевание между ними и реформаторами скоро переросло в открытую борьбу.

Французские гуманисты в условиях жестокой реакции выступили с поистине прогрессивными требованиями. Своей задачей они видели: обновление современной науки на основе подлинного знания языков, истории, философии, естественных наук; воспитание нового

человека, всесторонне образованного, освобожденного от средневековой идеологии; идеал гуманного монарха. Путь развития, предложенный гуманистами, – от патриархального крестьянского быта через практику города к утопическим идеалам всечеловеческого счастья – прошли все французские писатели, и прежде всего, Ф. Рабле.

Огромное влияние на формирование французского Ренессанса оказала итальянская литература. При Франциске I в страну из Италии переехали Леонардо да Винчи, Бенвенуто Челлини, итальянские архитекторы построили королевские замки, на французский язык были переведены произведения Данте, Петрарки, Боккаччо, итальянское влияние сказалось и на развитии французского языка. Однако довольно скоро Ренессанс во Франции обретает свои собственные национальные черты, базирующиеся на французской культурной традиции позднего Средневековья и Предвозрождения.

В творчестве крупнейшего поэта раннего Возрождения этого периода **Клемана Маро** (1496–1544) соединились традиции средневековых жанров рондо, баллады, канцоны и античных жанров идиллии, эклоги, эпиграммы. Личным секретарем Маргариты Наваррской был Бонавентюр Деперье – выдающийся гуманист, автор прославленных сатирических диалогов «Кимвал мира». В этот период начинает свою деятельность Франсуа Рабле. Вначале Франциск I поддерживал гуманистов, но, услышав в их прогрессивных идеях ноты народного возмущения, начал преследования. Один за другим погибли от рук реакции Клеман Маро (1544), Бонавентюр Деперье (1544), Этьен Доле (1545); Маргарита Наваррская обратилась к мистике.

В середине века французский Ренессанс входит в стадию Зрелого Возрождения, которая длится очень недолго. Высшее достижение этого периода – творчество семи поэтов, вошедших в поэтическую школу «Плеяда»

(т.е. «Семизвездие», по образцу кружка александрийских поэтов III века во главе с Феокритом). Ее теоретик Жоашен дю Белле (1522–1560) сформулировал основы поэтики школы в трактате «Защита и восхваление французского языка» (1549). Вождем «Плеяды» стал **Пьер де Ронсар** (1524-1585), который разработал жанры оды, гимна, сонета, ввел новую поэтическую строфу «ронсарову строфу». В «Плеяду» входил и Этьен Жодель (1532–1573), автор первой французской ренессансной трагедии «Пленная Клеопатра» и комедии «Евгений». Предвосхищая классицистов XVII века, Жодель обращался к античным источникам в своих трагедиях, впервые во Франции применил правило «трех единств».

Вторая половина XVI века – период позднего Возрождения во Франции. На его характер огромное влияние оказали религиозные войны между католиками и гугенотами после избиения гугенотов в Варфоломеевскую ночь (с 23 на 24 августа 1572 года), что получило отражение в «Трагической поэме» Агриппы д'Обинье (1552–1630). Вершиной литературы этого периода являются «Опыты» Мишеля Монтеня (1533–1592), создателя жанра эссе.

Франсуа Рабле (1494–1553) – крупнейший французский писатель эпохи Возрождения. Он родился в городе Шинон в провинции Турень, рано остался сиротой. С 10 лет Рабле скитался по монастырям и в 25 лет постригся в монахи. В 1527 году он бежал из монастыря, учился в различных университетах, в 1530 году получил в университете Монпелье степень бакалавра. В Лионе Рабле работал врачом-практиком в госпитале, совмещая работу с научными исследованиями (он впервые публично анатомировал труп повешенного), изданием трудов по юриспруденции, археологии и другим дисциплинам, написал роман «Гаргантюа и Пантагрюэль.» В 1537 году он получил ученую степень доктора медицины, принял сан священника, но перед смертью отказался от этого поста.

Рабле, как Леонардо да Винчи и другие деятели эпохи Возрождения, воплотил в жизнь представление гуманистов об разносторонне образованном «универсальном человеке».

Рабле обычно изображают веселым, блаженно улыбающимся, как античный Силен, среди виноградных лоз, как бы напевающим веселую песенку. Его детище «Гаргантюа и Пантагрюэль» – веселая книга, значит, и автор веселый. Это представление воплотил П. де Ронсар в шутливой эпитафии-шутке в духе книги Рабле:

Воспеты были им умело
Кобыла сына Гаргамелы,
Дубина, коей дрался он,
Шутник Панург, Эпистемон,
Боец и ада посетитель,
Жан, лихой зубодробитель,
И папоманская страна.
О, путник, с легкою душою,
Закусывая ветчиною,
Бочонок доброго вина
Над гробом сим распей сполна.

Современник Рабле Пьер Буланже писал о нем: «Дело потомков – допытываться, что это был за человек. Мы же его знали, понимали, и он нам был дорог как никто. Потомки, может быть, подумают, что он был шутом, сквозь морохом... Напрасно. Он не был ни тем, ни другим. Обладая умом глубоким и редким, он высмеивал род людской, его безрассудные прихоти и тщету его надежд». Биограф Рабле оставил его портретное описание: «Худое, даже скорбное лицо. Прядь седых волос, выбивающихся из-под широкополого берета, какие носили в те времена университетские профессора. Мантия. Широкий лоб. Седая борода. Глаза. И глаза, и улыбка печальные». Рабле – натура утонченная, артистическая. Счастье его не баловало.

В Лионе, крупном торговом центре, где собрались ученые со всех концов Европы, широко было поставлено и типографское дело. Книги здесь печатали в огромном количестве, особенно альманахи, гороскопы, назидательные истории, народные книги, среди них «Великие и неоценимые хроники о великом и огромном великане Гаргантюа» – анонимная пародия на рыцарские романы. В ней Рабле нашел ту занимательную форму, которая позволяла ему сделать гуманистические идеи доступными широкому кругу читателей. В 1532 году он опубликовал свое продолжение народной книги – «Страшные и ужасающие деяния и подвиги преславного Пантагрюэля, короля дипсодов, сына великого великана Гаргантюа», в 1534 – «Бесценную жизнь великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля». Обе книги появились под псевдонимом Алькофрибас Назье (анаграмма имени и фамилии автора). Рабле проявил необходимую осторожность, скрыв свое имя: публикация второй книги совпала с усилением гонений на гугенотов. Сорбонна организовала покаянное шествие, во главе которого шел король с непокрытой головой и в веригах. По всей Франции горели костры инквизиции. В этих условиях издавать книгу означало гибель для писателя. Рабле покинул Лион, в Риме обратился к церковным властям с просьбой отпустить грех – отказ от сана. Третья и четвертая части книги вышли уже подписанные подлинным именем автора после 12-летнего перерыва в 1546 году, и опять не вовремя: был повешен и сожжен на костре друг Рабле издатель Этьен Доле. Рабле вынужден скрываться от преследований богословов Сорбонны. Последняя пятая часть книги была опубликована уже после смерти автора.

Части романа, опубликованные в разное время, самостоятельны. Различно построение каждой части. В первой книге сочетаются модель романа воспитания (до 24 главы), сюжетно представленная через описание этапов взросления, воспитания и обучения Гаргантюа, и модель

героических военных действий в пародийных описаниях войны с Пикрохолом (главы 25– 51). В последних главах (52–58), где описывается Телемская обитель, построенная по указанию Гаргантюа для брата Жана, действует третья композиционная схема – романа-утопии, где основным становится описание различных нововведений (устройство идеальной обители, одежда ее обитателей, уклад их жизни), Вторая книга, написанная раньше других и сохраняющая еще связь с народной книгой, распадается на ряд эпизодов, как бы демонстрируя, что в основе романа лежит схема цикла новелл, подобного «Декамерону» Боккаччо. Также во второй книге пародийно воспроизводится композиционная схема жития (жанра, в котором описываются эпизоды жизни святого) и появляются элементы плутовского романа (рассказ о злоключениях героя). Как плутовской роман строится начало третьей книги, но с главы девятой возникает сквозной романный сюжет, развивающийся до конца произведения: чтобы ответить на вопрос Панурга, нужно ли ему жениться, герои обращаются к различным персонажам, а затем (в книге 4) отправляются за ответом в далекое путешествие к оракулу Божественной Бутылки. Рабле использовал схемы «Одиссеи» (посещение героями различных островов с фантастическими персонажами) и «романа дороги». Композиция, нестройная вначале, обретает определенную последовательность: от круговых передвижений великанов в ограниченном мирке в первых книгах – к линейному движению обычных людей в неограниченном, огромном пространстве Земли в последних книгах романа.

Роман Рабле писался долго и отразил эволюцию гуманистической мысли, надежды, мечты и разочарования французских гуманистов, их победы и поражения. Вобравшая в себя всю историю французского гуманизма первой половины XVI века, книга Рабле по праву может быть названа энциклопедией социальной, политической,

культурной жизни страны. Но это и энциклопедия в полном смысле слова. Автора волновала история человечества на протяжении веков, и особенно – современная. Он задумывался о социальных проблемах, о том, как исправить мир, сделать человека счастливым. И потому роман Рабле – настоящий исторический документ, по которому можно судить о том, что происходило во Франции. В то же время книга Рабле – философский трактат, так как формирует ум читателя. И, конечно, это художественное произведение. Не все просто в этой книге, время затуманило смысл отдельных намеков, понятных современникам автора. Время заставило Рабле многое зашифровать: он полагался на проницательность читателя: «... в книге моей вы обнаружите совсем особый дух и некое, доступное лишь избранным учение, которое откроет вам величайшие таинства и страшные тайны, касающиеся нашей религии, равно как политики и домоводства».

Объекты критики Рабле: феодальные раздоры; католическая церковь и церковники; судопроизводство, сословное неравенство и присвоенное отдельными людьми право притеснять других.

В образах короля Анарха и его подданного Пикрохоля, герцога де Грабежи, сеньоров Плюгава, Фанфарона автор показал феодальную анархию. Писатель выступил против постоянных смут, раздоров, войн, отразив распространенный в этот период процесс собирания земель, формирования государств. Рабле ниспровергает и военных кумиров прошлого, показывая их в самом смешном виде, заключая: «Что в былые времена у сарацин и варваров именовали подвигами, то ныне мы зовем злодейством и разбоем». Пикрохоль, обуреваемый мыслями о земельных захватах, объявляет войну Грантузье, заодно решив захватить весь мир. Наказание для потерпевшего поражение Пикрохоля и его сподвижников – в духе гуманизма Рабле: они должны стать у книгопечатного станка

в новой мастерской Грангузье. Осуждая феодальные междоусобицы, писатель осуждает и войны вообще: «Мир – народам!».

В аллегорическом образе Постника с острова Жалкого Рабле представил католическую церковь, все установления которой противоречат человеческой природе. Постник – странное и страшное существо, полувеликан с двойной тонзурой, умственные способности которого на уровне улитки. Слова брата Жана «Разнесем этого мерзавца!» как бы предсказывают знаменитые слова Вольтера «Раздавите гадину!», также направленные против церкви. Сила католической церкви во времена Рабле была велика, ей принадлежали земли, доходы; обман и стяжательство духовенства рождали у народа ненависть и презрение. Позицию автора разъясняет притча о Физисе (природе) и Антифизисе. «Физис родила гармонию и Красоту, Антифизис позавидовала и родила Недомерка и Нескладу. Она же произвела на свет изуверов, лицемеров, святош, никчемных маньяков, людоедов». Антифизис – аллегория церкви, породившей папистов и протестантов. Религия, по мысли Рабле, порождение тех сил в обществе, которые противоборствуют природе.

Однако Рабле и не на стороне протестантов. Сочувствовавший вначале Реформации, Рабле отвернулся от нее, когда, одержав победу, французская протестантская церковь начала преследовать свободную мысль. Так, на острове Звонком читатель встречает как папеманов, так и папефигов. Его критика духовенства отвечала настроениям народа, и именно человеку из народа, брату Жану автор чаще всего поручает выразить свои взгляды.

Аллегорическим изображением судопроизводства в книге выступает остров Пушистых котов, «животных преотвратительных и преужасных». В современной Рабле Франции судопроизводство – целая система со своей

иерархией, подчиняющаяся короне. Бичом для простых людей была латинская терминология, необходимая судейским чиновникам, как и церковникам – основа их материального благополучия. Она обеспечивала монополию на толкование смысла законов, написанных на непонятном для народа языке. Система судопроизводства в книге Рабле получила выражение в образе судьи Бридуа, который сорок лет исправно нес службу и вынес 4000 окончательных приговора – бросая кости.

Положительная программа автора, изложенная в письме Грангузье к сыну, развивает программу гуманистов. Важнейшая в этой программе проблема, каким должен быть государь, объединитель нации. Образ короля-гуманиста представлен сразу тремя персонажами: король Грангузье, его сын Гаргантюа и внук Пантагрюэль – носители идеи просвещенной монархии. Они великаны, гуманисты и просто люди, любящие жизнь. Грангузье прост, мужиковат, малообразован, но крепок умом, справедлив. Он ничем не отличается от простолюдинов, один из них, только волей случая возвысившийся над ними. Грангузье не идеален, но любит своих подданных: «Их трудом я живу, их потом кормлюсь я сам, мои дети и вся моя семья». Он охотно идет навстречу новому: поняв, что его сын остается неучем, отдал его на обучение гуманисту Понократу, новому человеку. Гаргантюа образован, приобщился к культуре; в письме к Пантагрюэлю он нарисовал широкую программу освоения наук. Гаргантюа выражает сокровенную мысль Рабле, повторившего вслед за Платоном: «Государство только тогда будет счастливым, когда цари станут философами или же философы царями». Он не стал королем-философом, но сына желает сделать им и отправляет учиться в Сорбонну. Пантагрюэль представляется Рабле именно таким царем-философом.

Начиная с третьей части в романе все чаще звучит слово «тиран». Рабле ненавидит королей, но иного пути

для устроения счастья на земле, кроме власти справедливого монарха, не видит, и потому вводит в книгу прозрачные иносказания-поучения королям, призыв к служению народу. Народ представлен в романе в образе брата Жана. Его монашество – формальная уступка времени. Жан жизнерадостен, смел, трудолюбив, заступается за бедных, утешает страждущих. Он создан для мирного труда, но если надо защитить родину, он первый возьмет в руки оружие.

Человек эпохи Возрождения, гуманист Рабле понимал несправедливость разделения людей на сословия: «Природа создала людей равными, но судьба одних вознесла, а других же унизила». Задумываясь о путях достижения равенства, он, как и все гуманисты его времени, не допускал мысли о революционном переустройстве общества. Рабле видит причину несчастья людей в насилии над человеком. Свободу писатель понимает широко – это свобода располагать собой, действовать сообразно своим желаниям. Рабле считал, что необходимо избавить людей от принуждения, рабства, нужды: «Людей свободных, происходящих от добрых родителей, просвещенных, вращающихся в порядочном обществе, сама природа наделяет инстинктом и побудительною силой, которая постоянно наставляет их на добрые дела и отвлекает от порока, и сила эта зовется у них честью. Но когда тех же людей давят и гнетут подлое насилие и принуждение, они обращают благородный свой пыл, с которым они устремлялись к добродетели, на то, чтобы сбросить с себя и свергнуть ярмо рабства, ибо нас искони влечет к запретному и мы жаждем того, в чем нам отказано». Свой идеал общества он представил в образе Телемского аббатства. «Телем» в переводе – «желанная»: жизнь, здесь устроенная, желанна для всякого человека. Девиз жизни в Телеме «Делай, что хочешь!». Обитатели Телема равны, свободны, обеспечены. Это красивые, наделенные талантами люди: музыканты, поэты, ученые. Но не

каждого допускают в Телем, строго отбирая достойных.

Телем – еще одна утопия в литературе эпохи Возрождения. Рабле оптимистичен, но его мечта неосуществима, потому что он не учел экономические факторы. В отличие от Утопии Т. Мора, где каждый член общества обязательно должен трудиться, обитатели Телема заняты совершенствованием своих талантов, а всем необходимым для жизни их обеспечивают ремесленники из находящегося неподалеку селения.

Гуманист Рабле считал, что человечество стоит у порога познания истины, но переступить его не может, так как не может свободно распоряжаться даром природы – разумом. Мешают церковь, произвол властей, социальная неустроенность. Люди иссушают свой разум глупыми догмами, богословским вздором. Рабле убежден: чтобы воспитать всесторонне развитого человека необходимо полностью перестроить старую систему воспитания и образования. Писатель осудил средневековую школу, не дающую знания, не приучающую ребенка к самостоятельному мышлению.

Вопросы образования и воспитания занимают важнейшее место в романе Рабле. Большая часть первой книги (главы 14–24) посвящена изложению педагогических идей Рабле. Писатель сопоставил два типа воспитания и образования – схоластический и гуманистический. При этом он использовал очень наглядный прием: изобразил один день жизни Гаргантюа под руководством учителей-схоластов из Сорбонны и один день его жизни под руководством мудрого гуманиста Понократа. Новый метод воспитания и образования предполагает изучение наук и искусств в соединении и чередовании с физическими упражнениями, что служит залогом гармоничного и всестороннего развития личности.

Основное качество книги Рабле – смех, смех как признак физического и нравственного здоровья героев и как

выражение жизненной философии писателя, «пантагрюэлизма». Этот термин получил распространение уже в XVI веке, а книгу Рабле стали называть «пантагрюэлистическими историями». Писатель раскрывает смысл своей философии в следующих словах: «Жить в мире, в радости, в добром здравии, пить да гулять. Это глубокая и несокрушимая жизнерадостность, перед ней все преходящее бессильно». Имя Пантагрюэля переводится как «всежаждущий»: «Отец дал ему такое имя, ибо «панта» по гречески «все», а «грюэль» на языке агарян означает «жаждущий». Отец в пророческом озарении уже видел тот день, когда его сын станет владыкою жаждущих». Под жаждой Рабле имеет в виду вечное искание истины, неуспокоенность, пытливую энергию человеческого ума.

Роман Рабле – «роман идей»; здесь нет четкого развития сюжета. Роман построен не на развитии характеров, а на развитии идей, которые, в свою очередь, представлены в своеобразной форме. Писатель использует шарж (короли-великаны), карикатуру (Анарх, Пикроколь, папеманы, папефиги), буффонаду (эпизод с колоколами Собора Парижской богоматери), пародию (родословная Пантагрюэля – пародия на Евангелие), имена-характеристики. Главным литературным приемом в книге является гротеск, основанный на соединении несоединимого в области зримых форм. Рабле первым в художественной литературе использовал прием гротеска; он служит для выражения важнейших гуманистических идей – реабилитации человеческого тела и свободного отношения к святыням. Обе идеи раскрываются, например, в эпизоде рождения Гаргантюа. Его мать, великанша Гаргамела, носила плод в чреве 11 месяцев и продолжала бы быть беременной и дальше, но однажды объелась, съев 16 бочек, 2 бочонка и 6 горшков требухи. Из-за этого Гаргамелу так раздуло, что ребенок родился через ухо. Автор при этом замечает: «Разве тут что-нибудь находится в противоречии с на-

шими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со Священным Писанием? Я, по крайней мере, держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит Библии... Ведь для Бога нет ничего невозможного, и если бы он только захотел, то все женщины производили бы на свет детей через уши». Важно отметить, что в гротескном увеличении плоти писатель не придерживается никаких масштабов и пропорций. Рабле непристоен – нарочито, из гневного протеста против церковного аскетизма и ставшей в руках средневековых лицемеров морали-фикции.

Многое внес Рабле и в дальнейшее развитие французского языка. Иностранные слова и выражения из классических языков, французский язык всех времен и провинций – все нашло свое место и форму в книге писателя, нигде не производя впечатления какой-либо несвязности или несоответствия. Это всегда язык самого Рабле.

Вопросы для самопроверки:

1. Какие этапы в своем развитии прошла литература Возрождения во Франции?
2. Каковы особенности литературы французского Возрождения?
3. Какой жанр послужил образцом и источником сюжета книги Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль»?
4. Какие темы поднял Ф. Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле»?
5. Какие стороны действительности критикует Рабле в «Гаргантюа и Пантагрюэле»?
6. Что хотел сказать Рабле, показывая героев своей книги великанами?
7. Какую мечту Рабле воплотил в образе Телемской обители?
8. В чем сильная сторона положительной программы Рабле и в чем ее слабость?
9. В чем своеобразие построения книги Ф. Рабле?

ВОЗРОЖДЕНИЕ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Одним из результатов войны Алой и Белой розы, завершившейся в 1485 году, было ослабление феодального дворянства, что открыло путь к созданию в Англии сильной королевской власти и объединению страны. Осуществили эти коренные перемены Тюдоры, Генрих VII, его сын Генрих VIII, Елизавета I, во время правления которой Англия достигла небывалого могущества. Усилению могущества короны способствовала и Реформация: отделение английской церкви от Рима, осуществленное Генрихом VIII, ставшим главой англиканской церкви. После победы над Испанией в 1588 году, когда на защиту отечества встал весь народ, Англия стала ведущей европейской державой.

Литература живо откликнулась на происходящие процессы. Обострение политической борьбы и рост национального самосознания, обостренный интерес к прошлому страны способствовали появлению исторических трудов, самый популярный из них – «Хроники Англии, Шотландии и Ирландии» Холиншеда (1578). Развитие мореплавания, географические открытия породили и сделали необыкновенно популярной литературу о путешествиях. Как писал Сидни Ли: «На короткий срок высшие интеллектуальные и художественные стремления английского народа сознательно или бессознательно сконцентрировались в литературе. Маленький народ, всего пять миллионов, и триста писателей».

Ведущим идейным течением эпохи, определившим художественные формы и содержание литературы, стал гуманизм, развившийся в Англии на последнем этапе европейского Возрождения. Исторические, религиозные, политические – прежде всего, установление абсолютной монархии Тюдоров – особенности развития Англии определили своеобразие английского гуманизма. Если

на континенте главной была борьба за светскую культуру против церковной, за свободный разум, в Англии Реформация ослабила влияние церкви, и необходимость борьбы с ней отпала. Поэтому в английской литературе, в отличие от итальянской, французской и немецкой, нет резкой антицерковной тенденции. В Европе гуманисты боролись против феодального общества и его пережитков; в Англии гуманисты выступили против социальной несправедливости буржуазного строя, и эти выступления, начиная с книг Томаса Мора, продолжались на протяжении последующих этапов исторического процесса.

В литературах европейских стран постепенно формировались и развивались отдельные жанры (поэма и новелла – в итальянской литературе, лирические жанры и роман – во французской, и публицистические – в немецкой литературе). В Англии одновременно сформировались все ведущие жанры литературы Возрождения, а драма достигла наивысшего расцвета, какого не знали другие европейские литературы. Позднее формирование литературы Возрождения в Англии повлекло за собой и ее более долгое развитие; последний этап совпадает с обострением классовых противоречий и кризисом гуманизма, предваряя события английской революции XVII века.

Наиболее характерные особенности литературы английского Возрождения: титанизм героев, универсальность представленных в произведениях ситуаций; насыщенность идеями; обращение к коренным интересам человеческой жизни; народность, демократизм литературы.

Первый этап литературы эпохи Возрождения в Англии и начало гуманизма (конец XV – первая половина XVI века) отмечен влиянием итальянской литературы и творчества Эразма Роттердамского, позже англичане познакомились с идеями французских гуманистов. Цен-

тром гуманистической культуры в Англии был Оксфордский университет, поэтому первых английских гуманистов называли «университетские умы». Они определили жанровые параметры комедии, трагедии и исторической хроники, приблизили драму к жизни, в своих произведениях показали жизнь низов общества. Роберт Грин немало сделал для формирования английской комедии, в которой счастливая развязка сочетается с драматическими эпизодами, близкими к трагедии. Томас Кид разработал жанр трагедии мести. Он опирался на традиции Сенеки, пересмотревшего аристотелевское понимание катарсиса.

Самым видным из «университетских умов» был **Томас Мор** (1478–1535), крупнейший представитель гуманистического движения в Англии. Он получил блестящее образование в Оксфорде, где примкнул к кружку оксфордских реформаторов. Мор был другом Эразма Роттердамского, посвятившего ему «Похвалу Глупости». В 1529-1532 годах Мор, первый из представителей третьего сословия, занимал высшую государственную должность канцлера Англии. Будучи католиком, он отказался дать присягу Генриху VIII как верховному главе английской церкви, за что был обвинен в государственной измене, брошен в Тауэр (1534) и затем казнен. В 1935 году спустя четыре века после его гибели католическая церковь признала его святым.

Литературное наследие Мора было собрано и издано его племянником в 1557 году. Среди трудов Мора выделяется «История Ричарда III», в самых черных красках рисующая короля – узурпатора и тирана (это один из источников исторической хроники Шекспира «Ричард III»). В отличие от большинства ранних гуманистов, Мор не был кабинетным ученым; его волновали вопросы социального и государственного устройства. Пытаясь найти выход из социальных противоречий своего времени, он написал «Золотую книгу, столь же полезную, как и

приятную, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопия» (1515–1516) – трактат на латинском языке, в котором выступил в защиту социальной справедливости, изобразил идеальное общественное устройство. «Утопия» была рождена событиями английской жизни XV–XVI веков и получила отражение в первой части, написанной в форме диалога (здесь Мор продолжил традиции диалогов Платона). Эта часть создана позже, чем вторая, в которой действие переносится на фантастический остров Утопия. Это слово, придуманное Мором и вошедшее во многие языки, образовано от греческих морфем и означает «несуществующее место». В Утопии царит благоденствие, так как здесь нет частной и даже личной собственности, все общее, труд – обязанность всех граждан, рабочий день составляет 6 часов, а наиболее тяжелую работу выполняют преступники. Контраст между жизнью в Англии и Утопии является средством критики современного состояния английского общества. Критические замечания в книге Мора принадлежат путешественнику и ученому Рафаилу Гифлодею. Критике подвергнуты все сферы общественной жизни: политическое устройство и монархия, социальное неравенство и тяжелое положение бедняков, частная собственность, уголовное законодательство, религиозная нетерпимость. Первым среди гуманистов эпохи Возрождения Мор заговорил о необходимости изменения социально-экономических основ общества, о неизбежности его переустройства: «...единственный путь к благополучию общества заключается в объявлении имущественного равенства». Сильной стороной книги Мора является наглядный образец идеального государства, однако в ней не показаны пути его создания. Книга Мора стала первым образцом жанра утопии в новой европейской литературе; литературная форма «Утопии» стала классической, вызвав многочисленные подражания.

Вторая половина XVI века – время расцвета культуры Возрождения в Англии. Ведущее положение в английской литературе занимает драматургия. Эволюция драмы в английском Возрождении была более органична, чем в других европейских странах, что объясняется тесной связью между драмой и театром. Культура английского Возрождения достигла апогея именно в театральном искусстве. Театры в Англии появились поздно, но уже к 1576 году только в Лондоне их было более двадцати. Зрителями были представители всех слоев общества. Сценическая обстановка была проста, в партере были только стоячие места, и зрители приходили заранее, чтобы занять места. «Понемногу появляются признаки приближения спектакля, – вспоминал современник У. Шекспира Филипп Сидни. – Вот служитель вынес на авансцену и прикрепил к занавесу со стороны публику доску с надписью «Лондон»: теперь публика знает место действия пьесы. Другие служители в это время развешивают по стенам сцены ковры, прикрепляют к ним черные квадратные картоны с двумя перекрестными полосами: это – окна. Все вместе взятое должно означать, что действие происходит в комнате. В глубине сцены небольшое возвышение, задернутое отдельным занавесом: это горы, балкон, палуба корабля, крыша дома – что угодно, смотря по надобности... По сторонам сложено еще несколько картонов, на одном намалевано дерево, это лес или сад; на другом – крест или могильный камень, это внутренность церкви или кладбище. Публика приходила не критиковать, а отдаваться иллюзии. Смотрите – вот три дамы вышли прогуляться и нарвать цветов: вы, конечно, представляете себе сад. Но через некоторое время вы услышите тут же разговор о кораблекрушении, и вас покроют позором, если вы не представите себе скалы и море. Театр не был просто местом увеселения, это было место народных собраний, где создавалось общественное мнение».

Важным звеном в развитии английской драмы, связавшим драматургию «университетских умов» и Шекспира, было творчество **Кристофера Марло** (1564–1592), его предшественника и современника. Несмотря на простое происхождение (Марло был из семьи мастера цеха сапожников и дубильщиков), он получил хорошее образование в Кембридже и был удостоен степени магистра, но связал себя с театром и стал драматургом. В трагедиях «Тамерлан Великий» (1587–1588) и «Трагическая история доктора Фауста» (1589) представлены титанические образы. Цель Тамерлана – завоевание мира, господство над ним; он не боится ни людей, ни богов, сам строит свою судьбу, сам ответствен за добро, возвышающее его морально, и за зло, неотвратимо ведущее его к гибели. Основная идея – вызов миру. Тамерлан – трагическая личность. Фауст тоже бросает вызов миру, продавая душу дьяволу. Знания ему нужны для власти и богатства. В образе Фауста категория трагического получает дальнейшее развитие; представление о трагическом как физически ужасном уступает место анализу трагических противоречий в душе героя.

Марло работал и в жанре исторических хроник. Сравнивая такие произведения, как «Мальтийский еврей» (1590) Марло и «Венецианский купец» Шекспира, «Эдуард II» (1592) Марло и исторические хроники Шекспира, можно с уверенностью констатировать преемственность, связывающую этих великих драматургов. Значение творчества Марло в том, что он окончательно оформил драматические жанры в английской литературе.

Начало творческого пути **Уильяма Шекспира** (1564–1616) совпало с подъемом национального сознания англичан и победой в войне с Испанией. В конце 1580-х годов Шекспир приехал в Лондон, устроился в «Театр», где был рабочим сцены, актером, а в 1599 году вошел в число пайщиков нового театра «Глобус». Первой постано-

кой «Глобуса» была трагедия Шекспира «Юлий Цезарь». К этому времени Шекспир был достаточно состоятельным человеком, получил низшее дворянское звание. Как писатель к этому времени он довольно известен. На первое десятилетие XVII века приходится расцвет его творчества. После 1603 года Шекспир не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургическом творчестве. Около 1612 года вернулся в Стрэтфорд и перестал писать. Первое собрание сочинений Шекспира, «Комедии, хроники и трагедии У. Шекспира» с предисловием драматурга Бена Джонсона было выпущено в 1623 году. В издание были включены (без соблюдения хронологического порядка) 36 пьес.

Первый жанр, в котором пробовал свои силы Шекспир, – исторические хроники. Жанр этот был популярен в Англии второй половины XVI века: на волнующие вопросы исторические хроники давали ответы примерами из прошлого. Предшественниками Шекспира в жанре хроник были Кристофер Марло и Томас Гейвуд, однако, именно шекспировские произведения представляют образец жанра. В основе их сюжета – реальные факты и лица; создавая хроники, Шекспир опирался на труд историка Холиншеда «Хроники Англии, Шотландии». Драматический интерес должен был поддерживаться значительностью самого материала – знаменитых исторических событий. Действующими лицами выступали политические деятели: правители, наследники престола, полководцы, для которых главным было «благо государственное». Основной сюжет хроник – династические распри Алой и Белой розы и политические события, их вызвавшие. Финал в хрониках «открытый»: они рассказывали не о личной судьбе героев, а о событиях эпохи. Поэтому хроники представляют собой единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Если хроники расположить

не в последовательности их написания, а в последовательности происходящих в них событий, то получится такой ряд: хроника-пролог «Король Джон», «Ричард II», «Генрих IV», «Генрих V», «Генрих VI», «Ричард III», хроника-эпилог «Генрих VIII». Время действия хроник охватывает все последовательно сменявшиеся царствования английских королей от Ричарда II (предком которого был король Джон) до современной Шекспиру династии Тюдоров. Главным, определяющим сюжет фактором в хрониках, становится Время, а не короли, именами которых называются хроники: их имена указывают лишь время, когда происходит действие. Ценность хроник – в перекличке с современностью: Шекспир считал, что взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия.

Тема ранних хроник (три части «Генриха VI» и «Ричард III») – закат средневековья, конец рыцарской вольницы и начало абсолютизма – придает им черты, свойственные героическому эпосу. Это: сюжет всенародного значения, но взятый из истории, а не из легенд и мифов; эпически цельные герои, реально существовавшие; зрелищно-драматическая форма; свободное от правил органическое построение целого (в эпосе – эпическое раздолье); завершение как в эпосе – о конце века героев; исчезновение в Англии старой героики, рыцарской вольницы из-за роковых междоусобиц. Так, в «Генрихе VI» (1590-91) показана ограниченность средневековых представлений о власти. Для феодальных героев хроник королевство – вотчина короля, служение государству это служение королю. Политическую деятельность отличает прямодушие доброго старого времени, черты богатырского характера, как в сцене «срывания роз» в саду Темпля, когда произошла первая ссора между главами Ланкастеров и Йорков. Шекспир не модернизирует прошлое,

не изображает за ним настоящее, он показывает прошлое, хотя и недавнее. На события английской истории XV века и ее великих героев современники Шекспира смотрели заинтересованным и взволнованным взглядом – как слушатели древних аэдов, когда складывался героический эпос. Шекспир и дал этот эпос, но драматизированный, в своих хрониках. Из распада средневековой политики рождается политическая личность Нового времени. В последней хронике первой тетралогии – «Ричард III» (1592) – на фоне бушующей анархии во весь рост встает демоническая фигура Ричарда III, кровавым мечом расчистившего себе путь к короне. Ричард III – порождение средневековой эпохи, о чем свидетельствуют его страсть к власти, средства в борьбе за нее и, главное, его представление о государстве как личном достоянии, которое можно отвоевать, представление феодальное, чисто средневековое. Физическое и моральное уродство Ричарда III воплощает односторонность человеческой натуры, разрушительную для самого средневекового мира. Положительным в образе Ричарда III является то, что он расчищает путь для нового, уничтожая старое.

В финале «Ричарда III», в сцене накануне решающей битвы при Босворте, завершившей войну Алой и Белой розы, противопоставлены два типа политических деятелей: Ричард III и граф Ричмонд (будущий Генрих VII, родоначальник Тюдоров). В образе Ричмонда дан шекспировский идеал монарха: он не принимает участия в смутах и распрях, не состоит ни в одной партии, выступает против врагов своей родины и против ненавистного тирана Ричарда III.

Поздняя тетралогия («Ричард II», две части «Генриха IV», «Генрих V»), созданная во второй половине 1590-х годов, рассказывает о событиях рубежа XIV–XV веков, то есть, хронологически более раннего времени. По духу эти хроники близки тюдоровской Англии, представляют

более зрелую стадию в формировании национального государства – абсолютизма.

Новое, несредневековое представление о государстве и государе звучит уже в экспозиции первой части «Генриха IV». Зритель узнает о ссоре короля с прежними сторонниками и их мятеже. Генрих IV требует не патриархальной преданности вассала, а беспрекословного подчинения. И именно тем, кому он обязан троном, он со всей резкостью показывает, что с прошлым покончено: теперь он стоит выше феодальных группировок, личных и родовых интересов. Он – воплощение интересов нации. Это монарх нового типа: он знает свои обязанности перед страной, стоит на страже порядка и закона, его права абсолютны. Не поняв изменений в короле, вольница поднимает мятеж:

«Мятежники: Где ж верность слову? Честно ль так поступать?

Король: А заговор честнее?»

Феодалы показаны как расчетливые интриганы. Единственный героический образ в антикоролевском стане – Гарри Хотспер; рыцарь чести, король доблести, он готов жизнь отдать за правду. Гибель его трагична, с ним умирают рыцарская честь, дух независимости, добродетели старого мира: им уже нет места в современном мире.

Новый закон одинаков для всех, он не делает поблажек никому. Поэтому центральным персонажем второй части «Генриха IV» становится Верховный судья. Он является олицетворением нового закона; недаром драматург не наделяет его именем, а указывает занимаемую им должность. Признает закон новый король, Генрих V, вынужден его признать виртуоз беззакония Фальстаф.

Меняется в хрониках и изображение народа. Он – главный герой в хронике-прологе «Король Джон» (1596–97), где выполняет роль арбитра в войне за престол между

Ричардом Львиное Сердце и Джоном. В первой тетралогии народ безмолвствует, но это пассивное сопротивление. В поздней тетралогии народ часто решающая сила в национально-политической борьбе. Сама действительность дала драматургу возможность показать эту сильную сторону народа: народ, а не корона одержал победу в войне с испанской Непобедимой Армадой. У Шекспира народ–реальная природная основа государственной жизни.

Л. Е. Пинский, введя термин «магистральный сюжет», определил в качестве магистрального сюжета шекспировской исторической хроники приоритет общественной жизни. Частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем – его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, сумевшего передать в своих произведениях многогранность жизни.

Магистральный сюжет шекспировской комедии, по определению Л. Е. Пинского, – приоритет естественной жизни. В комедиях Шекспира получила отражение жизнерадостная сторона мироощущения эпохи Возрождения веселый крик личности, сбросившей с себя оковы аскетизма, вернувшейся к жизни, любви, радости. Социальная жизнь, главная в хрониках, уступает место изображению частной жизни, чувствам человека. Определяющим в комедиях оказывается случай, недоразумение, удачное, счастливое разрешение которого происходит в финале комедий. Огромное влияние на комедии Шекспира оказала итальянская литература Возрождения. Действие всех комедий (за исключением «Виндзорских проказниц») происходит в солнечной Италии, сюжеты тоже взяты из итальянской литературы: в этом неоценимую услугу Шекспиру оказали «Кентерберийские рассказы» Д.Чосера, впервые познакомившего англичан с шедеврами итальянской литературы эпохи Возрождения.

В системе образов случай сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, которое влечет за собой недоразумения и путаницу. Развитие комического от «Комедии ошибок» и «Укрощения строптивой» до «Сна в летнюю ночь» и «Двенадцатой ночи» идет по пути отказа от внешних комических приемов. Так, в «Комедии ошибок» комическое основано на путанице, которую производят две пары близнецов (близнецы-хозяева и близнецы, находящиеся у них в услужении). В «Двенадцатой ночи» тоже есть близнецы, но недоразумения, порожденные их сходством, не определяют природы комического, а лишь дополняют ощущение жизни как праздника

Драматические повороты действия, сближающие комедию с трагедией, появляются в «Венецианском купце» (1596, образ еврея Шейлока и связанная с ним сюжетная линия) и во «Много шума из ничего» (1598, линия дона Хуана и связанная с ним интрига, едва не разрушившая любовь Геро и Клавдио). Тенденция драматизации приводит к появлению «мрачных комедий» последнего периода творчества драматурга – «Зимняя сказка» (1610) и «Буря» (1612). Шекспир соединил в своем творчестве трагическое и комическое начала, и их союз проходит через многие его произведения: трагическое присутствует в комедиях, а комическое – в трагедиях, оба начала уравновешиваются в поздних драмах-утопиях.

Трагическое как ужасное предстает в первой трагедии Шекспира – «Тит Андроник» (1593). Хотя черты такого понимания трагического сохранятся в последующих трагедиях Шекспира, но уже в «Ромео и Джульетте» (1594) природа трагического иная: это самая светлая из трагедий Шекспира, в которой, в сущности, реализована концепция зрелых комедий драматурга. В «Ромео и Джульетте» рождается новый, гармоничный мир, созданный

для счастья героев: на их стороне церковь (в лице брата Лоренцо, тайно их венчающего); власти, осуждающие семейную вражду; да и сами семейства Монтекки и Капулетти не помнят причины распри и готовы примириться. Случай, как и в комедиях, играет здесь важную роль: если бы Ромео повременил несколько секунд, Джульетта проснулась бы (в момент, когда он отравляется, она уже дышит), и герои были бы счастливы. Однако было бы ошибкой видеть в смерти героев только случайность – она торжествует лишь на внешнем уровне, как и в комедиях. Итог трагедии закономерен: победа все равно за любовью, а не за ненавистью, и над телами Ромео и Джульетты их родители отказываются от своей вражды. Сочетание трагического и комического обнаруживается не только в концепции этой трагедии, но и непосредственно в комических сценах, связанных с образами Кормилицы и Меркуцио. Язык трагедии, насыщенный метафорами, игрой слов, также подтверждает жизнерадостную, ренессансную основу этой ранней шекспировской трагедии. В «Юлии Цезаре» (1599) уже нет этой жизнерадостности. Развитие трагического начала в трагедии свидетельствует о переходе на новые позиции, представленные в трагедиях следующего периода.

Вершину творчества Шекспира составляют трагедии, созданные в 1600-е годы. Магистральный сюжет их – судьба человека в обществе, возможности личности при недостойном миропорядке. В отличие от хроник трагедии Шекспира не составляют цикла. Каждая из трагедий неповторима и по своей структуре. Так, композиция «Гамлета» с кульминацией в середине произведения (сцена «мышеловки») ничем не напоминает гармоничную композицию «Отелло» или композицию «Короля Лира», в которой, по существу, отсутствует экспозиция.

И.В.Гете в речи «Ко дню Шекспира» (1771) так определил магистральный сюжет трагедий 1600-х годов:

«Все его пьесы вращаются вокруг скрытой точки, где вся своеобычность нашего «я» и дерзновенная свобода нашей воли сталкиваются с неизбежным ходом целого». Соответственно меняется характер трагического: герои вначале действия идеализируют мир и себя, исходя из высокого назначения человека. Он проникнут верой в разумность системы жизни и в свою способность самому свободно и достойно творить свою судьбу. На этом строится действие: герой вступает в конфликт с миром, конфликт – поскольку мир он идеализирует – приводит его к ошибкам, страданиям или даже преступлениям. В ходе действия герой узнает истинное лицо мира и свои возможности в этом мире. В развязке герой погибает, своей гибелью искупает вину, очищается, освобождается от роковых иллюзий и утверждает величие личности. Это – модель, схема магистрального сюжета; не все элементы одинаково рельефно проступают в разных трагедиях. Таким образом магистральный сюжет не повторяется из трагедии в трагедию, а освещается с разных сторон. Интерес в трагедии прикован к личности героя, натуре значительной и интересной, по Гете – «вся своеобычность нашего «я», то есть, субъективная сторона ситуации, характер и сознание героя. В отличие от комедий, где герой похож на других, либо имеет свою копию-близнеца, герой трагедии – единственная, неповторимая личность. Герои трагедий сливаются с наиболее характерными сюжетами, возникает единый образ, многозначный как символ, притча. Поэтому имена героев стали нарицательными; кроме того, Шекспир обычно обращался к известным сюжетам, которые уже были нарицательными. Связь героя и сюжета внешне выражается в том, что трагедии всегда названы по имени героя (в комедии имя героя никогда не указывается в названии, в хрониках имя указывает на время действия, период царствования того или иного короля). Как отмечал Л. Е.

Пинский, в комедиях Шекспира герой «несвободен», он подчинен природным влечениям, мир, напротив, «свободен», что проявляется в игре случайностей. В трагедиях все наоборот: мир бесчеловечно упорядочен, несвободен, герой же свободно решает, «быть или не быть», основываясь лишь на том, «что же благородней». Однако трагические герои не похожи друг на друга и их судьбы трагичны по-разному.

Как и в античной трагедии, герой Шекспира крупная личность, она соответствует самой трагической ситуации: другой человек сломился бы, да и не дошел бы до этой ситуации. Он выступает от имени человека против общества. В исходе судьбы героя в полной мере выри-совывается его человеческое достоинство, назначение его личности: он достоин своей судьбы. Это понимают и сами герои. Значительности натуры героя внешне соответствует и его положение в обществе: король, наследник престола, полководец, государственное лицо. От его поведения зависит общественное целое, масштаб сюжета, социальный фон. Но звание, положение отступают на второй план перед нравственным или общесоциальным значением всей ситуации. В основе концепции Шекспира – господствовавшее в эпоху Возрождения учение о человеке – творце своей судьбы.

Другая составляющая магистрального сюжета – «неизбежный ход целого» (Гете) – это объективная сторона ситуации, установленный миропорядок. Трагедии Шекспира всегда социальны: конфликт касается основ общества независимо от того, понимает это герой (например, Гамлет), или нет (Макбет, Отелло).

Герой сталкивается с социальной системой, нравами, объективной необходимостью. Случай играет маленькую роль, ускоряя неизбежный ход. Герой поступает как нужно; чтобы действовать, ему нужно знать, что «благороднее», то есть, принять нравственное решение. Герой

свободен, но мир живет по своим законам, отсюда – конфликт.

Шекспировские трагедии всегда кончаются гибелью героя. Катастрофическая развязка входит как норма в концепцию трагического сюжета. Еще более характерно самоубийство героя: это Ромео и Джульетта, Брут и Порция, Отелло, Макбет и леди Макбет, Антоний и Клеопатра, Тимон Афинский, Кориолан. В форме гибели героя находит выражение натура героя: он до конца остается творцом своей судьбы. Катарсис существует и в трагедиях Шекспира, хотя отличается от катарсиса в античной трагедии. Это гимн во славу человека и горестный гимн человеческой слабости.

Источниками сюжета трагедии «Гамлет, принц Датский» (1600) послужили «Легенда о принце Амлете» из «Хроник датчан» датского летописца Саксона Грамматика и «Трагические истории» французского автора Бельфоре. Шекспир трансформировал известный сюжет, ввел новые мотивы, что позволило приблизить эпический сюжет к ситуации Нового времени, основанной на контрасте между личностью и обществом.

«Субъективная сторона ситуации» (Гете) связана с образом Гамлета. Герой Шекспира, студент Виттенбергского университета, прибывает в Данию, где давно уже не был. Мотив прибытия, ситуация «чужестранца в своей стране» позволяет Гамлету увидеть окружающее свежим взглядом, оценить его критически. Шекспировский герой гораздо старше (ему 30 лет) своего протагониста Амлета. Л. Е. Пинский связал образ Гамлета не с развитием сюжета в привычном смысле этого слова, а с «магистральным сюжетом» «великих трагедий» – открытием героем истинного лица мира, в котором зло более могущественно, чем это представлялось гуманистам. Именно способность узнать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета.

Но Гамлет отличается от трех других протагонистов шекспировских трагедий. Когда Отелло душит Дездемону, король Лир решает разделить государство между тремя дочерьми, Макбет убивает Дункана, – шекспировские герои ошибаются, но зрители не ошибаются, потому что действие построено так, что зритель уже знает истинное положение вещей. Напротив, Гамлет только в первых сценах трагедии знает меньше зрителей. С момента его разговора с Призраком нет ничего существенного, чего бы ни знал Гамлет, но зато есть нечто такое, чего зрители не знают. Зритель видит мир глазами героя, который раскрывает закулисную сторону происходящего. Уровень знания зрителя и знания героя постоянно подравнивается; например, сцены первая (Полоний отправляет слугу в Париж с поручением следить там за Лаэртом и другими датчанами) и вторая (Клавдий поручает Розенкранцу и Гильденстерну следить за Гамлетом) второго акта. В этих сценах Гамлета нет, и в сюжетном отношении эти сцены не нужны, но они введены, чтобы познакомить зрителя со временем и двором, которые Гамлет уже знает. Его знание получает выражение в монологах; в них осмысляется не то, что происходит на сцене, а нечто более широкое, чем действие трагедии: трагедия сознания протекает параллельно трагическому действию, но не вытекает из него. По замыслу автора в размышлениях героя должно остаться что-то недосказанное, предсмертное: в финале, попросив Горацио «рассказать все» оставшимся в живых, Гамлет произносит загадочную фразу: «Дальнейшее – молчанье». Он уносит с собой некую тайну, которую зрителю не дано узнать. Загадка Гамлета, таким образом, не может быть разгадана. Шекспир нашел особый способ выстроить роль главного героя: при таком построении зритель никогда не может почувствовать себя выше героя. У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам

мироздания. Семейную драму убийства отца он рассматривает как закон мира, в котором процветает зло, поэтому после разговора с Призраком отца произнесенные им слова: «Век пошатнулся, /И страшней всего, /Что я рожден восстановить его», на первый взгляд кажутся не связанными с тем, что рассказал ему Призрак. Вся роль Гамлета построена на том, чтобы тайное сделать явным.

Сюжет связывает «Гамлета» с традицией английской «трагедии мести». Шекспир по-новому трактует мотив мести: узнав о смерти отца, поспешном браке матери, услышав рассказ Призрака, Гамлет открывает несовершенство мира – трагическое открытие. Это завязка трагедии, после которой действие быстро развивается, И еще одно следствие трагического открытия: чтобы исправить мир, победить зло, Гамлет сам вынужден встать на путь зла: он прямо или косвенно виновен в смерти Полония, Офелии, Розенкранца, Гильденстерна, Лаэрта, короля, хотя только эта последняя диктуется требованием мести. Месть только в старые добрые времена была формой восстановления справедливости, а теперь, когда зло распространилось, она ничего не решает.

Сюжет в «Гамлете», таким образом, строится не на деянии (мести за убийство отца). Главный поступок Гамлета – месть – завершает сюжет о трагическом положении человека, который с самого начала предчувствовал истину и слишком рано убедился, что предчувствие его не обмануло. Действие поэтому не подготавливает поступок, не развивается как последствия поступка, а показывает, почему долго не было поступка, почему герой колебался, медлил – у Гамлета было достаточно возможностей убить Клавдия, но он ими не воспользовался. «Гамлет» – трагедия знания жизни». Герой понимает, что убийство Клавдия не изменит состояние мира: «Все, кроме одного останутся жить. Прочие останутся, как они есть». Гамлет выступает как судьба, которую каждый себе

уготовил, желая его смерти. Герои трагедии погибают по иронии судьбы: Лаэрт – от шпаги, которую он сам смазал ядом, чтобы под видом честного и безопасного поединка убить Гамлета; король – от этой же шпаги и от яда, который он припас на случай, если Лаэрт не сможет нанести Гамлету смертельный удар. Королева Гертруда по ошибке выпивает яд, приготовленный Клавдием Гамлету.

Гетевское определение мира («неизбежный ход целого») раскрывает объективную сторону ситуации, то есть состояние мира. В «Гамлете» объективная сторона ситуации раскрывается через образ отца Гамлета. Не меняя сюжет легенды Саксона Грамматика, Шекспир изменил имя короля: отец и сын носят одно имя, что подчеркивает их духовное родство. Образ короля Гамлета, великого эпического героя, обрамляет трагедию. Противопоставление его образа образу Клавдия подчеркивает мысль о том, что героические деяния сменились политикой тайных преступлений. История Клавдия начинается и кончается коварным преступлением: подлое, исподтишка, убийство короля и план убийства принца руками Лаэрта. Трагедия начинается и кончается поединком: в первом действии это рассказ о честном, открытом поединке короля и Фортинбраса; в последнем – поединок между Гамлетом и Лаэртом. Контраст этих поединков объясняет характер времени, «века нынешнего и века минувшего». Это противопоставление не только моральное: коварные берут верх именно потому, что полагаются на реальные законы мира, на реальные, прежде всего материальные, интересы окружающих. Естественный вывод – неисцелимо подгнили нравы, и в этом сила коронованного убийцы Клавдия. Кульминационная сцена «мышеловки» еще раньше показала Гамлету, что гниение охватило все общество. Сознание Гамлета травмировано временем – «пошатнувшимся веком», – но он должен действовать, хотя бы

против самого времени. Время подготовило и развязку трагедии: она и безумна (обилие случайностей), и одновременно очень разумна, это роковая справедливость. Это сочетание вызывает у зрителя ощущение неблагополучия жизни.

«Гамлет» занимает центральное место среди трагедий Шекспира благодаря богатству характеристик героя и потому, что здесь как в фокусе собраны все мотивы, которые получают развитие в трагедиях 1600-х годов. И потому «Гамлет» – пролог к последующим трагедиям, которые можно разделить на две группы. Первую группу составляют трагедии с субъективным акцентом на героях – «рабах страстей» («Отелло», 1604; «Макбет»,1605; «Антоний и Клеопатра», 1606); вторую – трагедии с объективным акцентом на «пошатнувшемся веке» («Король Лир»,1605; «Кориолан», 1607; «Тимон Афинский», 1607).

Герои первой группы уже достигли зрелого возраста, источник их страстей неотделим от жизненного пути героев, от завоеванного ими высокого общественного положения. В этих трагедиях Шекспир придерживается оптимистической концепции: герои видят препятствие для себя в отдельных личностях (Яго, Дункан, Цезарь) и уверены, что устранение антагонистов – их нравственный долг. В отличие от Гамлета они не знают времени, поэтому совершают ошибку. В «Отелло» это мотив «пошатнувшегося века». Обычно произведение трактовалось как трагедия ревности. Как справедливо отметил А. С. Пушкин: «Отелло от природы не ревнив – напротив: он доверчив». Доверчивость Отелло происходит от уверенности в том, что мир устроен справедливо, что в мире ценится не происхождение, а личная доблесть, позволившая ему, мавру, занять почетное место. Мнимая измена Дездемоны разрушила его уверенность в том, что в мире царят правда и добро. Отелло сделал пра-

вильный вывод, но изначальная ошибка направила его действия не против интригана Яго, а против невинной Дездемоны. Осознав эту ошибку, герой сам наказывает себя, кончая жизнь самоубийством. В «Макбете» герой перестает быть борцом со злом и сам становится его носителем. Мир, где ценится доблесть, но забыты нравственные ориентиры («Зло есть добро, добро есть зло», – утверждают ведьмы в начале трагедии), сам толкает героя на преступление.

Трагедии второй группы можно определить как социальные трагедии состояния мира. Цель героев этих трагедий сохранить человеческое достоинство в недостойном мире. Сюжет здесь развивается как история неблагодарности; материальный интерес – впервые у Шекспира – здесь играет ведущую роль. Инициатива в конфликте исходит от героя, но почва этого конфликта – в обществе, в состоянии мира. Это находит выражение в том, что в роли антагониста героя выступает не одно лицо, а сам строй жизни. В кульминации герой уход от людей: разлад героя с окружающими ведет к фактическому разрыву с обществом. Иная в этих трагедиях и форма гибели героя. Если в трагедиях с субъективным акцентом это был акт личной доблести, обычно в форме самоубийства (Отелло, Макбет и леди Макбет, Клеопатра и Антоний), то в трагедиях с объективным акцентом самоубийство характеризует конец антагониста (Гонерилья, Эдмунд), но не героя. Главный источник заблуждения героя здесь – состояние мира, а не личная вина. Шекспир выбирает более трагическую форму смерти – от надрыва, от безмерности пережитого. Герой умирает от «недостатка социального воздуха» (Л.Е.Пинский). Так, уверенный в справедливом устройстве мира, Лир осуществляет эксперимент: разделяет государство на три части, передавая их дочерям. Эксперимент короля Лира должен подтвердить, что человек представляет

подлинную ценность, не зависящую ни от его положения, ни даже от личных заслуг (достаточно того, что Лир – отец, король по рождению, старик). Дочери Лира Гонерилья и Регана изгоняют отдавшего им власть отца, тем самым раскрывая ему глаза на истинные порядки, царящие в мире. Параллельная сюжетная линия Глостера и его сыновей призвана подчеркнуть суть ошибки Лира (ключевыми здесь являются слова Лира: «Два раза – уже не случай»).

Идею трагедии «Король Лир» позволяет раскрыть концепция времени. Роль категории времени ясно обозначена в возрасте героев; здесь представлены не поколения (как в «Ромео и Джульетте»), а четыре возраста, которые раскрывают природу человека. Время для Шекспира – и возраст общества, человечества, поэтому он выделяет несколько временных пластов. Первый пласт, архаический, к которому восходит древнеанглийская легенда о короле Лире, показывает изначальное состояние человеческого общества, время единства человека с природой. И это – отправной момент для рождения личности. Средневеково-феодальный пласт напоминает о времени рождения государства и мотивируется как «благоразумное предупреждение раздоров в будущем». Однако ведущим является современный пласт, он ощущается в монологах и спорах персонажей, главная тема которых – личность, ее права, нормы человеческого поведения. Лир объединяет в своей судьбе время малое (возраст героев) и время большое (возраст человечества). На протяжении действия герой трижды «рождается», то есть, мужественно борется с иллюзиями, преодолевает их – и умирает с иллюзией. Путь Лира это и путь, пройденный человечеством: от архаической гармонии (завязка трагедии) – через первое рождение личности и утраты гармонии – через второе, всечеловеческое рождение и открытие братства всех людей (сце-

на бури в степи, встреча с Эдгаром и Глостером, их путь в Довер), через третье рождение – осознание источника социального зла (трагические события в Довере, смерть Корделии). Путь этот привел Лира к высшей истине: достойная человека жизнь еще должна быть создана. Лир больше, чем другие герои Шекспира, – личность, но и меньше любого из них – характер. Его образ вмещает в себя личный опыт всех героев драматурга. Лир – норма трагического героя.

Особую группу в наследии Шекспира составляют поэтические произведения. В 1598 году Франсиз Мерез писал: «...Остроумный дух Овидия живет в сладкозвучном и медоточивом Шекспире, о чем свидетельствуют его «Венера и Адонис», его «Лукреция», его сладостные сонеты, известные его личным друзьям». Это основные поэтические произведения Шекспира. Сонеты были написаны в форме английского сонета, изобретенной Сарри, и опубликованы в 1609 году Томасом Торпом под названием «Сонеты Шекспира, никогда ранее не издававшиеся». После лекций о Шекспире английского романтика С.Т. Колриджа, в которых настойчиво проводилась мысль, что Шекспир – прежде всего поэт, к его сонетам было привлечено всеобщее внимание. Как в поэмах, так и в сонетах обнаруживаются традиции Овидия и Петрарки, но в сонетах, не предназначавшихся автором для публикации, неизмеримо более ярко представлена индивидуальность Шекспира, его чувства, его личная драма.

Сонеты Шекспира представляют собой поэтический цикл. Главные персонажи цикла – знатный и прекрасный юноша, Друг, непостоянный в дружбе; сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь; поэт-соперник (начиная с сонета 78); возлюбленная поэта, некая «смуглая леди» (ей посвящены сонеты 127–154). Цикл разбивается на несколько подциклов в соответствии с ведущими мотивами: быстротечности времени, дружбы, любви. Циклизация сонетов особенно очевидна при появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядром которого служат сонеты 40–42: поэт свел своего друга и свою возлюбленную и потерял их – изменив ему в дружбе и любви, они стали любовниками. Потеря друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к ней поэт питает противоречивые чувства. Самый значительный образ сонетов – образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, и в то же время глубокого мыслителя.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем главное отличие английского Возрождения от литературы других европейских стран?
2. Кто такие «университетские умы» и какой вклад они внесли в становление и развитие английской литературы начала XVI века?
3. Какие процессы и события в Англии 15-16 веков дали толчок к созданию «Утопии» Т. Мора и получили отражение в книге?
4. Образы каких людей ввел в литературу К.Марло?
5. С чем связан расцвет драматического и театрального искусства в Англии XVI века?
6. Какова основная тема исторических хроник Шекспира?
7. Почему жанр исторических хроник Шекспира критики определяют как «драматизированный эпос»?
8. Какие особенности свойственны комедиям Шекспира?
9. Каков магистральный сюжет трагедий Шекспира?

10.Почему трагедию «Гамлет» называют «трагедия-пролог»?

11.Какие изменения внес Шекспир в сюжет легенды о принце Амлете и почему?

12.Почему мы говорим, что «Гамлет» – «трагедия знания жизни»?

13.Определите конфликт трагедии «Король Лир».

14.Почему Шекспир ввел в трагедию «Король Лир» сюжетную линию Глостера?

15.Как вы понимаете выражение «Король Лир умер от недостатка социального воздуха»?

ВОЗРОЖДЕНИЕ В ИСПАНИИ

Возрождение в Испании имеет ряд особенностей, отличающих его от других литератур и связанных с особенностями исторического развития страны. Конец средневековой эпохи здесь падает на рубеж XV–XVI веков. В Испании рано появились мотивы разочарования в идеях Возрождения, что связано с усилением власти католической церкви. В 1479 году произошло объединение двух крупнейших испанских королевств, Кастилии и Арагона, в 1492 году пал последний оплот мавров на территории Испании – Гранада. Так завершилась Реконкиста – борьба за свободу Пиренеев от арабского ига, начавшаяся в VIII веке. В эти же годы были заложены основы для создания испанской монархии. Началась эпоха господства Испании и Португалии на море, открытия и завоевания Америки. Едва освободившись от многовекового ига мавров, Испания превращается в державу, имеющую свои колонии. Однако быстрому развитию страны мешали внутренние противоречия. Крестьяне – главная сила Реконкисты – испытывавшие сильнейший феодальный гнет, поднимали восстания, которые жестоко подавлялись. Объединение страны шло медленно; ему противились отдельные королевства, сохранившие независимостью города. В главном органе государственного управления, Кортесе, были представлены как дворянство и духовенство, так и горожане. Борьба духовенства и дворянства с независимыми городами завершилась установлением в Испании абсолютной монархии. Установление королевской власти Карла I, учреждение инквизиции – главного орудия абсолютизма в Испании – окончательно уничтожило те свободы, которые испанский народ завоевал в ходе Реконкисты. При Карле I Испания стала могущественным государством с обширными владениями.

Но величие это было временным, Испания не развивалась, превратившись в режим тирании, гнета и произвола. Уже во второй половине XVI века, во времена правления Филиппа II, страна вступила в полосу глубокого кризиса. Борьба Испанских Нидерландов за независимость привела к образованию семи независимых провинций во главе с Голландией; гибель «Непобедимой армады» у берегов Англии – к утрате Испанией господства на море, восстания в колониях подорвали материальное состояние страны. Духовную жизнь все больше контролировала инквизиция.

Разрыв со средневековьем в конце XV – начале XVI веков в Испании не был достаточно резким, поэтому в испанской литературе Возрождения сосуществовали два направления: книжное, ориентированное на античные образцы, и опирающееся на народные формы. Ведущим направлением было второе, именно на фольклорной основе сформировались национально-самобытные поэзия, драма, роман. Полностью перешла в литературу Возрождения эпическая традиция с ее героикой, темами, романтическим элементом – романтикой далеких путешествий, открытий. На раннем этапе Возрождения формируется один из самых ярких памятников фольклора – народные испанские романсы и прежде всего цикл романсов об испанском национальном герое XI века Руе (Родриго) Диасе по прозвищу Сид. Этот цикл послужил материалом для драмы Гильена де Кастро «Юность Сида», а затем для одной из величайших трагедий французского классицизма – «Сида» Пьера Корнеля. Появляются первые гуманисты.

Основателем «итальянской школы» в испанской поэзии был маркиз де Сантильяна. Он ввел в испанскую литературу жанр сонета. Еще более значителен вклад Хорхе Манрике – крупнейшего испанского поэта XV века, создателя поэтической формы стансов. Первым выдающимся памятником испанского Возрождения принято считать «Трагикомедию о Калисто и Мелибее», более известную под названием «Селестина» (вероятный автор – Фернандо де Рохас). Это большое и сложное произведение имеет драматическую форму, делится на акты, но не предназначено для сцены, являя образец жанра драмы для чтения или драматической повести (романа).

Вторая половина XVI века – «золотой век» испанского искусства и литературы – делится на два этапа: зрелое и позднее Возрождение. Зрелое Возрождение отмечено расцветом эпической поэзии и лирики, позднее – драмы и романа. Это время формирования испанского профессионального театра, основоположником которого был Лопе де Руэда, заложивший основы жанра пасос – интермедий в прозе. Появился жанр плутовского романа, первый образец которого представлен в анонимном произведении «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554). Образ Ласаро, простого парня, попадающего из одной переделки в другую и привыкающего выкручиваться из самых сложных жизненных ситуаций, находится у истоков литературного типа «пикаро» (плута). Плутовской роман быстро развивался на рубеже XVI-XVII веков. Другую линию в развитии романа представляет жанр пасторального романа, образцом которого стала «Диана» (1558–1559) Хорхе де Монтемайора. Наиболее знаменательное явление эпохи – испанский рыцарский роман. В средневековую Испанию рыцарский роман пришел из Франции и Англии. Успех рыцарского романа в XV – начале XVI веков у испанских читателей был огромный, хотя и недолгий. Появилось большое число подражаний французскому и английскому рыцарскому роману; перенималось все – турниры, доспехи, балы, поединки, прекрасные дамы. Подражание было не только внешнее, оно затрагивало и основы жизни. Особенно восприимчивы были молодые инфансоны и идальго: они составили круг усердных чи-

тателей рыцарских романов, ради необыкновенных приключений покидали родину, странствовали, совершали подвиги. Наиболее известный испанский рыцарский роман – анонимный «Амадис Галльский», послуживший образцом для многочисленных подражаний не только в испанской, но и других европейских литературах.

Возрождение в испанской литературе достигает своей вершины и одновременно завершается в творчестве **Мигеля де Сервантеса Сааведра** (1547–1616). Писать Сервантес начал поздно, юность и молодые годы он отдал военной службе, воевал в Африке, где в течение пяти лет находился в плену, принял участие в войне с Португалией. К литературному труду обратился из-за крайней нужды, писал пользующиеся большим спросом у читателей рыцарские романы, комедии, любовные поэмы.

С особой силой его талант проявился в прозе. В «Прологе к читателю» в сборнике «Назидательные новеллы» (1613) Сервантес писал: «Я первый, кто начал писать по-кастильски, ибо все печатающиеся у нас многочисленные новеллы переведены с других языков, в то время, как мои новеллы – моя полная собственность. Сочиняя их, я никому не подражал и никого не обкрадывал: они зародились в моей душе, произведены на свет моим пером, а нынче им предстоит расти и расти в лоне печатного станка». В сборнике выделяются две разновидности новелл – любовно-романтические и реалистические с ярко выраженной сатирической тенденцией; в некоторых новеллах обе тенденции соединяются, но всегда в центре изображение реальной жизни. Ведущая тема романтических новелл – тема любви, которая подвергается испытаниям и побеждает. Счастливые концовки новелл отражают оптимистическую веру писателя в торжество добродетели, молодости, любви. В соответствии с ренессансной концепцией жизни Сервантес прославляет благородство человека, его способность идти на самопожертвование во имя любви. Реалистические новеллы были вызваны к жизни процессами действительности, показали оборотную сторону жизни – распад личности с развитием денежных отношений, рост обмана и цинизма. Показательна в этом отношении новелла «Лиценциат Видриера», герой которой умный юноша из крестьянской семьи стремится прославиться, став ученым. Влюбленная в него куртизанка, желая приворожить его, дает зелье, приняв которое юноша вообразил себя стеклянным. Слово «видриера» имеет два значения: оконная рама со вставленным стеклом; и недотрога, недовольный все окружающим. Герой Сервантеса, таким образом, предстает безумцем и в то же время критиком и моралистом. Оценивая разных людей, сословия и профессии, он приходит к выводу, что везде царят лесть и обман; порядочные люди ничем не отличаются от преступников. Критике подвергаются все – врачи, поэты, судьи, но особенно те, кто красит бороду: в этом юноша видит проявление двоедушия, хамелеонства, способности изменять самому себе. Лицемерие – самая характерная черта современного общества; это неутешительное заключение своего героя писатель разовьет в романе «Дон Кихот»: общество, построенное на обмане и несправедливости, безумно. Единственный человек, который позволяет себе открыто говорить правду, – безумец. Но лиценциат не только безумец, он шут. Примечательно, что он не критикует актеров: они притворяются открыто. Шут тоже актер, он призван развлекать и смешить людей, его никто не принимает всерьез, ему многое прощается. И он в форме шутливой игры говорит правду о пороках общества.

Сборник «Назидательные новеллы» во многом предвосхитил главное произведение Сервантеса – роман «Дон Кихот» (1605–1615). К созданию романа писатель приступил в 1597 году. Сам он упоминает в прологе, что роман писался в тюрьме, куда он попал по ложно-

му обвинению. Первоначально это была небольшая повесть, задуманная как пародия на рыцарский роман. В прологе к первой части романа Сервантес писал: «Цель книги – уничтожить влияние рыцарских романов». Стремясь исправить читательский вкус, сильно испорченный чтением второсортных рыцарских романов, он высмеивал прославление в них отживших рыцарских идеалов, оторванность от жизни, литературную посредственность: «Слог их груб, подвиги неправдоподобны, любовь похотлива, вежливость неуклюжа, битвы утомительны, рассуждения глупы, путешествия нелепы, и по этой причине они подлежат изгнанию из христианского государства...». Нелепой и неправдоподобной картине жизни, нарисованной в рыцарских романах, он противопоставил реальную испанскую действительность. Сервантес доказал, что и в этом жанре есть где развернуться подлинному таланту; в его книге не сухое отрицание рыцарского романа, но его очищение и дополнение. Все, что было поэтического, благородного и прекрасного в рыцарстве, приобрело здесь более высокий смысл и вошло в новое искусство. Все, что было ложного, наносного – исчезло перед классической ясностью и добродушной иронией Сервантеса.

Дон Кихот – в начале романа безумец – постепенно обнаруживает замечательные душевные качества, покоряет окружающее, преображает его и торжествует над теми, кто потешался над ним. Родившись в переходную эпоху, когда один мир рушился, а другой только заявлял о себе, Дон Кихот все время мечется от идеального к реальному, и здравый рассудок в нем борется с безумием. Подобно тому, как желание пародировать рыцарский роман послужило для писателя поводом к написанию романа, так и главный герой, задуманный как дружеский шарж на Амадиса Галльского, очень скоро выходит за рамки пародии.

Полное развитие образ получил во второй части романа, и вызывает у читателя не сочувствие, а уважение и преклонение. Дон Кихот терпит крах потому, что осознанно не желает приспособиться к окружающему миру, примириться с ним. Это поражение внешнее, так как благородные порывы продолжают жить в нем и смогут осуществиться в ином, лучшем мире. Интересно, что Дон Кихот живет и совершает подвиги среди читателей рыцарского романа. Смеясь над ним, они смеются и над своей мечтой, они помнят его неудачи и не знают его мудрости.

Дон Кихот и великаны Рабле, порожденные одной эпохой, имеют много общего и в то же время разительно отличаются друг от друга, и связано это с кризисом гуманизма. Золотой век для Рабле – будущее, и Телем – его начало. Для героя Сервантеса золотой век – безвозвратно ушедшее прошлое, «когда корысть и пристрастие не были столь сильны, еще некого и не за что было судить». Золотой век позади, надо прожить жестокий долгий железный век. Будущее для Дон Кихота мрачно: «... свет не умеет награждать изрядные дарования и почтенные труды. Сколько через это погибло способностей». Его сознание и есть образ мира. В нем присутствуют действительные предметы, но воспринятые героем не в своей обычной форме: мельницы – это великаны, Альдонса – Дульсинея. В отличие от каноника, трактирщика, других почитателей рыцарского романа, которые видят разницу между жизнью и романом, Дон Кихот относится к рассказанному в романах как к самой доподлинной жизни и готов осуществить это в жизни. Безумие Дон Кихота, таким образом, это несовпадение структуры его образа мира и мира вокруг него, и поэтому в герое здравомыслящий, рассудительный человек смешан с безумцем. Для него нет перехода из реального мира в иллюзию: рассуждая мудро и здраво, он вдруг впадает в безумие.

Но это безумие для нас, а не для него самого. Эту важную для понимания романа мысль автора призвана была выразить композиция произведения. На первый взгляд композиция рыхлая, части романа распадаются, что еще больше усиливают вставные новеллы. Однако это первое впечатление. Композиция романа – это строение мысли Дон Кихота. Если согласиться с определением С. Бочарова: «роман сознания Дон Кихота», то в книге Сервантеса выделяются определенные ступени в разворачивании композиции. К примеру, первая ступень – эпизод в горах Сьерра Морены. До сих пор Дон Кихот принимал внешний мир как мир рыцарского романа. Теперь он решил продолжить его своим творчеством, и потому занимает позицию художника по отношению к идеальному миру и решает ему подражать, то есть, вести себя так, как-будто лишился рассудка: «Эту лужайку Рыцарь Печального Образа избрал местом своего покаяния, и, завидев ее, заговорил громким голосом, *как* умалишенный». Сцена эта и поведение героя рождают в читателе понимание того, что Дон Кихот знает общее мнение о себе и его относительную справедливость, но также знает и видит в мире больше, чем другие герои и читатель. Понимает это и Санчо Панса, который советует: «...раз эта история – сплошная выдумка и комедия, надо безумствовать невзаправду». Но Дон Кихот действовует всерьез, и в этом вместе с ним герои вставных новелл Марселла, Хризостом Карденио. Задача вставных новелл – дать еще одно, весомое, подтверждение реальности великой иллюзии Дон Кихота.

Раскрывает образ главного героя романа и образ Санчо Пансы, личности не менее сложной, несмотря на свою внешнюю, кажущуюся простоту. Он также был задуман как пародия на обязательный в рыцарском романе образ оруженосца и спутника странствующего рыцаря. У Сервантеса это фигура комическая, выполняющая функцию антитезы, оттеняя образ главного героя. Санчо Панса соответствует своему происхождению: по-крестьянски осмотрителен, лукав, хитер, в нем нет никакого идеализма. Он искренне предан Дон Кихоту и всегда спешит на помощь. Присущий ему здравый смысл. Отточенный на советах Дон Кихота, делает из него неподкупного и благоразумного правителя, осуществляющего на своем острове своеобразный утопический идеал государства. Санчо Панса – первая и наивысшая победа Дон Кихота; перевоспитывая себя, он воспитывает и Санчо Пансу. Два этих образа воплощают в себе здравый смысл, облагороженный соприкосновением со священным жаром мечтаний. Являясь последним вариантом рыцарского романа, «Дон Кихот» вобрал в себя всю поэтическую энергию, возвел случай из частной жизни на высоту эпопеи, оказался первым образцом современного реалистического романа.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем главные отличительные черты испанского Возрождения?
2. Назовите два ведущих направления в испанской литературе Возрождения.
3. Чем вызвана необычайная популярность рыцарских романов в Испании?
4. Назовите жанры, в которых работал Сервантес.
5. Какие проблемы затронул Сервантес в «Назидательных новеллах»?
6. Какую цель ставил Сервантес, приступая к работе над романом «Дон Кихот»?
7. Является ли роман Сервантеса только пародией на рыцарские романы?
8. Какая черта более всего характеризует образ Дон Кихота?
9. Почему роман пережил свое время и актуален в наше время?

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ XVII ВЕКА

XVII век – особая эпоха в истории стран Европы. Важной особенностью эпохи является образование сильных монархий и развитие абсолютизма. Поэтому литература этого времени носит либо теологический характер, отражающий борьбу между католичеством и реформацией, либо светский характер, отражающий вкусы придворного дворянства, сплотившегося вокруг короля, либо сатирический, воплощающий в себе недовольство буржуазии и низших сословий, критически относящихся к власть имущим. К концу столетия во Франции правит Людовик XIV, воплотивший в своем лице высшее торжество абсолютизма; в Германии – «великий курфюрст» Фридрих-Вильгельм, основатель Пруссии; в Англии – Вильгельм Оранский, подписавший в 1688 году билль о правах, с которого начался конституционный период в английской истории.

Долгое время в литературоведении XVII век рассматривался как переходная эпоха от Возрождения к Просвещению. Однако многие характерные особенности литературного развития этого времени дают основание считать его самостоятельной эпохой в литературном процессе: формируется новый метаязык литературы, изменяется определяющее для прежних этапов значение жанров, формируется система художественных стилей и направлений. Формируются первые художественные направления – барокко и классицизм.

Главной предпосылкой возникновения барокко была трансформация ренессансного искусства под влиянием мироощущения, свойственного XVII веку. Как и в ренессансной литературе, в барокко сохраняется масштабность художественной картины мира, но ее основой становится близкое средневековому представление: наверху – рай, внизу – ад, а посередине – человек, в котором сходятся борющиеся за него силы Света и Тьмы. Неясность судьбы человека в противостоящем ему мире заставляет писателей барокко занимать пессимистическую позицию. Литература барокко, таким образом, отразила концепцию конфликтности мира и человека, что получило выражение в переходе от гармоничности форм искусства Возрождения к дисгармоничным формам. Поэтому в барокко возможно соединение прекрасного и безобразного, возвышенного и низменного, что усложняло и затрудняло восприятие смысла произведений. В отличие от ренессансного искусства – универсального, наднационального, барокко выработало национальные формы: в Италии это марианизм, в Испании – гонторизм и консептизм, в Англии – «метафизическая школа», во Франции – прециозная литература.

К середине XVII века почти во всех литературах Европы сложилась классицистическая теория искусства, построенная на изучении опыта античной литературы. Как направление он сложился на рубеже XVI-XVII веков. Истоки классицизма – в деятельности итальянской и испанской академической школ, объединения французских поэтов «Плеяда», которые в эпоху позднего Возрождения обратились к античному искусству, пытаясь найти в гармоничных образах опору для испытавших глубокий кризис идей гуманизма. Формирование классицизма в значительной мере связано со становлением абсолютной монархии.

Классицизм по-разному развивался в странах Европы. Наивысшего расцвета он достиг во Франции, и здесь особенно явна его связь с абсолютизмом. В начале XVIII века его преемником стал просветительский классицизм, и только в конце века классицизм утратил ведущее положение во французской литературе.

В напряженной борьбе направлений формировались новые эстетические теории и новые литературные жанры. По сравнению с предыдущими этапами истории европейской литературы широкое развитие получила проза, представленная такими жанрами, как новелла, роман, научно-историческая и мемуарная проза, эссе.

ИСПАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

XVII век в истории испанской культуры известен как «золотой век», хотя в политической и социально-экономической жизни это время – начало упадка. Творчество крупнейших художников, архитекторов и писателей ознаменовало невиданный и позже уже не повторившийся расцвет художественной культуры Испании, что доказывает относительную независимость развития культуры от процессов социального и экономического развития.

В испанской литературе XVII века можно выделить несколько направлений: реализм, представленный творчеством М. Сервантеса, Лопе де Вега и его последователей; барокко, представленное творчеством Гонгоры, Кальдерона, Кеведо; академизм – испанскую форму раннего классицизма, не ставшую заметным литературным событием. Существовали и промежуточные явления, как, например, плутовской роман.

Барокко в испанской литературе выступал в нескольких формах. Прежде всего это гонгоризм и консептизм. Термин «гонгоризм» происходит от имени поэта **Луиса де Гонгоры-и-Арготе** (1561–1627), отличавшегося «темным» стилем, в котором особо значима игра формой слов, порождающая множество неологизмов. Консептисты (от лат. concepto – понятие) увлекались игрой не словами, а мыслями. Пример – название книги **Франциско Кеведо-и-Вильегаса** (1580–1645) «Книга обо всем и еще о многом другом». Ирония сочеталась у них с пессимизмом. В целом эпоха определяется противостоянием в испанской литературе двух художественных систем: гуманистического реализма и барокко – и, следовательно, может быть отнесена к стабильным эпохам. Но так как в XVII веке происходит грандиозный поворот во всей европейской художественной культуре, связанный со сме-

ной метаязыка искусства, черты переходности в литературном процессе Испании тоже присутствуют.

Создателем национальной испанской драматургии еще на рубеже XVI-XVII веков был крупный поэт и прозаик **Лопе Феликс де Вега Карпьо** (1562–1635). Драматургия Лопе была тесно связана с практикой испанского театра, который к началу XVII века завоевал заметное место в культурной жизни страны. Опираясь на национальные особенности испанского театра, тенденции актерского мастерства и запросы испанской публики, он смог создать драматургию, реалистическую в своей основе, отражавшую противоречия эпохи и сложное, противоречивое мировоззрение самого драматурга. Ему принадлежат известные и в наше время пьесы «Учитель танцев» (1593), «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612-1613, опубл. 1619), «Собака на сене» (опубл. 1618), «Звезда Севильи» (1623), «Девушка с кувшином» (опубл. 1646) и др. Манифестом национальной драмы стал поэтический трактат Лопе де Вега «Новое руководство к сочинению комедий» (1609). В нем, в отличие от трактатов по поэтике того времени, автор ориентируется на зрительское восприятие. Исходным для концепции Лопе становится принцип правдоподобия: «Необходимо избегать всего // невероятного: предмет искусства – правдоподобное», – писал он, и еще раз подтверждал это положение своей эстетики, называя комедию «зеркалом жизни»: «Тебе она // покажет все, чем наша жизнь полна».

Особенностями зрительского восприятия объясняет Лопе и отказ от следования законам «ученой комедии», на которых настаивали представители испанского академизма: «Порой особенно бывает любо // то, что законы нарушает грубо». Писатель отрицает правило трех единств, предлагает свободно смешивать в одном произведении комическое и трагическое (слово «комедия» для него обозначает лишь пьесу со счастливым финалом). Лопе отстаивал необходимость разделения пьес не на пять, а на три акта (хорнады): испанские зрители привыкли именно к такой форме представления. Он требовал правдоподобия в характерах, ясности и простоты в построении сюжета и в языке пьесы: «...язык комедий// чист, ясен, легок и не отличался // от языка обычного нисколько».

Лопе де Вега видел в комедии, как и в драматургии в целом, важное средство воздействия на народные массы, средство воспитания. Особое значение он придавал построению искусной интриги (т.е. действия с непредсказуемыми поворотами событий), так как только сюжет, основанный на интриге, может удержать внимание зрителей. Чтобы удовлетворить запросы зрителя, Лопе, считавший, что пьеса интересна только при первом посещении спектакля, написал около 2000 пьес, из которых сохранилось около 500. Эстетика Лопе стала основой испанской национальной драматургии; в этом было ее новаторское значение, и сильные ее положения были развиты не только его современниками, но в дальнейшем помогли борьбе против эпигонов классицизма в других европейских литературах

В драматургическом наследии Лопе, состоящем из светских и религиозных пьес (аутос), основной интерес представляют светские пьесы, которые разделяются на исторические комедии, комедии чести, комедии плаща и шпаги, комедии интриги. Среди них наиболее ценны пьесы, посвященные историческому прошлому Испании. В цикле драм, воспроизводящих переломные моменты истории средневековой Испании, драматург показал прошлое своей родины, сосредоточив внимание на борьбе за создание национального испанского государства, борьбе за централизацию Испании. Как мы знаем по истории, этот идеал единого государства не был достигнут в испанской действительности XVII века. Поэто-

му пьесы Лопе о средневековых испанских королях, их распрях, борьбе за власть звучали актуально и во времена драматурга: они напоминали о том, что окруженная сильными соседями – Францией, Голландией, Англией – Испания оставалась разоренной отсталой провинцией Европы.

Общественный идеал драматурга – сильная монархия, справедливо наказывающая феодальных мятежников. Этот идеал отражал монархические иллюзии Лопе, присущие в этот период и испанским народным массам. Самое резкое и прямое выражение противоречий испанской действительности Лопе дал в наиболее значительной драме о событиях испанской истории «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612 –1613). Пьеса построена на резком столкновении феодалов и крестьян. Владеющий селением Фуэнте Овехуна (в переводе – Овечий источник) тиран Командор притесняет крестьян, пытается овладеть дочерью алькальда Эстебана Лауренсией накануне ее свадьбы с крестьянином Фрондого. После страстной речи Лауренсии крестьяне поднимают восстание и убивают Командора. Король дон Фернандо (историческое лицо, правил в XV в.), под чью защиту отдали себя жители селения, отправляет туда судью, который даже с помощью пыток не может узнать, кто же был убийцей. Ответ у всех был один: «Фуэнте Овехуна!». Король прощает крестьян и, отобрав деревню у командора, включает ее в королевские земли. Эта концовка обобщает многое: в ней есть и признание неодолимой силы народа, который заставил считаться с собой самого короля, и отражение важнейшего исторического процесса – превращения раздробленной феодальной Испании в централизованное государство. В финале драмы использовано одно из изобретений Лопе – мнимо счастливые финалы, позволяющие ему, не нарушая правды жизни, вписываться в рамки жанра комедии.

Художественная практика Лопе оказалась очень плодотворной, и по его пути пошли многочисленные последователи еще при жизни драматурга. Однако это было не простое подражание. В творчестве представителей школы Лопе де Вега обнаруживается проникновение в испанскую национальную драму религиозных мотивов, принципов искусства барокко и одновременно формирование классицизма. Наиболее близок учителю и одновременно сопернику **Гильен де Кастро** (1569–1631), автор многочисленных пьес, среди которых выделяется только двухчастная драма «Юность Сида» (ок. 1618), давшая сюжет П.Корнелю для «Сида» – первой великой трагедии классицизма. Значительно шире и разносторонне, чем Г.де Кастро, раскрыл прошлое и настоящее Испании в своих пьесах **Хуан Руис де Аларкон-и-Мендоса** (1581–1639), занимающий в испанской и европейской драматургии одно из ключевых мест. Из его пьес особенно значимы драма «Ткач из Сеговии» (1634) и комедия «Сомнительная правда» (до 1619). Писатель оказался на пересечении реалистических, барочных и классицистических тенденций. Он заложил основы классицистической комедии нравов, оказал влияние на драматургию барокко, одним из первых открыл закон зависимости личности от общества.

Углубляющийся кризис экономической и культурной жизни, усиливающееся влияние монашеских орденов, воспитывающих в испанском народе фанатизм и ханжество – все эти черты испанской жизни нашли свое отражение в творчестве последнего и наиболее выдающегося ученика Лопе де Вега – поэта, новеллиста и драматурга Габриеля Тельес, известного под псевдонимом **Тирсо де Молина** (1571–1648). Литературную деятельность он начал уже после того, как принял монашеский сан. За самовольное обращение к литературным занятиям, далеким от интересов церкви, Тирсо не раз подвергал-

ся преследованиям, в 1625 году он был осужден церковью за сочинение комедий и сослан. Он написал около 400 пьес, из которых сохранились 81 комедия и 5 аутос (религиозных драм). Но слава Тирсо де Молина связана прежде всего с комедией «Севильский озорник, или Каменный гость» (1619–1620, опубл. 1630), где впервые в литературе появляется образ Дон Хуана (Дон Жуана), ставший вечным образом мировой литературы. Как и многие дворянские персонажи испанской комедии XVII века Дон Хуан – циник и лжец. Обманом он овладел донессой Изабеллой, обманывает своего приятеля маркиза де Ла Мота, соблазняет его жену донью Анну, выдав себя за маркиза. Так же он поступает с крестьянкой Аминтой. Дон Хуан в комедии Тирсо не обаятелен, не глубок: этими качествами его наделили авторы более поздних переработок образа Дона Жуана. У Тирсо он – обманщик и насильник, его жертвы воспринимают его победы над собой как оскорбление, презирают и ненавидят его. Но для развратника и лжеца Хуана наступает час расплаты. Убив почтенного командора Гонсало, отца обесчещенной им доньи Анны, он оскорбляет его память, кощунственно посмеявшись над статуей, воздвигнутой на могиле Гонсало. Статуя принимает приглашение Хуана на ужин, а затем в свою очередь приглашает к себе «севильского озорника». На кладбище и кончается бурная и грязная жизнь Хуана – он проваливается в ад, увлекаемый командором.

В испанской литературе «Севильский озорник» Тирсо де Молина – одно из наиболее правдивых и смелых обличений испанской знати и наиболее обобщенных изображений упадка и обреченности феодального строя. В то же время это произведение со всей очевидностью выявляет сильные и слабые стороны мировоззрения и творчества его автора. Сила комедии в том, что она показывает в образе Дона Хуана характерные черты испанского дворянина. Но с другой стороны, наказание Хуану ниспослано свыше. Статуя командора символизирует суд провидения над грешником, что некоторыми литературоведами рассматривалось как торжество религиозного начала, кару за вольнодумство Хуана. Дворянам в лице Дона Хуана автор противопоставляет образы простых людей, крестьян. Они воплощают и трудовое, и моральное, и поэтическое начало испанской жизни – все то, чего нет не только в главном герое пьесы, но и в донье Анне, маркизе и всех других представителях знати.

Проблемы народа Тирсо касается не только в комедиях, но и в цикле пьес на библейские сюжеты. Используя библейские притчи, поэт рассказывает о голоде и лишениях, массовом обнищании испанского народа.

Реалистические традиции, созданные Лопе де Вега, сохранялись в лучших произведениях его учеников и последователей до середины века, а затем начали слабеть. С 1640х годов наметился все усиливающийся кризис испанской драматургии. Особенно ясно сказался он в творчестве одного из крупнейших испанских писателей Кальдерона.

Творчество **Педро Кальдерона де ла Барка** (1600–1681) – вершина литературы барокко. В начале своего творчества он был тесно связан с традицией Лопе де Вега, начинал как представитель его школы, но затем создал новый драматургический жанр – религиозно-философскую драму, оказавшую огромное влияние на формирование различных философских жанров в литературе. Драматург написал 120 комедий (т.е. драм), 80 аутос, 20 интермедий. Все они были опубликованы при жизни автора и дошли до нас. В 1651 году Кальдерон принял сан священника. Его творчество делится на два периода: лучшие пьесы написаны до 50х годов, когда освободительное движение испанского народа было подавлено католической реакцией, а в жизни самого писателя про-

изошел перелом – он избрал церковную карьеру и посвятил себя служению богу. Его аристократическое происхождение открыло ему путь к высоким должностям церковной иерархии, он занимал почетное положение в ордене иезуитов. Вторая половина литературной деятельности Кальдерона была периодом длительного упадка.

А. С. Пушкин и В. Г. Белинский считали произведения Кальдерона значительным явлением в истории испанской литературы. Отмечая противоречивость и сложность творчества писателя, они указывали на то, что в его драматургии отразились специфические черты испанской жизни XVII века. Традиции Лопе, которым в начале творчества следовал Кальдерон, сказались яснее всего в цикле его бытовых комедий. Они отличаются от более поздних произведений своим оптимизмом, жизнерадостностью, торжеством земного начала, утверждают право человека на счастье и радость. Хорошо продуманная интрига, захватывающее действие, сценичность ситуаций и характеров придают этим комедиям остроту и живость. Однако и персонажи комедий Кальдерона, и их проблематика значительно беднее, чем в комедиях школы Лопе де Вега. В его пьесах нет изображения острых противоречий действительности, нет демократической тенденции; это комедии нравов столичного аристократического общества. В отличие от своих предшественников, Кальдерон не критикует кодекс дворянской чести, напротив, в комедиях «Врач своей чести» и «Наказание – не мщение» писатель требует беспощадной расправы с теми, кто нарушил законы дворянской морали. Правда, писатель не отказывает в чувстве чести и крестьянину. О том, как крестьянин, оскорбленный дворянином, сумел отомстить за свою поруганную честь, повествует лучшая пьеса Кальдерона «Саламейский алькальд», показывающая страну, наводненную распущенной солдатней, более

страшной для испанского народа, чем даже неприятель. Хвастливый и жестокий капитан Альваро, остановившийся на постой в крестьянском доме, похитил и обесчестил молодую крестьянку Исабель. Но отец девушки, старый крестьянин Креспо, избранный алькальдом (судьей) в деревне Саламея, где стоит отряд Альваро, добивается суда над капитаном и его казни. Напрасно Альваро пытается запугать смелого крестьянина своим происхождением, своим чином и связями. Не страшась угроз капитана, вмешательства его влиятельных покровителей, Креспо расправляется с ним. Справедливость восстановлена только потому, что односельчане держатся вместе, не один Креспо стремится расправиться с наглым дворянином. Впрочем, правота Креспо признана только после разрешения короля совершить казнь капитана.

Противоречивость мировоззрения писателя особенно сильно сказалась в драме «Жизнь есть сон» (1632-1635, пост. и опубл. 1635). Написанная с необыкновенным мастерством, эта драма – одна из вершин всей испанской литературы; так, И.С.Тургенев писал, что в ней проявилась «удивительная сила мысли рядом с фанатизмом непреклонного католика». В форме драматической сказки писатель выразил свои заветные мысли о современности, о сущности человека, о природе и характере монархии.

«Жизнь есть сон» относится к жанру религиозно-философской драмы. Создателем этого жанра, как известно, был Кальдерон. В философских жанрах меняется структура произведения: главными героями становятся философские идеи, а персонажи оказываются лишь их рупорами. Сюжет строится так, чтобы раскрыть определенную философию. Философский аспект отражается в поступках и речах героев, в названии произведения, на всех других уровнях художественного целого. Философская идея, разрабатываемая Кальдероном в драме «Жизнь есть сон»,

обозначена уже в названии. Ее раскрытию подчинены поступки героев, символика, сюжет. Действие происходит в Полонии (Польше), но множество деталей показывает, что это лишь условное место действия.

Сюжет драмы полон неожиданных и фантастических событий. Король Полонии Басилио, испуганный небесными предсказаниями о том, что его сын Сехисмундо должен стать злодеем, убить отца занять его трон, заключил его в башне, доверил его попечениям верного слуги Клотальдо. Так и рос Сехисмундо, одинокий и обездоленный. Спустя двадцать лет король усомнился в правдивости предсказания и велел вернуть сына. Пока Сехисмундо спал, его перенесли во дворец, чтобы дать ему возможность проявить себя, показать свой характер. Став принцем, Сехисмундо действительно обнаружил самые отталкивающие черты деспота, сластолюбца, беспощадного эгоиста, и таким он стал по вине отца. Теперь, вырвавшись на свободу, он готовится отомстить за все украденные у него годы жизни. Испуганный его поведением, Басилио вновь усыпляет его и опять запирает в башне. Когда Сехисмундо просыпается, Клотальдо уверяет его, что все бурные переживания свободных дней – не более, чем тяжкий сон.

Но жизнь Сехисмундо не заканчивается в заточении, а предсказание продолжает сбываться. Басилио решил завещать свой трон Московскому герцогу Астольфо, но народ не захотел подчиниться власти чужака. Восставший народ Полонии свергает Басилио и предлагает корону Сехисмундо. Однако, открыв в себе «человекознея» и осудив себя за это, познакомившись с человеческим обществом и узнав его истинное лицо, исцелившись от своего эгоизма, герой драмы отказывается. Поняв, что «жизнь есть сон», он не хочет гнаться за наслаждениями, властью, богатством. В заключительном монологе Сехисмундо заключена основная идея драмы:

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

Народ освобождает Сехисмундо, спасая независимость своей родины. Таким образом, драма Кальдерона противоречиво соединяла в себе пессимистическую мысль об иллюзорности и непрочности материального мира с важным выводом о том, что феодальный произвол, эгоизм и нравственное падение правящих классов могут быть наказаны. Драма Кальдерона учила зрителей стоическому фатализму, который был свойствен последним поступкам Сехисмундо. Вместе с тем, она внушала и критическое отношение к жестокой борьбе за власть, которая шла в высших кругах испанского общества.

Морально-философская проблематика была ведущей в драмах Кальдерона «Поклонение кресту», «Стойкий принц», «Маг-Чудодей». Но в этих пьесах религиозное начало развито гораздо сильнее, чем в драме «Жизнь есть сон». «Поклонение кресту» (1630–1632) – один из самых ярких примеров религиозно-философской драмы. Юноша Эусебио не знает, кто его родители. На его груди – таинственный знак креста. Он любит Юлию, но ее отец и брат против брака.

Убив брата Юлии на поединке, Эусебио скрывается и становится предводителем разбойников. Он грабит, убивает, насилует, но, встретив священника, с миром отпускает его. Разыскивая Юлию, Эусебио находит ее в отдаленном монастыре и пытается вступить с ней в любовную связь, но видит на груди Юлии такой же знак креста, как на его груди. Это его останавливает, и он скрывается. Теперь уже в Юлии проснулась безудержная страсть, она бежит из монастыря и, переодевшись в мужскую одежду, разыскивает Эусебио, при этом убивая всех, кто ей по-

могает в пути. Финал драмы разыгрывается в лесу у подножия огромного креста, где когда-то был найден оставленный родителями младенец Эусебио.

Здесь выясняется, что Эусебио и Юлия – брат и сестра. Эусебио убит, но воскресает при появлении священника, которого он когда-то пожалел, и тот отпускает ему грехи. Примиренный с небом, Эусебио умирает, а Юлия, над которой отец занес меч, обхватывает крест и обращается с молитвой к небесам. Молитва и крест спасают ее, и она растворяется в воздухе, как дым. Весь этот фантастический и запутанный сюжет, герои, совершающие необъяснимые человеческой логикой поступки, призваны воплотить религиозно-философскую идею, которую Кальдерон выразил словами: «Вот что значит преклонение перед крестом».

Позднее творчество Кальдерона отразило завершающий этап распада испанского дворянства, упадок испанской культуры, наступивший во второй половине XVII века, когда испанский театр потерял свое былое национальное и общеевропейское значение.

Наряду с исторической драмой и комедией важное место в истории испанской литературы XVII века занимал жанр романа. В начале века, в одно время с Сервантесом и вслед за ним выдвинулась целая школа талантливых прозаиков – Кеведо, Солерсано, Мария де Сотомайор, Гевара и др. Их произведения обогатили формирующийся жанр реалистического романа, отразили многие характерные особенности испанской жизни этого времени. Испанская художественная проза XVII века вызывала живой интерес европейских писателей; испанские новеллы и романы быстро переводились на другие языки, оказывали заметное влияние на творчество многих прозаиков. В первую очередь это относится к произведениям Кеведо и Гевары.

Отмеченный в начале творческого пути Сервантесом

и Лопе де Вега **Франческо Кеведо и Вильегас** (1580–1645), стал уже в 1620-х годах одним из популярных писателей Испании. Среди многочисленных произведений Кеведо наибольшую художественную и познавательную ценность представляет роман «История жизни проходимца, именуемого дон Пабло, примера всех бродяг и зеркала мошенников». В этом произведении писатель продолжил традицию плутовского романа, особенно богатую и устойчивую в испанской литературе. Плутовской роман был вызван к жизни быстрым разрушением феодального уклада в Испании XVI века, массовым обнищанием бедных слоев населения. Первые образцы этого жанра, в центре которого стоит деклассированный бродяга, мечтающий о богатстве и жаждущий получить его любыми средствами, – анонимный роман «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1554) и «Приключения и жизнь Гусмана из Альфараче» Маттео Алемана (1604).

Роман Кеведо отличается от большинства произведений этого жанра широким социальным масштабом изображения испанской действительности, обдуманным отбором ее типов. Всем содержанием романа писатель настойчиво подчеркивает мысль о том, что плут (пикаро) – порождение определенных общественных условий, а не просто несчастный малый, лишенный средств или лихой любитель приключений.

К такому выводу приходит и сам герой романа, уже в шестой главе: «Поступай так, как поступают другие», – говорит пословица. И правильно говорит. Именно вспомнив ее, я и решил быть мошенником из мошенников, и, если можно, наибольшим мошенником среди прочих...». К этому выводу Пабло привел жизненный опыт: этому учили его родители-преступники, кончившие жизнь на виселице; этому учили его монахи, дворяне, полицейские, чиновники – все, с кем ему приходилось в встречаться в жизни.

Традиции Сервантеса и Кеведо продолжил **Луис Велес де Гевара** (1579-1644), при жизни больше известный как драматург школы Лопе де Вега; только после смерти писателя внимание читателей привлек его замечательный роман «Хромой бес» (1641). Жизнь дала богатый опыт Геваре: потомок обедневшей дворянской семьи, он не мог получить университетское образование, и вынужден был добывать себе пропитание сначала военной службой, затем неприятным и неблагодарным трудом поэта-клиента, зависящего от настроений своего покровителя – гранда или князя церкви. Ему удалось избежать сетей церкви, которая хотела приручить бедного, но талантливого поэта. Недовольство церкви привело к запрещению некоторых его пьес; инквизиция зорко следила за ним.

Свое самое лучшее произведение Гевара создал в конце творческого пути, когда и его опыт писателя и исторический опыт испанского народа были обогащены новыми событиями. Обрамление «Хромого беса» носит причудливо-фантастический характер: уже в первой главе обыденные детали испанской действительности смешиваются с иронической фантастикой. Молодой повеса-студент с комическим именем дон Клеофас Леандро Перес Самбульо, спасаясь от полицейских, грозящих ему наказанием за его любовные похождения, попадает в жилище астролога. Здесь он случайно освобождает Хромого беса, томящегося в колбе, куда его загнал астролог.

Хромой бес становится другом и проводником Клеофаса, знакомит его с жизнью различных кругов испанского общества – от самой верхушки до самых низов, Мадрид и всю Испанию. Ни один роман до Гевары не давал такого обобщающего представления о судьбах страны. Сатира в романе занимает ведущее положение – в этом сила произведения. Но, как и в других произведениях испанской литературы XVII века, здесь нет положительной программы. Опыт страны пока еще не мог подсказать писателям тех идей, которые были сформулированы в других европейских литературах – прежде всего, во французской и английской.

Вопросы для самопроверки:

1. Какие процессы политической и идеологической жизни стран Западной Европы оказали влияние на развитие литературного процесса XVII века?
2. Назовите основные литературные направления и стили XVII века.
3. Каковы предпосылки возникновения барокко в литературе XVII века?
4. Какие черты присущи литературе барокко?
5. Каковы причины расцвета испанской драмы первой половины XVII века?
6. В каких жанрах работал Лопе де Вега?
7. Какое общественное значение признавал за драмой Лопе де Вега?
8. Какие черты характеризуют драматургию Лопе де Вега и его последователей?
9. К какому жанру относится драма П.де Кальдерона «Жизнь есть сон»?
10. Какова основная идея драмы П.де Кальдерона «Жизнь есть сон»?
11. Каковы предпосылки формирования жанра плутовского романа и почему именно Испания стала родиной плутовского романа?
12. Какие черты свойственны плутовскому роману?

ЛИТЕРАТУРА ФРАНЦИИ

Отличительная особенность французской литературы XVII века – ее более тесная, чем в предыдущие эпохи, связь с политической борьбой, с формированием абсолютизма. Особенно отчетливо это проявилось в классицизме, ставшем господствующим направлением в литературе Франции. Классицизму противостояли, с одной стороны, прециозная литература, с другой – литература свободомыслия (либертинажа), некоторые произведения которой раньше принято было объединять термином «бытовой реализм». В среде феодальной знати, находившейся в оппозиции к королевской власти, ограничивавшей ее права, популярностью пользовалась прециозная литература. «Прециозный» – значит драгоценный, изысканный, жеманный (это последнее, негативное значение слово приобрело после критики прециозности Мольером). Прециозники хотели отгородиться от народа, «черни» особой культурой, особой манерой поведения.

Ведущим направлением во французской литературе XVII века был **классицизм**. Термин «классический» означает «образцовый»; образцовыми классицисты считали произведения античных авторов, чьи традиции они продолжили в своем творчестве. Основоположником классицизма XVII века считается придворный поэт Генриха IV Франсуа Малерб (ок. 1555-1628), крупнейшими представителями – драматурги Корнель, Расин, Мольер, баснописец Ж.Лафонтен, теоретик искусства Буало, прозаики Паскаль, Ларошфуко, Лафайет.

Творческое наследие Малерба невелико по объему; он во многом следовал за Ронсаром, но, в отличие от Ронсара, предпочитал не сонет или песню, а оду, которая стала первым разработанным жанром классицизма. Малерб определил круг тем оды (воспевание абсолютизма требует выбора больших тем, и поэт их находит

в центральных политических событиях Франции), круг персонажей (короли и полководцы), композицию (порядок рассказа о событиях), язык. Помимо оды Малерб разработал жанр стансов, который он ввел во французскую литературу. Свои взгляды о том, что должен знать поэт, какие поэтические правила надо учитывать, Малерб изложил в трактате «Комментарии к Депорту» (1600). Малерб выдвинул один из ведущих принципов классицизма – принцип ясности: поэтическое произведение должно быть понятно каждому образованному человеку, а не только узкому кругу близких друзей поэта, в нем должно быть как можно меньше личного и как можно больше общезначимого. С этой целью нужно избегать образов, которые могут иметь не одно, а много толкований. Необходимо очистить поэтический язык от латинизмов, затемняющих смысл произведения. Поэзия должна обращаться к разуму, она не развлекает, а поучает. Малербовский принцип ясности был проявлением рационалистических тенденций в классицизме.

Положения эстетики Малерба были развиты в поэме «Поэтическое искусство» **Никола Буало** (1630–1711), который по праву считается теоретиком классицизма. В «Поэтическом искусстве» (1674) Буало изложил основные правила и принципы классицистической эстетики. Он стремился установить безусловный всеобщий идеал, который должен служить мерилом при оценке существующих произведений и к которому должны стремиться все будущие авторы. Главный принцип Буало: поэзия должна подражать природе. Этот принцип служил ему доводом в пользу всех его идей; так как древние писатели были правдивы, умели наблюдать и передавать природу, то у них следует учиться этому искусству. Поэзия, по мысли Буало, должна доставлять удовольствие, и поэтому, поражая действительности, необходимо выбирать из нее то, что приятно. В основе теории Буало – рационализм

его века: он считал разум главным орудием в познании истины и высшей способностью при определении прекрасного. Буало советовал поэтам любить разум, который единственно определяет ценность произведения. Чтобы признать произведение прекрасным, необходимо убедиться, что оно удовлетворяет разуму и красоте. Отсюда понятна та роль, которую отводил Буало правилам в поэтическом искусстве. Этому искусству надо учиться. Поэма, написанная четким, чеканным языком, состоит из четырех частей-песен, в которых и изложены эти правила, над ними господствуют вышеуказанные принципы. В первой песни, посвященной поэтической технике, определены правила стихосложения, стиля и композиции. Главное правило искусства стихосложения – выразительность и ясность. Во второй песни поэт излагает теорию отдельных поэтических видов, дает подробные указания относительно каждого вида. Третья песнь посвящена трагедии, комедии и эпопее. Цель трагедии Буало, вслед за Аристотелем, видел в возбуждении страха и сострадания. У Аристотеля он заимствовал также учение о трагической вине: герой трагедии должен обладать какой-либо слабостью, которая и является причиной его гибели. Главным требованием Буало было соблюдение правила трех единств.

Буало ничего не говорит об исторической точке зрения, объясняющей происхождение произведения условиями среды и времени, поэтому он устраняет из литературного произведения все, что не подходит под его правила. Тем не менее «Поэтическое искусство» заключает в себе требования, позволяющие в определенной степени видеть в его авторе предшественника реализма. Он постоянно подчеркивал необходимость простоты, ясности и естественности. Значение поэмы «Поэтическое искусство» состоит в определении сущности классицизма и систематизации его принципов и правил. Выход

поэмы Буало был прогрессивным явлением для своего времени и означал, что литература приобретала самостоятельность, потребность в теоретическом обобщении накопленного опыта, осмыслении художественного творчества.

Одним из крупнейших представителей классицизма первой половины XVII века был **Пьер Корнель** (1606–1684). Раннее его творчество не отличалось глубиной, было ориентировано на вкусы посетителей парижских салонов, куда стремился попасть молодой автор. Его заметил кардинал де Ришельё и включил в число пяти приближенных к нему драматургов, через которых первый министр Франции хотел проводить свою политику в области театра. Но Корнель вскоре вышел из кружка драматургов. В 1636 году Корнель написал трагедию (или, по его определению, трагикомедию) «Сид», которая стала первым значительным произведением классицизма. Сюжет, заимствованный из двучастной драмы «Юность Сида» испанского драматурга Гильена де Кастро, Корнель переработал в соответствии с классицистической установкой: он был значительно упрощен, исключены действующие лица, не участвующие в основном действии (например, братья Родриго). Две пьесы, входившие в дилогию, превратились в одну. Корнель предельно концентрирует события.

В «Сиде» Корнель раскрывает новый конфликт – борьбу между долгом и чувством – через систему более конкретных конфликтов. Это конфликт между личными устремлениями и чувствами героев и долгом перед феодальной семьей, или фамильным долгом. Второй – конфликт между чувствами героя и долгом перед государством, перед своим королем. Третий – конфликт долга перед семьей и перед государством. Эти конфликты раскрываются в определенной последовательности: сначала через образы Родриго и его возлюбленной Химены

– первый, затем через образ инфанты (дочери короля), подавляющей свою любовь к Родриго во имя государственных интересов, – второй и, наконец, через образ короля Испании Фернандо – третий. На основе раскрытия системы конфликтов строится сюжет. Родриго и Химена любят друг друга. Но между их семьями вспыхивает ссора. Отец Химены дон Гомес и отец Родриго дон Дьего поспорили о том, кто из них имеет больше прав стать воспитателем наследника престола. В разгар ссоры дон Гомес дает дону Дьего пощечину. Это страшное оскорбление, которое испанские феодалы могли смыть только кровью. Но дон Дьего – старик, он не сможет победить в поединке более молодого и сильного дона Гомеса. И он просит отомстить за себя своего сына Родриго. Так возникает конфликт между чувствами и феодальным долгом в душе Родриго. Он любит Химену, но должен отомстить ее отцу за оскорбление своего отца. Чтобы особенно подчеркнуть это противоречие, Корнель принимает смелое художественное решение: он вводит монолог Родриго (обычно герои раскрывают свои мысли не в монологах наедине, а в беседе с персонажами-«наперсниками»; есть несколько таких «слушающих» персонажей и в «Сиде»). В монологах раскрывается не только сам конфликт, но и его решение: необходимо всегда ставить долг выше чувства. Сид убивает дона Гомеса на дуэли. Это событие не показывается. Изображать на сцене смерть считалось неприличным, о ней рассказывают герои, как и о большинстве других событий. Таким образом, в трагедии большое место занимает эпический элемент. Теперь Химена оказывается в той же ситуации, в которой был Родриго: она тоже должна выбрать между чувством любви к Родриго и долгом перед семьей, погибшим отцом. Химена, как и Родриго, ставит долг выше чувства. Она требует смерти Родриго. Нужна третья сила, стоящая выше Родриго и Химены, чтобы разрешить трагическое противоборство любящих. Такой силой должен стать король Кастилии Фернандо. Но перед ним возникает чрезвычайно сложная проблема. Пренебрегая правдоподобием, Корнель в 30 часов сюжетного времени включил события нескольких месяцев. Пока король размышляет над требованием Химены, пока инфанта признается своей воспитательнице Леонор в любви к Родриго, стоящему ниже ее по рождению, Сид успевает спасти страну от нашествия мавров и с победой вернуться домой. Теперь король должен решить, что предпочесть: фамильный долг – и тогда Родриго должен быть казнен, или государственные интересы – и тогда Родриго должен быть прославлен как спаситель отечества. Король не может дать ответа. Нужна новая сила, стоящая над королем. И герои прибегают к «Божьему суду» – характерному для Средних веков способу разрешения споров с помощью силы. Химена объявляет: тот, кто победит в поединке с Родриго, станет ее мужем. На стороне Химены выступает кастильский дворянин дон Санчо, давно и безнадежно любящий ее. Родриго побеждает дона Санчо. Значит, по представлениям героев, Бог на стороне Родриго. Король Фернандо объявляет о браке Родриго и Химены. Верность долгу позволила любящим друг друга героям соединить свои жизни.

Корнель создает характеры иначе, чем в искусстве эпохи Возрождения. Его героям не свойственны многосторонность, сложный внутренний мир, противоречивость в поведении. Характеры в «Сиде» не индивидуализированы. Не случайно избран такой сюжет, в котором одна и та же проблема встает перед несколькими персонажами, при этом все они решают ее одинаково. Классицизму было свойственно под характером понимать какую-то одну черту, которая как бы подавляет все остальные. У Корнеля в «Сиде», этом раннем произведении классицизма, характер понимается еще более узко.

Характером обладают те персонажи, кто может свои личные чувства подчинить велению долга. Создавая такие характеры, как Родриго, Химена, Фернандо, инфанта, Корнель придает им величественность и благородство. Величественность характеров, их гражданственность по-особому окрашивают самое личное чувство, которое они испытывают, – чувство любви. Корнель отрицает отношение к любви как к темной, губительной страсти или к галантному, легкомысленному развлечению. Он борется с прециозным представлением о любви, внося рационализм в эту сферу, освещая любовь глубоким гуманизмом. Любовь возможна, лишь если влюбленные уважают друг в друге благородную личность, поэтому любовь становится добродетелью наряду с самыми высокими гражданскими чувствами.

«Сид» сразу был принят зрителями. Но были и критики, утверждавшие, что драматург не знает правил, по которым нужно писать трагедии. Действительно, в «Сиде» довольно много отступлений от правил. Сюжет взят из легенд средневековой Испании, а не из истории Древней Греции или Древнего Рима. Не выдержан принцип «чистоты жанра»: трагический конфликт находит счастливое разрешение, что выразилось в определении жанра пьесы, данном Корнелем, – «трагикомедия». Драматург на несколько часов превысил «единство времени». «Единство места» он понимает слишком широко, развернув события «Сида» в различных дворцах, а не в одном. Нарушено «единство действия»: образ инфанты не связан с основным действием. Не соблюдается и еще одно единство – стиха: включение монологов Сида разрушает неизменность александрийского стиха, которым было положено писать трагедии. Самый сильный упрек, который враги бросили Корнелю, заключался в следующем: Химена в день гибели отца становится женой его убийцы. Следовательно, героиня чудовищно безнравственна, а все произведение посвящено прославлению порока. По настоянию кардинала Ришелье в спор вмешалась французская академия. Очевидно, главной, но не высказанной причиной академической критики «Сида» была непоследовательность Корнеля в проведении абсолютистской линии: ведь в пьесе только «Божий суд», а не король может разрешить конфликт. Через четыре десятилетия, когда политическая подоплека спора будет уже не актуальной, классицисты признают «Сида» образцовым произведением. Сам Буало напишет о героине Корнеля, которую обвиняли в безнравственности: «Весь Париж смотрит на Химену глазами Родриго».

После критики «Сида» Французской академией Корнель уехал в Руан и в течение трех лет не выступал с новыми произведениями. Но это были годы плодотворной творческой работы. Корнель был свидетелем большого крестьянского восстания «босоногих» (1639) и его подавления. Мысли, возникшие под воздействием этих впечатлений, нашли отражение в «римских трагедиях», сюжеты которых взяты из истории Древнего Рима, а не из времен Средневековья, как в «Сиде». К ним относятся «Гораций» (1640), «Цинна, или Милосердие Августа» (1640), «Смерть Помпея» (1643). Мучительный процесс отхода Корнеля от идей, высказанных в «Сиде», особенно чувствуются в трагедии «Гораций», в которой говорится о нарастании противоречий между государством и правами личности, ею попираемой. Ни в одном из последующих произведений драматург уже не поднимет эту актуальнейшую для эпохи абсолютизма тему. Именно поэтому «Горацию» присущ оттенок подлинно трагического звучания.

В основе сюжета трагедии история о трех сыновьях-близнецах римлянина Публия Горация, сражавшихся с представителями войск Альба-Лонги близнецами Куриациями, рассказанная Титом Ливием. Они вступи-

ли в бой, несмотря на родственные узы между семьями: один из сыновей Горация был женат на сестре Куриациев, а его дочь Камилла была невестой одного из братьев Куриациев. Поединок должен был положить конец войне и решить вопрос о том, какой из двух городов будет обладать властью. Заманив Куриациев в ловушку, единственный из оставшихся в живых младший Гораций, коварно убивает их. После боя, неся доспехи убитых Куриациев, он встречает Камиллу. Увидев на плечах брата плащ своего жениха, она, распустив волосы, начала рыдать. «Вопль сестры, – пишет Тит Ливий, – несмотря на его победу и столь великую радость государства, привел в негодование юношу. И вот, обнажив меч, он пронзил девушку с такими бранными словами: «Иди отсюда к жениху со своей несвоевременной любовью, ты, забывшая о наших братьях и о живом, забывшая об отечестве»».

В «Горации» Корнеля ведущей является идея служения общественному долгу. С особенной силой эта идея звучит в образе Публия Горация, в котором драматург воплотил героическую самоотверженность во имя общественных интересов. Однако понятие государственности здесь трактуется более узко, чем в «Сиде»: это беспрекословное подчинение человека государственному строю. Но и строй этот понимается писателем иначе: это не воля короля, который «согласен с народною молвой», как в «Сиде». Теперь король единолично решает судьбу младшего Горация – и оправдывает его. Слова Публия Горация о том, что лишь короли, вельможи, «люди просвещенные» способны справедливо определять заслуги человека перед государством, завершают трагедию, усиливая мысль о торжестве государственного начала. Оно выступает у Корнеля как начало внешнее, не только не связанное с личными устремлениями человека, но и противоречащее его чувствам и устремлениям. Сила трагедии в мысли автора о жестокости и агрессивности тех,

кто является опорой государственности. Носителем этого зла и угнетения является в пьесе ее центральный герой – молодой Гораций. В «Сиде» трагическая ситуация, в которые оказался герой, была вызвана не какими либо пороками его натуры, а губительным влиянием предрассудков темного прошлого. За убийство, совершенное Горацием, ответствен он один – и награжден привилегией быть выше закона и обычных человеческих норм. Однако, изобразив торжество абсолютистской государственности как процесс трагически противоречивый, Корнель, разрешая эти противоречия, субъективно становился на сторону Горация и короля. В этом заключался выбор, сделанный Корнелем в годы резкого обострения общественных противоречий во Франции.

Своего «Горация» Корнель посвятил кардиналу Ришелье, как бы показав этим, что он попытался подчиниться его требованиям и пожеланиям, что ждет его одобрения. Этого одобрения он не получил. Хотя трагедия не вызвала тех преследований, которые обрушились на писателя после постановок «Сида», но и она не удовлетворила кардинала и критиков полностью. Нападки вызвала тема Камиллы как бросавшая тень на образ молодого Горация и на короля, оправдывавшего его. Официальную критику раздражали гуманистические и реалистические тенденции, продолжавшие звучать в творчестве драматурга. И Корнель вновь подчинился ее требованиям. Следы этих уступок несет на себе трагедия «Цинна, или Милосердие Августа», где соблюдены все теоретические принципы классицистической эстетики. Поэтому трагедия была восторженно встречена официальной критикой.

Произведения 1630-х – начала 40-х годов литературоведы относят к «первой манере» драматурга, выделяя присущие ей черты: воспевание гражданского героизма и величия; прославление идеальной, разумной государственной власти; изображение борьбы долга со страстя-

ми и обуздание их разумом; сочувственное изображение организующей роли монархии; тяготение к ораторскому стилю; ясность, динамизм, четкость сюжета; особое внимание к языку, стиху.

В период «первой манеры» Корнель также разрабатывает новое понимание категории трагического. Аристотель, который был величайшим авторитетом для классицистов, связывал трагическое с катарсисом. Корнеля не удовлетворяло, что сострадание и страх выступают как единственная основа эстетического воздействия трагедии на зрителя: эти чувства предполагают приниженность человека, свидетельствуют о его слабости и беспомощности. Более верное средство очищения страстей, по его мнению, *восхищение* доблестью, мужеством: в трагедии должно «безоговорочно господствовать величие смелости». Поэтому основой трагического делает не чувство страха и сострадания, а чувство восхищения, охватывающее зрителя при виде благородных, идеальных героев, которые всегда умеют подчинить свои страсти требованиям долга. И действительно, Родриго, Химена в «Сиде», Гораций, Куриаций в «Горации», Август в «Цинне» восхищают зрителя силой своего рассудка, благородством души, способностью, презрев личное, подчинить свою жизнь общественному интересу. Отсюда еще одна особенность трагедий периода «первой манеры» – выход из трагедийного конфликта возможен, потому что в мире существует свободный и уверенный в своих силах герой, более сильный, чем судьба. Создание величественных характеров – главное достижение Корнеля, что, как пишет современный французский исследователь Лансон, отвечало запросам самой эпохи: «Корнель жил в своеобразное время. Он изображал в своих пьесах более сильную человеческую натуру, должное время характеризовавшую французов, натуру волевую, сознательную и деятельную. Для его времени такого рода натуры особенно соответствовали истине».

Пьесы, написанные после 1643 года, исследователи относят к так называемой «второй манере». 1643 год весьма важен в истории Франции. После смерти Ришелье (1642) начинается полоса смут, мятежей, приближается Фронда. Корнель, посвятивший свое творчество защите идеи единого и сильного государства, основанного на мудрых законах и подчинении личных стремлений каждого гражданина общественному долгу, как никто другой ясно почувствовал, что этот идеал государства становится неосуществимым в современной ему Франции. И если трагедии Корнеля «первой манеры» заканчивались оптимистически, то в произведениях «второй манеры» взгляд на действительность становится все более и более мрачным. Обычной темой новых трагедий служит борьба за престол. Герои утрачивают благородство, они вызывают не восхищение, а ужас. Такова сирийская царица Клеопатра в трагедии «Родогуна, парфянская царевна» (1644). Клеопатра уничтожает своего мужа в борьбе за престол, убивает собственного сына, хочет отравить и второго, но его невеста Родогуна, тоже участвующая в борьбе за престол, заставляет ее выпить отравленное вино. Клеопатра умирает, посылая проклятия оставшимся в живых. В трагедиях Корнеля все больше сказывается влияние эстетики барокко. Сюжет утрачивает ясность, становится запутанным. В стиле все сильнее дает себя знать влияние прециозной литературы. Корнель пережил свою славу. Среди его произведений «третьей манеры» – «Оттон» (1664), «Тит и Береника» (1670), «Пульхерия» (1672) – уже нет таких, которые можно было бы назвать художественным открытием.

Творчество Ж.Б.Мольера, Ж.Расина Ж.Лафонтена в основном приходится на вторую половину XVII века, и это уже была другая эпоха по настроениям и вкусам общества. Эпоха Людовика XIV, ослепляющая внешним блеском, сделавшая Версальский двор предметом подражания и удивления всех европейских дворов, – эта эпоха

создала новые типы. Если в трагедиях Корнеля отразились героические вкусы высшего общества, то в комедии явно чувствуется влияние буржуазии. От комедии берет начало сатирическое направление, тогда как трагедия второй половины века стала воплощением высшего момента в развитии абсолютизма и выражением вкусов и стремлений придворного общества. Эти два течения отразились в лице Мольера и Расина.

Жан Батист Мольер (псевдоним Жана Батиста Поклена,1622–1673) – создатель жанра классицистической «высокой комедии». Родившийся в семье придворного обойщика, он должен был продолжить профессию отца, но выучился на юриста – и стал драматургом, режиссером и актером. Эта профессия считалась одной из самых низких и презренных. Когда Мольер был уже знаменитым драматургом, Французская академия предложила ему место академика, но при условии, что он порвет с театральной деятельностью. Мольер не захотел выполнить это условие, и двери академии для него остались навсегда закрытыми.

Деятельность Мольера началась в 1643 году, когда он вместе с несколькими друзьями организовал труппу и отправился в провинцию – это были годы накопления опыта будущего комедиографа, режиссера, актера, годы формирования его драматургических принципов. После 12-летнего пребывания в провинции труппа перебралась в Париж. Новый этап Мольер начал с сочинения пьес в духе народных фарсовых сценок, использовал и приемы итальянской комедии масок. Первой пьесой для нового театра стала одноактная комедия «Смешные жеманницы» (1659), считающаяся лучшим произведением первого периода творчества Мольера. В пьесе остроумно высмеивается увлечение прециозными романами. Слово «прециозный», которое раньше произносилось с почтением, после этой комедии приобрело новое на-

смешливое значение – «жеманный». В комедиях первого периода поднимались проблемы морального характера, но гораздо важнее, что в эти годы были заложены основы литературной, или «высокой комедии». В комедиях «Шалый, или все невпопад» и «Версальский экспромт» Мольер изложил принципы «высокой комедии»: для ее создания недостаточно введение значительной проблематики, эта проблематика должна органически возникать из характеров и действия. Комедия, считал Мольер, жанр, способный отразить как в зеркале все общество. Реализм и народность – главные критерии «высокой комедии». Новый тип комедии требовал новых принципов режиссуры и сценической игры. Так, в «Версальском экспромте» Мольер обращается к актерам: «Вникните в сущность ваших ролей и воображайте, что вы – то самое лицо, которое представляете. Имейте постоянно этот тип перед своим взором, чтобы можно было ухватить его гримасы». Теоретическая основа «высокой комедии» была создана. Жанр «высокой комедии» Мольер утвердил в комедиях «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Скупой», «Мещанин во дворянстве», созданных в 1664–1670 годы, годы высшего расцвета творчества драматурга.

Самая трудная судьба была у комедии «Тартюф, или Обманщик» (1664–1669). Впервые она была поставлена в 1664 году во время праздника, устроенного Людовиком XIV в честь жены и матери. Мольер написал сатирическую пьесу, в которой разоблачал «Общество святых даров» – тайное религиозное объединение, стремившееся подчинить своей власти все сферы жизни в стране. Королю комедия понравилась, так как он опасался усиления власти церковников. Но королева-мать Анна Австрийская была возмущена сатирой: ведь она была негласной покровительницей «Общества Святых Даров». Церковники требовали, чтобы Мольера подвергли жестокой пытке и сожжению на костре за оскорбление церкви. Комедия

была запрещена. Но Мольер продолжал над ней работать, к первоначальному варианту он добавил два новых действия, совершенствуя характеристику персонажей, от критики достаточно конкретных явлений переходил к более обобщенной проблематике. «Тартюф» приобрел черты «высокой комедии». В 1666 году умерла Анна Австрийская. Мольер воспользовался этим и представил на сцене Пале-Рояля второй вариант «Тартюфа». Он переименовал героя в Панюльфа, комедию назвал «Обманщик», особенно резкие сатирические места выбросил или смягчил. Комедия прошла с большим успехом, но снова была запрещена после первого же представления. Драматург не сдавался. В 1669 году он поставил третий вариант «Тартюфа». На этот раз Мольер усилил сатирическое звучание пьесы, довел ее художественную форму до совершенства. Именно этот, третий вариант «Тартюфа» был опубликован, его читают и исполняют на сцене уже более трехсот лет.

А.С.Пушкин охарактеризовал значительность комедии Мольера, поставив ее в один ряд с самыми выдающимися произведениями мировой литературы: «Есть высшая смелость изобретения, создания, где план обширный объемлется творческой мыслию, – такова смелость Шекспира, Данте, Мильтона, Гете в «Фаусте», Мольера в «Тартюфе». «*Высшая смелость*» у Мольера – это обнажение в современном обществе засилья религиозного и морального лицемерия; «*план обширный*» – понимание драматургом огромного общественного значения поднятой им темы; «*всеобъемлющая творческая мысль*» – обличительный пафос, пронизывающий всю комедию.

Тартюф (его имя, придуманное Мольером, означает «обман») – лицемер. Он прикрывается религией, изображает из себя святого, а сам ни во что не верит, тайно обделывает свои делишки. А. С. Пушкин писал о Тартюфе: «У Мольера лицемер волочится за женой своего благодетеля, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря». Лицемерие для Тартюфа вовсе не доминирующая черта характера, оно и есть сам характер. Этот характер Тартюфа по ходу пьесы не меняется. Но он раскрывается постепенно. Он раскрывается через идеи персонажа, его поступки, восприятие других персонажей. Композиция комедии своеобразна: герой, именем которого названа комедия, появляется только в III акте. Два первых акта – это спор о Тартюфе. Бой против Тартюфа идет с самого начала действия пьесы. Под угрозой честь семьи и ее будущее. Но переубедить Оргона и его мать, ставших послушным орудием в руках обманщика, невозможно: они считают Тартюфа святым человеком, их доверие к лицемеру безгранично. Остальные персонажи видят истинную суть лицемера. Среди них особенно выделяется служанка Дорина. Здесь, как и в других комедиях Мольера человек из народа умнее, талантливее, находчивее, энергичнее своих господ. Если для Оргона Тартюф – верх всяких совершенств, для Дорины – это «нищий, что сюда явился, худ и бос», а теперь «мнит себя владыкой». Но разоблачениям Тартюфа Оргон не верит, он не только не выгоняет Тартюфа, но, напротив, дарит ему свой дом. Так Мольер подчеркивает особую опасность лицемерия: трудно поверить в низость и безнравственность лицемера, пока непосредственно не столкнешься с его преступной деятельностью, не увидишь его лица без благочестивой маски.

Драматичность ситуации усиливается тем, что вместе с Оргоном на улице оказалась вся семья. И особенно драматично то, что спасения ждать неоткуда: никто из героев произведения не может побороть Тартюфа. Но Мольер, повинуясь законам жанра, заканчивает комедию счастливой развязкой: оказывается, офицер, которого привел Тартюф, чтобы арестовать Оргона, имеет королевский приказ арестовать самого Тартюфа. Король давно следил за этим мошенником, и, как только деятельность Тартюфа стала опасной, был немедленно послан указ о

его аресте. Но это мнимо счастливая развязка: в жизни Тартюфы продолжали побеждать. Тартюф – не конкретный человек, а обобщенный образ, литературный тип, за ним стоят тысячи лицемеров. Невозможно представить, чтобы король мог знать обо всех Тартюфах. Значительность комедии в том, что маска лицемерия была сорвана; страшась и презирая тартюфов, над ними смеялись.

Еще не окончилась борьба за возвращение «Тартюфа» на сцену, а Мольер показал парижанам новую комедию – «Дон Жуан». Если вспомнить, что «Тартюф» 1664 года – еще не великий «Тартюф», а трехактная пьеса, которую предстояло улучшать и шлифовать, то станет ясно, почему «Дон Жуан», появившийся позднее начального варианта «Тартюфа», считается первой великой комедией Мольера. Сюжет взят из пьесы испанского писателя XVII в. Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» (1630), где впервые появился образ Дон Хуана (по-французски – Дон Жуана), и это имя стало нарицательным. Мольер показал аристократа, открыто и цинично пренебрегающего всеми нормами человеческой морали, надевшего на себя личину ханжества, когда нудно было уйти от ответственности за свои преступления. Дон Жуан – эгоист, но он не считает это дурным, потому что эгоизм полностью согласуется с привилегированным положением аристократа в обществе. Портрет аристократа дополняется безбожием, полным презрением к религии. Если вольномыслие Дон Жуана вызывает симпатию, то она исчезает, когда Дон Жуан прибегает к лицемерию наподобие Тартюфа. Его слуга Сганарель, защищающий мораль и религию, труслив, лицемерен, больше всего на свете любит деньги. Поэтому в финале пьесы, которая тоже перерастает из комедии в трагикомедию, обоих героев ждет наказание: Дон Жуан проваливается в ад, увлекаемый туда статуей убитого им Командора, а Сганарель думает о том, что хозяин, проваливаясь в ад, не расплатился с ним. «Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье!» – этими криками Сганареля заканчивается комедия. Объект критики в этой комедии церковники поняли безошибочно и обрушились на нее, называя «безбожной», «дьявольской». «Дон Жуан» был запрещен, издан уже после смерти драматурга, а снова поставлен во Франции лишь в 1841 году.

В комедии «Мизантроп» (1666) Мольер решил исследовать еще один порок – человеконенавистничество. Однако он не сделал героя комедии Альцеста отрицательным персонажем, а создал образ честного, прямого человека. В этой комедии автор показал реальную силу, противостоящую двуличию и лицемерию Тартюфа и цинизму Дон Жуана, – протестующего Альцеста. Он мизантроп, но ненависть его не к самим людям, а к порокам человеческой природы, а люди – результат влияния окружающего общества. Наблюдая свет, в котором он вращается, Альцест приходит к выводу: «повсюду гнусная царит несправедливость». Ошибка героя комедии в том, что свои выводы он распространяет на все человечество. Его непримиримость сродни одержимости. Только любовь к Селимене удерживает героя в Париже. Но эта светская, избалованная девушка недостойна его чувства и не собирается расстаться с удовольствиями и развлечениями парижской жизни ради него.

Если в «Тартюфе» трагикомическое начало было прикрыто мнимо счастливой развязкой, то в последних словах Альцеста, покидающего Париж, слышатся даже не трагикомические, а трагические ноты, сходные с теми, которые много позже прозвучат в последних монологах Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». В своем произведении Мольер гениально предвосхитил идеи Просвещения. Альцест – человек XVIII века. Во времена Мольера он еще слишком одинок, он редкость и как всякая редкость может вызвать удивление, насмешку, сочув-

ствие, восхищение. «Мизантроп» – самый яркий образец «высокой комедии». Это произведение совершенно по форме. Мольер над ним работал больше, чем над любой другой своей пьесой. Это самое любимое его произведение, в нем есть лиризм, свидетельствующий о близости образа Альцеста его создателю.

В комедиях «Скупой» (1668), «Мещанин во дворянстве» (1670), «Плутни Скапена» (1671) объектом критики писателя стал еще один общественный порок – всепокоряющая сила денег, но показано общество на новой ступени его развития – буржуазной. Соответственно в центре внимания представители буржуазии. В комедии «Скупой», сюжет которой Мольер заимствовал у Плавта, но перенес в современный ему Париж, главный герой Гарпагон (буквально – человек, которым владеет золото) богат, но скуп. Скупость, дойдя до высшего предела, вытесняет все другие качества личности персонажа, становится его характером. «Скупой» – вершина мольеровской сатиры наряду с «Тартюфом». В образе Гарпагона с особой ясностью сказался классицистический подход к характеру, в котором многообразие уступает единству, индивидуальное – обобщенно-типичному. Сравнивая героев Шекспира и Мольера, А.С. Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока, но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера скупой скуп – и только...». Однако мольеровский подход к изображению характера дает очень большой художественный эффект. Характеры его персонажей столь значительны, что их имена становятся нарицательными. Нарицательным стало и имя Гарпагона для обозначения страсти к накопительству и скупости.

В комедии «Мещанин во дворянстве» драматург нанес двойной удар – по буржуазии и дворянству. Она написана в жанре «комедии-балета»: по указанию короля в нее нужно было включить танцы, в которых содержалась бы насмешка над турецкими церемониями. Мольер органично ввел танцевальные сцены в сюжет комедии, сохранив единство ее конструкции. Общий закон этой конструкции состоит в том, что комедия характера предстает на фоне комедии нравов. Носители нравов – это все герои комедии за исключением главного действующего лица – Журдена. Сфера нравов – обычаи, традиции, привычки общества. Персонажи могут выразить эту сферу только в совокупности. Жена и дочь Журдена, его слуги, учителя, аристократы Дорант и Доримена, которые хотят поживиться за счет богатства буржуа Журдена, наделены характерными чертами, но не характером. Черты эти, даже комически заостренные, тем не менее, не нарушают правдоподобия. Журден, в отличие от персонажей комедии нравов, выступает как комедийный характер. Особенность мольеровского характера состоит в том, что тенденция, существующая в действительности, доводится до такой степени концентрации, что герой выламывается из рамок естественного, «разумного» порядка. В этом смысле в одном ряду с образами Дон Жуана, Альцеста, Гарпагона, Тартюфа стоит и Журден, буржуа, решивший стать дворянином. Сорок лет он жил в своем мире, не знал никаких противоречий. Этот мир был гармоничен, потому что все в нем находилось на своих местах. Журден был достаточно умен, сметлив, оборотист. Стремление попасть в мир дворян, ставшее характером буржуа Журдена, разрушает гармоничный семейный порядок. Журден становится самодуром, тираном, препятствующим Клеонту жениться на любящей его Люсиль, дочери Журдена, только потому, что тот не дворянин. И в то же время он все больше похож на наивного ребенка, которого легко обмануть. Журден вызывает и веселый смех, и смех сатирический, осуждающий.

Под влиянием Журденов мир изменяется, это мир, где властвуют деньги, раскрывающие представление буржуазии о себе, собственной значительности. Это представление воплощено в образе Аргана, героя последней комедии Мольера «Мнимый больной».

Мольер поднял на высочайший уровень поэтический и прозаический язык комедии, он блестяще владел комедийными приемами и композицией. Особенно значительны его заслуги в создании комедийных характеров, в которых предельная обобщенность дополняется жизненной достоверностью. Имена многих персонажей Мольера стали нарицательными. Сатирическим типам в его комедиях противостоят люди из народа – бесстрашные, деятельные. В них драматург выразил дух протеста масс, их насмешку и презрение к сильным мира сего.

Жан Расин (1639–1699) – драматург, крупнейший представитель классицистической трагедии. Он вошел в литературу в эпоху, неблагоприятную для развития жанра трагедии, переживавшей период кризиса. Именно в эту пору с особой силой раскрылся гений Мольера. Жанр комедии, хотя его по-прежнему считали «низким», занимал ведущее место в искусстве.

Расин получил классическое образование и строгое религиозное воспитание в духе модного тогда янсенизма, учившего, что слабость и греховность можно преодолеть только при поддержке свыше. К раннему периоду относится сотрудничество с Мольером, который поставил его первые трагедии «Фиваида, или Братья-враги» (1664), «Александр Великий» (1665). Второй этап творчества Расина охватывает 1667–1677годы. Он открывается трагедией «Андромаха» (пост. 1667, опубл. 1668), ставшей поворотным пунктом в истории французской классицистической трагедии. В этой трагедии впервые воплотились художественные идеи Расина. Сюжет взят из древнегреческого мифа о Троянской войне, но так обработан, чтобы воплотить конфликт чувства и долга и идею «трагической вины» героев. Основной конфликт – борьба между долгом и чувством. После падения Трои вдова Гектора, Андромаха, с сыном Астианаксом досталась как пленница сыну Ахилла, Пирру, царю Эпира. Царь влюбился в свою рабыню, которая хранит верность памяти вождя троянцев Гектора. У Пирра есть невеста – Гермиона, дочь царя Менелая и Елены Прекрасной. Гермиона безумно любит Пирра. Ее отец присылает в Эпир послов для выполнения неприятного поручения: Менелай хочет избавиться от Астианакса, боясь, что в будущем он сможет собрать троянцев и отомстить грекам за смерть своего отца Гектора и захват Трои. Посланцев Менелая возглавляет Орест. Но не выполнение оправданного государственными мотивами задания влечет Ореста в Эпир, а безответная любовь к Гермионе. Всем героям, кроме Андромахи, присуще чувство «трагической вины», связанное с предпочтением чувства долгу. Пирр должен жениться на Гермионе, потому что это укрепит отношения между греческими государствами. Гермиона должна заботиться о жизни и безопасности правителя Эпира, потому что его смерть подрывает могущество греческих государств, а значит, и ее родины Спарты. Орест должен стремиться к укреплению безопасности своей страны, ему нужно понять, что Гермиона должна стать женой Пирра, но он не может подавить своей страсти. «Трагическая вина», по законам трагедий Расина, является причиной гибели героя. Пирр сообщает Андромахе об опасности, которая грозит ее сыну. Он предлагает ей стать его женой, что позволит ей спасти сына: ведь Астианакс тогда станет приемным сыном царя и его наследником. Андромаха должна сделать выбор. Но если герои трагедий Корнеля были свободны в своем выборе, то ситуация, в которой оказывается Андромаха, не имеет решения. Андромахе остается только компромисс. Она

пускается на хитрость: говорит Пирру о своем согласии стать его женой, но решает, что сразу после объявления в храме об их браке она покончит с собой. Так она не осквернит памяти Гектора, но вынудит Пирра оберегать Астианакса как собственного сына. Ход событий резко изменяется, когда в них вмешивается Гермиона. Оскорбленная решением Пирра взять в жены рабыню, отвергнув любовь царевны, она обещает свою любовь Оресту, если тот убьет Пирра. Орест организует нападение на Пирра в тот момент, когда Андромаха объявляется его женой. Пирр убит, Гермиона кончает жизнь самоубийством, Орест сходит с ума. Каждый герой, которого автор наделяет «трагической виной», погибает (сумасшествие Ореста следует рассматривать как его духовную смерть). Оставшаяся верной долгу Андромаха остается жить. Но, став царицей Эпира, она снова оказывается в ситуации несвободы. То, что началось компромиссом, им же и заканчивается: Андромаха должна теперь заботиться о народе, который участвовал в разгроме ее родной Трои и уничтожении ее жителей. В отличие от трагедий Корнеля в «Андромахе» нет оптимистического финала.

В десятилетие своего высшего творческого взлета Расин написал самые значительные произведения. В трагедии «Британик» (пост. 1669, изд. 1670) драматург изобразил начало правления римского императора Нерона, который совершает свое первое преступление – из ревности отравляет своего соперника в любви Британика. «Ифигения» (пост 1674, изд. 1675) рассказывает о событиях, предшествовавших Троянской войне. Предводитель греков Агамемнон должен принести в жертву богам свою дочь Ифигению. Расин внес изменения в древнегреческий миф, ввел образ второй Ифигении, и гибнет та из них, которая не смогла совладать со своими страстями и подчинить чувства долгу. Одной из лучших в наследии Расина признана трагедия «Федра» (1677). Расин

особенно высоко ценил эту трагедию, считая, что в ней, лучше всего осуществлены цели театра. В предисловии к «Федре» он писал: «Могу только утверждать, что ни в одной из моих трагедий добродетель не была выведена столь отчетливо, как в этой. Здесь малейшие ошибки караются со всей строгостью; один лишь преступный помысел ужасает столь же, сколь само преступление;... страсти изображаются с единственной целью показать, какое они порождают смятение, а порок рисуется красками, которые позволяют тотчас распознать и возненавидеть его уродство. Собственно, это и есть та цель, которую должен ставить перед собой каждый, кто творит для театра...». Расин снова прибегает к «трагической вине» как основе для развития и обрисовки характеров. С этой целью он изменяет миф: в его трагедии Ипполит тайно влюблен в Арикию, дочь врага его отца Тесея. Таким образом, его любовь противоречит долгу, появляется «трагическая вина», и гибель его становится оправданной законами расиновской трагедии. На Ипполита клевещет не Федра, а ее кормилица Энона. Федра, узнав об этом, прогоняет свою верную служанку, и та бросается в море. Федра же отравляется и перед смертью во всем признается. В отличие от корнелевских персонажей у героев это трагедии нет свободы выбора между долгом и чувством. Страсти столь сильны, что разум не может с ними совладать. Чтобы это подчеркнуть, Расин отходит от принципа правдоподобия и объясняет силу любовных страстей вмешательством богов. В «Федре» с особой силой проявилось мастерство Расина-психолога. Он показывает, что действия человека не всегда совпадают с его чувствами, а иногда могут быть прямо противоположными. Любящая Ипполита Федра преследует его, и он долго думает, что Федра – его враг. Врагом считает Ипполита Арикия, его объяснение в любви для Арикии совершенно неожиданно. Чтобы сберечь честь своих детей, Федра не

препятствует бесчестной лжи Эноны. Кормилица лжет, потому что бесконечно предана своей госпоже. Исследование скрытой от глаз внутренней жизни человека, введение принципа психологизма во французскую литературу – вклад Расина в искусство.

«Федра» идеально воплотила основной расиновский принцип и его понимание цели трагедии – вызвать сострадание к героине, представив ее вину как проявление общечеловеческой слабости. Об этом же писал Н. Буало:

Кто Федру зрел хоть раз, кто слышал стоны боли
Царицы горестной, преступной поневоле...

Постановка «Федры» самая драматичная в истории французского театра. Успех трагедий Расина вызвал ожесточенные нападки со стороны приближенных к королевской власти аристократических кругов. Оппозицию возглавила герцогиня Бульонская, племянница кардинала Мазарини, решившая раз и навсегда расправиться с «буржуазным выскочкой» Расином. Одновременно с постановкой «Федры» состоялась премьера одноименной трагедии Прадона. Премьера трагедии Расина была провалена, и драматург надолго оставил работу для театра. Он увлекся религиозными идеями. В последние годы жизни Расин создал две трагедии на библейские сюжеты – «Эсфирь» (1689) и «Гофолия» (пост. 1690, изд. 1691). В обеих трагедиях осуждаются преступления властителей, обличается деспотизм. «Гофолия» сыграла большую роль в формировании просветительской трагедии XVIII века.

Краткий обзор трагедий Расина обнаруживает их отличие от корнелевских: у Корнеля – трагедии характеров, у Расина – трагедии страсти. Расин отказался от героического элемента как главного стимула действий героев. Не властолюбие, не честолюбие и грандиозные замыслы, а человеческие чувства, любовь и привязанность составляют главную черту его героев. Отсюда – следующая отличительная черта его трагедий: когда корнелевскому

герою приходится выбирать между государственными стремлениями и своими человеческими привязанностями, первые всегда берут верх; когда подобный конфликт возникает в душе расиновского героя, он следует велениям сердца. Возможно, поэтому главными персонажами его трагедий выступают женщины.

Различия между Корнелем и Расином полно раскрыл современник драматургов Жан Лабрюйер. В своей известной книге «Характеры» он писал: «Корнель нас подчиняет своим характерам, своим идеям. Расин смешивает их с нашими. Тот рисует людей такими, какими они должны быть, этот – такими, какие они есть. В первом больше того, что восхищает, чему нужно подражать, во втором больше того, что замечаешь в других, что испытываешь в самом себе. Один возвышает, дивит, господствует, учит; другой нравится, волнует, трогает, проникает в тебя. Все, что есть в разуме наиболее благородного, наиболее возвышенного, – это область первого; все, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого, – область другого. У того изречения, правила, наставления; в этом – вкус и чувства. Корнель более занят мыслью, пьесы Расина потрясают, волнуют. Корнель поучителен. Расин человечен...». Расин изображает тот же классицистический конфликт между долгом и чувством, что и Корнель. Он тоже целиком на стороне долга, разума, добродетели, которые должны обуздать страсти человеческого сердца. Но, в отличие от Корнеля, Расин показывает не победу долга, а, как правило, победу чувства. Это связано с новым взглядом на человека как предмет изображения в трагедии и с изменившимися во второй половине века представлениями о задачах театра. Главная задача театра – моральное воспитание. Но Расин, в отличие от Корнеля, видит нравственность не в гражданских чувствах, а в добродетели. Конфликт переносится внутрь души героев, в мир их интимных чувств. Для Расина не характерны герои, поражающие величием

своей души. Драматург принимает положение Аристотеля о «трагической вине». Героям «надлежит быть средними людьми по своим душевным качествам, иначе говоря, обладать добродетелью, но быть подверженными слабостям, и несчастья должны на них обрушиваться вследствие некоей ошибки, способной вызвать к ним жалость, а не отвращение», – писал Расин в предисловии к трагедии «Андромаха». Он выступает против «совершенных героев». Его персонажи выглядят более реальными, чем в трагедиях Корнеля. Внимание к человеку, качествам его личности, миру его чувств, перенесение конфликта из внешней сферы во внутреннюю сказывается на структуре расиновских трагедий. Если Корнель, для которого очень важны были события, происходящие в объективном мире, почти никогда не мог уложиться в рамки единства времени и места, а иногда и действия, то для Расина, говорящего о внутреннем мире человека в момент трагической катастрофы, уложиться в три единства очень просто. В его трагедиях почти нет внешних событий, они отличаются строгостью и гармоничностью формы.

Язык Расина музыкален. Красота его стихов поражала современников. Персонажи его трагедий говорят иначе, чем герои Корнеля, склонные к ораторской речи, или персонажи Мольера, который стремился приблизить их речь к реальной французской речи XVII века. Расиновские герои говорят очень напевно, возвышенно, их страсти облагораживаются за счет гармоничного, благородного языка. Расин был наиболее значительным выразителем художественных основ классицизма. Вот почему в эпоху романтизма, в начале XIX века, его имя стало символизировать всю систему классицизма.

Наряду с Мольером в борьбе против лагеря дворянской и церковной реакции был баснописец **Жан Лафонтен** (1621–1695). После смерти Мольера он продолжил борьбу за развитие реалистических и народных тенденций в

литературе. Лафонтен долго искал свой путь в литературе, медленно формировался как поэт. Вершины творческих исканий он достиг, когда ему было далеко за пятьдесят лет.

В первый период творчества им созданы лирические стихотворения и поэмы на любовные сюжеты в духе прециозной литературы. Переломным в жизни и творчестве Лафонтена стал 1663 год, когда был осужден его покровитель, министр финансов Фуке, а сам он отправился в изгнание. Реалистические, критические и сатирические тенденции постепенно усиливаются в произведениях поэта, созданных в этот период – 1664-1670е годы. Острая социальная критика созданных им в эти годы «Басен» стала причиной гонений со стороны короля и его министров. Положение Лафонтена, единственного из французских писателей XVII века, открыто отвергнутого властью, точно охарактеризовал А. С.Пушкин: «Писатели во Франции класс бедный и насмешливый, дерзкий, были призваны ко двору и задарены пенсиями... Все писатели получили свою должность... Академия первым правилом своего устава положила хвалу великого короля. Были исключения: бедный дворянин (несмотря на свою набожность) печатал в Голландии свои веселые сказки о монахинях... Зато Лафонтен умер без пенсии...». «Веселые сказки», о которых писал Пушкин, содержали черты сатиры, направленной своим острием против ханжеской церковной проповеди аскетизма, против феодально-абсолютистской сословной идеологии, против патриархальной отсталости и косности – всего, что с особенной силой прозвучало в баснях Лафонтена. В них он стремился вложить самые сокровенные мысли, над ними он работал с особой тщательностью и усердием. Правда и в баснях его поэтические возможности и реалистические задатки раскрылись не сразу.

Первые шесть книг «Басен» были опубликованы в 1668 году. В них еще были недостатки, которые поэт

преодолел в следующих пяти книгах (1678). Этот выпуск «Басен» по своим поэтическим качествам, по разоблачительной глубине и гуманистической направленности и представляет вершину творческой деятельности писателя, а вместе с тем и всей современной ему французской литературы. До высот, завоеванных в этом сборнике, Лафонтен в последний период творчества (1680–1695) не смог подняться. В гнетущей обстановке усиления реакции в стране он вынужден был прервать работу над «Баснями», не видя возможностей для их опубликования.

Басни были основным делом жизни Лафонтена. Им он обязан славой одного из крупнейших писателей Франции. Не случайно, что к работе над баснями он обращался в моменты обострения общественных противоречий в стране. Как никакой другой жанр басня позволяла выразить, хотя и в завуалированной, но понятной и доступной сатирической форме критические настроения широких демократических кругов.

Уже первые книги басен Лафонтена, еще во многом непоследовательные, содержат едкие сатирические выпады против господствующего общества. Это басни, высмеивающие чванство и спесь аристократических верхов («Дуб и тростник»), тщеславие и трусость («Лягушка и вол»), безнравственность придворных («Муха и мураей»). Замечательна по своей реалистической правдивости басня «Дровосек и смерть», героем которой является душевно чистый, преисполненный мужества, несмотря на страшные условия своего существования, угнетенный крестьянин. Восхищение стойкостью этого простого человека передается от автора к читателю в заключительной части басни: смерти он предпочитает жизнь, несмотря на все ее тяготы.

Начиная с седьмой книги осмысление поэтом французской действительности все более перерастает в прямое сопоставление абсолютной монархии с царством

кровожадных хищников, как, например, в известной басне «Волк и ягненок».

Большое значение в построении отдельных книг «Басен» у Лафонтена имеет первая вводная басня, выполняющая роль вступления, определяющая тематическую и идейную направленность остальных басен в книге. Характер этих басен-предисловий от книги к книге менялся. Шестая книга, например, открывалась басней, в комическом свете изображающей пастуха и охотника, собравшихся проучить льва, и их испуг при неожиданной встрече со зверем. Автор подчеркивал здесь мощь королевской власти и давал понять, как опасно идти ей наперекор. Вступлением же к седьмой книге, а вместе с тем ко всему второму выпуску, служила басня «Мор зверей», представлявшая собой беспощадное сатирическое раскрытие жестокости и несправедливости существующего порядка. Как конкретизируется, обретает жизненный смысл объект критического рассмотрения автора видно при сравнении концовок басен седьмой книги. Мораль басни о «Волке и ягненке» звучала несколько отвлеченно: «...сильный всегда оказывается правым». Концовка же басни «Мор зверей» говорила о том, что носителем зла являются господствующие круги, что обездоленным нечего ждать справедливости от верхов. Они всегда будут на стороне сильнейших, то есть тех, кто обладает влиянием, богатством, властью. Иносказание в этой басне простое и понятное: общество основано на неравенстве и произволе верхов, все тяготы выпадают на долю порабощенных низов. Во время страшного мора, приключившегося в царстве зверей:

За львом медведь и тигр, и волки в свой черед,
Во весь народ
Поведали свои смиренно прегрешенья;
Но их безбожных самых дел
Никто и шевелить не смел;

И все, кто были тут богаты
Иль ногтем, иль зубком, те вышли вон
Со всех сторон
Не только правы, чуть не святы.

Расплату за злодеяния и бесчинства могущественных господ понес изнемогающий от голода бедняк. В 1760-е годы, годы безжалостной расправы с народными движениями, охватывавшими одну за другой все области франции, басня Лафонтена прозвучала как суровое и непримиримое осуждение деспотизма.

Острую разоблачительную окраску приобрело во втором сборнике «Басен» и изображение буржуазии, ее стремления к наживе («Сапожник и откупщик», «Собака, которая несет обед своего хозяина»), наглости и невежества («Преимущество знаний», «Кот, ласка и кролик»). Все большее место во втором сборнике занимают нападки на церковь. В баснях «Лев, волк и лиса», «Похороны львицы» использование церковниками религиозных суеверий изображается как лучшее средство угодить разгневанным правителям.

Меняется во втором сборнике и литературная традиция, на которую ориентировался Лафонтен. В первых баснях он перерабатывал сюжеты из басен Эзопа и Федра, теперь он чаще обращается к национальным источникам, народным сказкам, средневековым фаблио, произведениям французских новеллистов эпохи Возрождения. Но он внес и немало нового: его басни богаты жанровыми оттенками. Среди них и непритязательные анекдоты, и социальные комедии, и миниатюрные, но насыщенные большим идейным содержанием драмы, остроумные фельетоны на злобу дня, и юмористические зарисовки нравов, и гневные сатиры. Лафонтен преобразовал басню: до него она по преимуществу представляла собой забавный анекдот о каком-то любопытном происшествии или частный случай; у него басня имеет совсем иной характер. В.Г. Белинский писал о баснях И.А.Крылова: «Басня не есть аллегория, и не должна быть ею, если она хорошая, поэтическая басня; но она должна быть маленькою повестью, драмой, с лицами, характерами. Самые олицетворения в басне должны быть живыми, поэтическими образами». Эти же слова можно отнести к лучшим басням Лафонтена, и в первую очередь, к созданным в 1670-е годы.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем отличительные особенности литературного процесса во Франции XVII века?
2. Какие литературные направления возникли и развивались во французской литературе XVII века?
3. Почему именно во французской литературе классицизм занял ведущие позиции?
4. Какие особенности поэзии Ф. Малерба способствовали формированию классицистической эстетики?
5. Каковы принципы классицистической эстетики в «Поэтическом искусстве» Н. Буало?
6. Почему французская академия выступила против «Сида» П.Корнеля?
7. Какие изменения произошли в мировоззренческой позиции П.Корнеля от «Сида» к «Цинне»?
8. Как можно определить конфликт в трагедиях Ж.Расина?
9. Каковы принципы «высокой» комедии Ж.Б.Мольера?
10. Назовите объекты критики в комедиях Мольера.
11. Почему героями комедий третьего периода Мольер делает представителей буржуазии?
12. Чьи традиции в басенном жанре продолжил и что нового ввел в жанр басни Ж. Лафонтен?
13. Какую роль в становлении Лафонтена-баснописца сыграли его сборники сказок?
14. Что является объектом критики в баснях Лафонтена?

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Литературный процесс в Англии XVII века был в значительной степени обусловлен событиями общественно-политической жизни. Революция 1649 года, создание республики под руководством Оливера Кромвеля, гражданская война, реставрация в 1660 году монархии Стюартов, государственный переворот 1688–89 годов – все свидетельствовало о крушении надежд гуманистов Возрождения, характеризуя английскую действительность XVII столетия. Гуманистические утопии XVI века пришли в столкновение с антигуманным общественным строем. И все же даже в этих сложных условиях вековые традиции английской литературы, испытавшей острый кризис, не прерывались. Они продолжали жить в творчестве крупнейших писателей эпохи Дж. Мильтона, Дж. Уинстэнли, Дж. Беньяна, отразивших в своих произведениях судьбу и опыт народа в переломный период английской истории.

Творчество **Бена Джонсона** (1573–1637), младшего современника У. Шекспира, завершило историю английского Ренессанса и стало подготовкой к классицизму XVII века. В литературу Джонсон вошел как создатель комедии нравов. В комедиях «Всяк в своем нраве»(1598) и «Всяк вне своего нрава» (1599) он воплотил основные положения теории комического. В комедии «Варфоломеевская ярмарка» (1614) Джонсон показал нравы своего времени. Ярмарка становится символом продажности, обмана и лжи английского общества, как позже в романе У.Теккерея «Ярмарка тщеславия».

Настроения народных масс, беднейшего крестьянства, выражены в публицистике Джерарда Уинстэнли (1609–ок.1652), который был связан с движением диггеров – крайне левого течения в английской буржуазной революции XVII века. В его трактатах «Декларация

бедного угнетенного люда Англии», «Знамя, поднятое истинными левеллерами» звучит голос английских крестьян – угнетенных, лишенных земли и прав, обманутых властями и преследуемых судьями. Уинстэнли выступал против буржуазии и «нового дворянства» (джентри), показывая враждебность их интересов стремлениям народа; он восстал против власти денег, корыстолюбия и стяжательства.

Политическая борьба протекала в Англии XVII столетия под религиозными лозунгами. Идеологией английской буржуазии была пуританская религия. Пуритане выступали за создание «новой церкви», были противниками феодальной монархии и сторонниками буржуазной республики. Пуританство было мощной политической силой, объединившей недовольных существующими порядками в стране. Пуританство оказало большое влияние на английскую культуру и литературу. Это проявилось и в особенностях языка, на котором написаны художественные и публицистические произведения того времени, и в своеобразии созданных писателями сюжетов и образов, несущих на себе печать воздействия библейских легенд и библейского строя речи. «Язык, страсти и иллюзии, заимствованные из Ветхого Завета», обнаруживаются и в поэмах Джона Мильтона, и в аллегорических повествованиях Джона Беньяна, и в трактатах Джерарда Уинстэнли. Связь социально-политической борьбы с религиозной была характерной особенностью английской действительности XVII века, что определило своеобразие литературы того времени. Если в эпоху Возрождения в Англии драматургия и театр переживали пору своего расцвета, то в XVII веке они подверглись гонениям со стороны пуритан. Создание пьес и их исполнение на сцене было объявлено греховным занятием; посещение театра считалось пагубным. С приходом пуритан к власти театральные представления в Англии

были запрещены (1642 г.). Основное место в литературе стало принадлежать произведениям прозаическим, с сильно выраженным публицистическим началом, а также поэтическим жанрам с нравственно-этической и философской проблематикой. Широкое распространение в английской литературе получило аллегорическое изображение действительности. Аллегорию как способ изображения применяли и поэты (Дж. Драйден), и прозаики (Дж. Беньян). Аллегории в условной форме передавали картины жизни английского общества и характер отношений между людьми.

Кризис ренессансного мировоззрения и усиливающееся влияние религии на художественное творчество проявились с особой остротой в творчестве **Джона Донна** (1572–1631) и поэтов возглавляемой им литературной школы «метафизической поэзии». Название этой школы возникло в связи с тем, что в произведениях ее представителей на смену ренессансному жизнелюбивому изображению бытия приходят философские размышления над проблемами жизни, смерти, бессмертия.

Творчество Джона Донна в полной мере отразило переход от гуманизма эпохи Возрождения к религиозному мироощущению XVII века, от ренессансного реализма к барокко. Гуманистическое понимание и приятие жизни, вера в человека и его силы преобладало в стихотворных циклах «Песни и сонеты», «Элегии», созданных в 90-х годах XVI века, что, в частности, получило отражение в следующих словах: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе; каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесёт в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если смоет край Мыса, или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека умаляет и меня, ибо я един со всем Человечеством, а потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». В «Сатирах» (1593–1608) поэт критиковал недостатки социальной жизни.

Но в начале XVII века поэзия Донна приобрела религиозный характер, позвучали мысли о тщете земных усилий человека, о его беспомощности и слабости. В поэме «Странствования души» (1601), в «Благочестивых сонетах» (1609-1611), в цикле «Годовщины» (1612) и в прозаических проповедях Донн размышлял о душе человека, обращаясь к мыслям о бессмертии. В этих произведениях проявились характерные черты барокко: резкие контрасты эмоций, страстность, мистические настроения, философичность размышлений, аллегоризм, смешение конкретных явлений с абстрактными понятиями из разных областей знания, схоластическая сложность, риторичность стиля. Человек со всей сложностью его внутреннего мира, богатством чувств предстает в поэзии Донна незащищенным от ударов судьбы. Свою опору он может найти в самом себе, в нравственном самосовершенствовании. В стихах Донна возникает образ мира, где нет правды и добра, где царит Хаос:

Да, города похожи на гробницы:
Там можно жизни запросто лишиться,
Дворцы – театры, где игрой судьбы
Одни – монархи, прочие рабы.
Ну а деревни – скучные пустыни,
Где не было добра, да нет и ныне.

В 1615 году Джон Донн принял сан священника и в последние годы жизни отошел от поэзии.

Литературная деятельность **Джона Мильтона** (1608–1674) была тесно связана с событиями английской революции и отразила настроения народных масс. Как поэт, публицист и мыслитель Мильтон сформировался под воздействием культуры эпохи Возрождения и общественно-политической борьбы своего времени. Мильтон родился в семье лондонского нотариуса и получил пури-

танское воспитание. Он обучался в школе при соборе св. Павла в Лондоне, а затем в Кембриджском университете, где сблизился с кругами антимонархически настроенной молодежи. В 1632 году, будучи уже магистром, Мильтон отправился во Францию, а затем в Италию, но с 1640 года он снова жил в Англии, где включился в напряженную общественно-политическую борьбу на стороне индепендентов, требовавших полной свободы вероисповеданий. Во время гражданской войны Мильтон выступал убежденным противником монархизма и сторонником республики. К этому времени он уже был признанный поэт и публицист, активный сторонник республиканского строя и враг феодальной реакции. В 1650-е годы, при Кромвеле, Мильтон выполнял работу консультанта и латинского секретаря Государственного Совета. Его обязанности были столь велики и ответственны, занятия общественной деятельностью и литературой столь напряжены, что это требовало всех его сил и времени. В результате усиленных занятий писатель ослеп, но это не сломило его энергии. Реставрация монархии обернулась для Мильтона тяжелыми последствиями: он был приговорен к смертной казни как один из наиболее активных сторонников республики. Ему удалось избежать смерти, но наложенная на него контрибуция лишила его средств к существованию. Последние годы жизни Мильтон провел в уединении, полностью отдавшись творчеству.

В личности Мильтона слились воедино поэт, мыслитель и политический деятель (в правительстве республики он занимал пост латинского секретаря, то есть, министра иностранных дел). Его произведениям свойственны дух борьбы и протеста, политическая острота; поэт обращался к тираноборческим мотивам, создал образы мятежных и мужественных героев. По своим масштабам и многогранности личность Мильтона сродни его предшественникам – деятелям эпохи Возрождения. В XVII веке

он выступил продолжателем гуманистических традиций культуры Ренессанса и писателем, близким к просветительским идеям. Человек фундаментальной образованности, он впитал достижения философской и научной мысли своего времени и прославился среди современников как один из крупнейших поэтов и ученых. Ему принадлежат произведения различных жанров, написанные на нескольких языках. Мильтон является автором философских, исторических и политических трактатов, лирических стихотворений, сонетов, поэм и драматических произведений. Связанный с пуританскими кругами, Мильтон, как и другие деятели английской революции, воспользовался в своем творчестве библейскими мотивами и образами, придав им глубоко современное и политически острое звучание.

Периодизация творчества Мильтона связана с важнейшими этапами в истории Англии его времени. Первый, ранний период творчества Мильтона начинается в конце 1620-х годов и завершается в 1640 году, когда, вернувшись из Италии, Мильтон включается в политическую борьбу. В эти годы он в основном писал лирические произведения, в которых ренессансные мотивы соединились с пуританской дидактикой.

Второй период в жизни и творчестве Мильтона начался в 1640-е годы, когда он включился в борьбу за республику. Лирические жанры пасторально-элегической поэзии сменились боевой публицистикой. Основные жанры 1640–1650-х годов – памфлет и трактат, с которыми он выступил после казни Карла I против сторонников королевской власти. В них складывался отточенный афористический стиль Мильтона – крупнейшего публициста революционного пуританства. Один за другим появлялись памфлеты Мильтона «Ареопагитика» (1644), «О воспитании» (1644), «Иконоборец» (1649). Важно, что те идеи, которые через сто лет прославили имена Монте-

скье и Руссо, уже в XVII веке были высказаны Мильтоном. Все люди, писал он, рождены свободными, а образование государства и учреждение власти было результатом свободного договора, добровольным актом людей. В трактате «Иконоборец» Мильтон обосновывает казнь короля как акт вполне справедливый. Он доказывает, что Карл I предавал интересы Англии и ее народа, а потому народ имел полное право подвергнуть его самому суровому наказанию. Гражданские идеалы Мильтона определяли и его отношение к Кромвелю. Поддерживая его как борца за республику и главу республиканского правительства, Мильтон призывал Кромвеля не злоупотреблять личной властью. После провозглашения Кромвеля лордом-протектором Мильтон больше не писал о нем, понимая, что диктатура Кромвеля нарушала республиканские принципы правления и содействовала крушению республики. В «Защите английского народа» (1650) поэт отстаивал свободу народа и его верховные права – в защиту республики и против восстановления королевской власти. Вернув свергнутое иго, писал Мильтон, народ подвергнет себя горю и бедствиям; царствование Карла II подтвердило его пророческие слова. В «Ареопагитике» писатель выступил в защиту свободы слова. Цензура бесполезна: и вредна: книги заключают в себе зерно жизни, убить книгу – все равно, что убить человека. Цензура унижает науку, нацию, писателя, самих цензоров.

Крушение республики и реставрацию королевской власти Мильтон пережил тяжело. По указу короля были преданы сожжению его памфлеты «Иконоборец» и «Защита английского народа». Жестоким гонениям подвергся и он сам. И все же Мильтон продолжал свою литературную деятельность, и тема борьбы с монархической властью оставалась ведущей в его произведениях.

Последний, третий, период творчества совпал с Реставрацией. Мильтоном были созданы крупнейшие произведения: поэмы «Потерянный рай» и «Возвращенный рай», драматическая поэма «Самсон-борец». Обращаясь к библейским сюжетам и образам, Мильтон придал им современное звучание.

Поэма «Потерянный рай» (1667) написана белым стихом и состоит из двенадцати книг (частей). Содержание поэмы составляет рассказ о борьбе сатаны с богом, о жизни первых людей, их грехе и изгнании из рая. В библейском сюжете в аллегорической форме отражен конфликт современной поэту эпохи, что дало возможность В.Г.Белинскому назвать поэму «апофеозой восстания против авторитета». Сатана и ангелы низвергнуты богом. Из рассказов Рафаила мы узнаем подробности борьбы, предшествовавшей этому падению. Сатана возмутил против бога часть небесных сил. На светлой колеснице сатана во главе восставших сначала побеждает небесное воинство, но бог посылает своего сына, который вместе с богиней победы и миллионами святых поражает восставших тучами молний и ниспровергает их в бездну. Не отступившийся Сатана задумал вступить в бой со своим победителем в новом, прекрасном мире, созданном богом. Он пробирается в эдем, где Адам и Ева наслаждаются райским блаженством. Его речь к Еве полна лукавства, она поддается искушению и вкушает от древа познания. Сатана и адские силы торжествуют победу, Адам и Ева изгнаны из рая, и только предсказание об искупителе смягчает их горе.

В.Г.Белинский также отмечал противоречия в поэме. Пуританские взгляды Мильтона вступили здесь в противоречие с его убеждениями революционера. Религиозные взгляды требовали подчинения «божественной воле», убеждения революционера звали на борьбу с деспотизмом. Настоящим героем поэмы мог бы стать деятельный, непокорный Сатана, предпочитающий владычество в аду рабству на небе. Гордость и дух независи-

мости не покидают его и в несчастье. Его можно изгнать, но нельзя надеть на него узду. Сатана интересен как тип того сурового времени.

Небо и его обитатели обрисованы не такими яркими красками, как царство Сатаны. Как отмечает И.Тэн: «Иегова Мильтона – важный король, держащийся прилично и с достоинством, почти как Карл I. Мы встречаемся с ним в первый раз, когда он излагает в совете дело. По самому тону речи сейчас же чувствуется его красивая горностаевая мантия, вандейковская бородка в виде запятой, бархатное кресло и позолоченный балдахин... Ангелы его – придворные певчие, обязанные петь кантаты в честь короля и в его присутствии. Сын его – настоящий наследник престола: «кто ослушается его, – говорит Иегова, – тот ослушается меня». Его войска стоят под ружьем с знаменами, на которых изображены подвиги усердия».

В изображении Бога и Сатаны Мильтон расставил все акценты таким образом, что, как заметил Шелли, «не дал своему богу никакого нравственного превосходства над своим дьяволом».

Вся история мира видится автору как борьба света и тьмы. Мильтон ставит в поэме вопрос о происхождении зла, о предопределении и свободе воли человека и решает этот вопрос в том смысле, что зло не является предопределением бога, человек обладает свободной волей и сам отвечает за свои поступки. В образах Адама и Евы воплощены представления Мильтона об идеальных мужчине и женщине. Они – дети природы, идеал красоты, силы, здоровья. Вслед за Евой плод с «древа познания» вкушает и Адам. Теперь они вместе должны понести всю тяжесть наказания: их ждет изгнание из рая. Как и все смертные, они должны познать жизнь, состоящую из повседневного труда, кровопролитных войн, многих бедствий и радостей. Навстречу этой жизни, утратив

райское блаженство, идут Адам и Ева. Им свойственно стремление к знанию, к жизни, исполненной любви и деятельности.

Достоинством поэмы является дух мужественного протеста самого автора. В ней отразились идеалы его юности и борьба, в которой он принимал участие в зрелые годы, и разочарования преклонных лет, и опыт политической жизни, и глубокое знание людей.

Художественной особенностью «Потерянного рая» является синтез эпоса, драмы и лирики. Эпические картины истории, драматическое изображение судьбы Адама и Евы, страстные лирические монологи, сливаясь в едином русле, составляют специфику поэтического стиля «Потерянного рая». В 1671 году Мильтон написал поэму «Возвращенный рай», в которой рассказал об искушении Иисуса дьяволом. В поэме получили отражение пережитые поэтом в конце 1660-х годов настроения разочарования, вызванные примирением народа с реставрацией монархии. Утратив веру в свободолюбие народа, писатель возлагает надежды на самоотверженность стойкой одинокой личности, способной противостоять силам зла и несправедливости и своим примером побудить народ к действию. В «Возвращенном рае» идеалом стойкости представлен Христос, отдающий себя служению народу. Основная тема поэмы – искупление «греха», которое может быть достигнуто борьбой с искушениями. В ответах Христа искусителю выражены положения пуританской морали. Так, когда дьявол предлагает ему богатства, Иисус говорит, что деньги доставляют почет, друзей, власть и победу, но они вредят добродетели, мужеству и мудрости. Идея поэмы – призыв к добродетели, протест против соблазна и порока, против обольщений земной жизни.

Этой же верой в торжество и силу пуританства пронизана трагедия «Самсон-борец» (1671), в которой вновь прозвучал призыв к действию и мести. Библейский сю-

жет позволил Мильтону выразить собственные тревоги и разочарования. Герой поэмы – библейский герой Самсон, преданный своей женой Далилой и оказавшийся в плену у филистимлян. Ослепленный врагами, одинокий в стане недругов, безоружный, Самсон оказывается несломленным и вступает в смертельную схватку с противником. Ценой своей жизни он готов приблизить победу народа над притеснителями. В образе Самсона, поднимающегося, «чтоб укротить властителей земли и свергнуть иго произвола», воплотились неукротимый дух и энергия Мильтона-борца, его ненависть к режиму Реставрации. «Самсон-борец» имеет подзаголовок «драматическая поэма». Мильтон предпослал этому произведению предисловие, озаглавленное: «О том роде драматических поэм, которые зовутся трагедиями», тем самым определяя жанр «Самсона-борца» как трагедию. Для этого имеются основания. Интерес к театру и драме у Мильтона был всегда. Мильтон не разделял отрицательного отношения пуритан к театральным представлениям, но состояние современной ему английской драмы его не удовлетворяло. Особенно решительно выступал Мильтон против драматургии и театра эпохи Реставрации, имевших подчеркнуто развлекательный характер. Сам Мильтон представлял себе задачи драматического искусства иначе. В своем понимании трагедии Мильтон опирался на Аристотеля. Подлинной трагедией он считает произведение «серьезное, нравственное и полезное», вызывающее сострадание и страх. Своими учителями он называл Эсхила, Софокла и Еврипида и, создавая свою трагедию, ориентировался на классические образцы древнегреческого искусства. Он ввел хор, комментирующий происходящее, и установил единство времени: длительность событий не превышает двадцати четырех часов. Строго выдержаны единства места и действия. Обращение к античности, ориентация на поэтику Аристотеля, установление определенной нормативности, классическая стройность стиля свидетельствовали о сближении творчества Мильтона с искусством классицизма, который возникает в Англии в 70-80-е годы XVII века.

Период Реставрации в Англии (1660–1688) начался после смерти в 1658 году лорда-протектора Оливера Кромвеля и восстановления королевской власти: королем стал Карл II Стюарт, сын казненного Карла I. Эпоха Реставрации, по существу, развивала экономические преимущества, предоставленные буржуазии революцией. Дворянская аристократия выступала против суровых и благочестивых пуритан, против грубых интересов буржуазии, но при этом сама аристократия уже приобщилась к буржуазным доходам. Реакцией на строгость пуританских норм поведения явилось восстановление театральной жизни. Запреты, наложенные пуританами на театральные представления и разного рода увеселения, были сняты. Театры были вновь открыты, однако они значительно отличались от английского театра XVI – начала XVII веков и своим внешним оформлением, и характером пьес. На сцене использовались богатые декорации и пышные костюмы. В эту эпоху развивается «комедия Реставрации»; особым успехом пользовались комедии Уильяма Уичерли (1640–1716) и Уильяма Конгрива (1670–1729). В основу «комедии Реставрации» легло новое антибуржуазное умонастроение – «свободомыслие» и «остроумие» (wit), которые означали насмешливое отношение к тупости и лицемерию буржуазии. Герои-остроумцы из комедий Уичерли «Джентльмен – учитель танцев» (1672), «Деревенская жена» (1675) и «Любовь за любовь» (1695), «Пути света» (1700) Конгрива осмеивают жадность буржуазии, глупость и жестокость пуритан, осуждают буржуазный брак по расчету. «Остроумие» в этих комедиях проявляется в иронии, сарказме диалогов, в сюжетных ситуациях, связанных со смешны-

ми эскападами персонажей. В этих комедиях правдиво изображаются нравы Лондона, фривольные похождения светских кутил, веселые проделки повес, скептические позы джентльменов. Мастерство комедийной интриги, блеск юмористических диалогов, острота в обрисовке персонажей – все эти особенности «комедии Реставрации» впоследствии войдут в историю английской комедии как ее характерные черты и найдут свое продолжение в пьесах Оскара Уайлда, Бернарда Шоу, Сомерсета Моэма.

Общественные противоречия определили характер и содержание литературной жизни Англии последней трети XVII в. Традиции литературы времен революции продолжали развиваться в творчестве писателя и проповедника идей пуританства Джона Беньяна. Реакцией на пуританскую литературу явилась сатирическая поэзия Самюэла Батлера.

Джон Беньян (1628–1688) – крупнейший английский прозаик XVII века, связанный с демократическими слоями пуританства. Он родился в семье крестьянина, принимал участие в гражданской войне, находясь сначала в армии короля, а затем перейдя на сторону индепендентов. Оставив военную службу, Беньян стал бродячим лудильщиком. В 1650-е годы он стал известен как деятельный проповедник-пуританин, член одной из антицерковных сект. Наиболее значительные произведения Беньяна – аллегорическая повесть «Путь паломника» (1678) и повесть «Жизнь и смерть мистера Бодмена» (1680). Обе повести были созданы в годы Реставрации, когда писатель подвергался гонениям и двенадцать лет пробыл в тюрьме, куда был заключен за отказ прекратить свою деятельность проповедника. В «Пути паломника» в соответствии с представлениями пуритан Беньян изображает человеческую жизнь как поиски высшей правды. Обрести ее можно только на небесах. Но достигнуть «Небесного Града» суждено лишь тому, кто преодолеет стоящие на его пути искушения и трудности. Смысл жизни Беньян видит в духовном совершенствовании: оно открывает райские врата и помогает каждому обрести «свой дом». Аллегорический характер произведения Беньян подчеркивает в стихотворном предисловии:

А было так: описывая бремя
И жизнь святых в евангельское время,
К высокой славе трудный путь и горе,
Вдруг оказался я во власти аллегорий.

Герой повести Христиан отправляется на поиски «Небесного Града». На пути ему приходится преодолевать множество опасностей. С трудом он минует Топь Уныния, где «тысячами погибали путешественники с обозами, груженными добрыми намерениями»; его хотят совратить с «верного пути евангельского учения»; ему приходится нести на спине непомерно тяжкое бремя грехов; на его пути возникают гора «Затруднение», дороги «Опасность» и «Погибель»; в долине Смертной Тени он видит двух великанов – Язычество и Папство. Первый великан уже мертв, а второй – «дряхлый старик, кусающий ногти от сознания своего бессилия». Наконец вместе со своим спутником Верным Христиан приходит в город, где попадает на Ярмарку тщеславия (Vanity Fair). Здесь все продается и все покупается – дома, почести, титулы и звания, царства и удовольствия. Здесь можно покупать и людей – богатых жен и мужей, детей и слуг. Здесь продаются людские души и драгоценности. Но паломникам нужна только истина. Посетители Ярмарки сначала смеются над ними, а потом бросают их в клетку и хотят предать казни. Начинается суд, где свидетелями выступают Зависть и Ябедничество, а присяжными – Лживый и Беспощадный. Спутник Христиана погибает, а сам он достигает «Небесного Града». В завершающем повесть обращении к читателю Беньян просит не при-

нимать созданную им аллегорию буквально, но «самому выбрать из нее суть идеи». Повесть Беньяна написана в традиционной форме видения. Многое сближает ее с «Видением о Петре Пахаре» Ленгленда. Вместе с тем «Путь паломника» предваряет сюжеты и образы произведений XVIII и XIX веков. Обличение праздности и тщеславия аристократов, стяжательства торгашей-буржуа, обобщающий образ Ярмарки тщеславия, которой противостоят народные представления о справедливой и честной жизни, – все это будет воспринято и развито в реалистической литературе последующих эпох. А. С. Пушкин переложил в стихи начало «Пути паломника» (стихотворение «Странник»). «Жизнь и смерть мистера Бэдмена» является образцом социально-бытовой повести. Она строится в форме диалога мистера Уайзмена («мудрого человека») и мистера Аттентив («внимательно слушающего») и содержит историю буржуа-стяжателя по имени Бэдмен («плохой человек»). Вся его жизнь – цепь преступлений. В юности он промотал отцовское наследство. Ради денег женился на богатой невесте, не испытывая к ней никакого расположения. Путем ловких махинаций Бэдмен нажил громадное состояние и приобрел вес и влияние в обществе. В образе Бэдмена обобщены характерные черты буржуазного дельца и лицемера. В годы Реставрации произведения Беньяна, выражавшие пуританские идеалы гражданственности и обличающие установившиеся в стране порядки, имели сильное политическое звучание и пользовались большой популярностью.

Классицизм в литературе периода Реставрации представлен творчеством Джона Драйдена (1631–1700). В отличие от Франции, классицистическая литература которой отличалась величием страстей, оригинальностью и выдвинула блестящие таланты, в Англии классицизм не стал вполне сложившимся направлением, не дал крупных писателей. Драйден хорошо знал классических

поэтов, а также Корнеля, Расина и Буало. Он выступил также теоретиком классицизма в Англии; его считают и основоположником английской литературной критики. Принципы эстетики классицизма получили свое художественное воплощение в его поэзии и драматургии. Свой путь в литературе Драйден начал в годы республики. Известность получила его ода на смерть Кромвеля (1659). Однако сразу же после реставрации монархии он в своих политических сатирах и одах стал прославлять Стюартов, защищать монархию и вскоре сделался придворным поэтом и историографом. Драйден – истинный сын своей эпохи с ее придворным раболепием при Карле II. Высшее общество требовало особой литературы: она должна была служить оправданием и отражением придворной жизни. Драйден отличался нестойкостью политических взглядов и религиозных убеждений: свои произведения он посвящал вельможам, писал то в защиту тори и англиканской церкви, то в защиту католиков, нападал на вигов, диссидентов, католиков.

Важное место в его творчестве принадлежит драматургии, в области которой он следовал образцам французского классицизма, продолжая одновременно и традиции поздней елизаветинской драмы. По образцу французской драматургии некоторые из своих произведений он написал «героическим стихом», для которого характерны пятистопный ямб и парная рифма. Драйден обращался к форме комедии, писал музыкальные драмы и героические трагедии. Свои взгляды на литературу и задачи драматургии он изложил в «Опыте о драматической поэме» (1668) и «Опыте о героических пьесах» (1672). Он считал, что утвердившееся во французской драме требование трех единств должно сочетаться со свойственной английской драматургии свободой в отношении к изображаемому, а теория «юмора» Б.Джонсона – с рифмованным стихом П. Корнеля. Созданные Драй-

деном-критиком литературные портреты Шекспира, Бена Джонсона, Бомонта и Флетчера, Спенсера и Мильтона отличаются глубоким проникновением в существо их творчества. Драйдена по праву называют «отцом английской критики».

Вопросы для самопроверки:

1. Какие исторические события оказали влияние на развитие литературного процесса в Англии XVII века?
2. Какие периоды литературного процесса в Англии можно выделить и как они связаны с историческими событиями, происходившими в стране?
3. Какие особенности шекспировской драматургии продолжил в своем творчестве Бэн Джонсон?
4. Какие темы подняты в произведениях поэтов английской метафизической школы?
5. Почему Д.Мильтон в «Потерянном Рае» использовал библейский сюжет?
6. Кто истинный герой поэмы Д.Мильтона «Потерянный Рай» и почему?
7. Какова основная идея поэмы «Возвращенный Рай»?
8. Что символизирует образ Самсона в поэме Д. Мильтона «Самсон-борец»?
9. Почему Д. Бэньян в «Пути паломника» обратился к аллегории?
10. Какова проблематика английской комедии эпохи Реставрации?
11. Почему в английской литературе XVII века классицизм не занял ведущего положения?
12. В чем новаторство Д. Драйдена, создателя классицистической теории в английской литературе?

ЛИТЕРАТУРА ГЕРМАНИИ

Развитие немецкой литературы отмечено своеобразными чертами, отличающими творчество немецких писателей от представителей других западноевропейских литератур XVII века. На развитие литературы XVII века, как и всего немецкого общества, оказал влияние экономический и политический упадок страны, усиленный Тридцатилетней войной (1618–1648). В отличие от других западноевропейских стран, уже окончательно сформировавшихся, Германия в XVII веке оставалась раздробленной, терзаемой междоусобицами, и война еще более разорила и опустошила ее. Старинные немецкие университеты лежали в руинах или пустовали, богатые библиотеки и книгохранилища, созданные в XV–XVI веках, истреблены или расхищены. Немецкие художники, писатели и поэты нередко покидали родину, ища спасения от бедствий войны. К середине века усилились настроения пессимизма, отчаяния, церковники использовали распространенные суеверия, чтобы подчинить себе народ.

Упадочные, мистические мотивы распространились и в немецком искусстве первой половины века. Одним из наиболее частых в изобразительном искусстве и литературе стал образ смерти; авторы как бы стремились приучить к ней зрителя и читателя, заставить его склониться перед всесильной властью смерти. С другой стороны в придворных кругах немецких князей популярной стала манерная, утонченная аристократическая поэзия, близкая к французской прециозной литературе. Обе эти тенденции – мистическая, проникнутая страхом и безнадежностью, находящая утешение в религиозном смирении, и прециозная, зовущая к забвению в наслаждениях светской жизни – отразили состояние и соотношение сил немецкого дворянства и бюргерства

XVII века: усиление позиции феодалов и ослабление буржуазии.

Этим тенденциям противостояли писатели, продолжавшие традиции литературы Возрождения. В первой половине столетия развился талант Опица и Гриффиуса, в 30е годы началась литературная деятельность Логау и Гриммельсгаузена. Произведения этих писателей, иногда и не лишенные трагизма и отчаяния, отразили многие характерные стороны немецкой действительности правдиво и с сочувствием к страданиям народных масс. Объединяет этих очень разных писателей протест против войны, прославление мира, мечта о воссоединении Германии, вера в силы народа.

Мартин Опиц (1597–1639) получил образование в университетах Франкфурта и Гейдельберга, славившихся преподаванием латинского языка. Уже в молодые годы он стремился стать ученым поэтом, опереться на традиции итальянской и французской ученой поэзии эпохи Возрождения. Опиц пытался создать в Германии литературу, построенную на рационалистической эстетике, тесно связанной с правилами французского классицизма. Но в раздробленной Германии XVII века не было общественных предпосылок для развития классицистического направления в том масштабе, о котором мечтал Опиц, хотевший создать немецкую эпическую поэзию, проникнутую идеями героики и патриотизма. В то время как во Франции – поэты «Плеяды», в Англии – Э.Спенсер и Ф.Сидни, в Италии – Т.Тассо и другие поэты способствовали расцвету национальной литературы, Германия XVI века не выдвинула ни одного значительного имени в области поэзии. Немецкая поэзия еще не прошла через те реформы, которые произошли в других западноевропейских литературах. Поэтому поэтическое творчество Опица стало важным шагом в развитии немецкой литературы. Свою теорию искусства он изложил в трактате «Аристарх, или о презрении к немецкому языку» (1621) и в «Книге о немецкой поэзии» (1624), где он настойчиво утверждает необходимость изучения и обогащения родного языка как важного средства создания национальной немецкой литературы. Жизненность предложенной им реформы Опиц доказал в собрании стихотворений 1626 года, в котором продемонстрировал богатство форм и жанров немецкой поэзии, ввел в литературу оды, сонеты, элегии, эпиграммы. В первой большой поэме «Утешение в ужасах военного времени» (1621–1633) Опиц реалистически изобразил бедствия своей родины и соотечественников. Однако, правдиво рассказывая о страданиях народа, он не видел другого пути для его утешения, кроме смирения: в этом отразились пессимистические настроения поэта.

Самое значительное произведение Опица – поэма «Хвала богу войны» (1628), главной темой которой является антивоенная. Раскрывая панораму современного мира, во всех частях которого идет большая и малая война, поэт показывает, что «бог войны» царит над Европой и Азией, и Америкой. Война опустошает одни страны и обогащает другие. Причиной войн Опиц считает погоню за деньгами. Едкой сатирой насыщено утверждение о том, что война превращает людей в ослов, ослы живут повсюду: «Ослов отечество – весь неоглядный мир». Здесь поэт, используя традиции сатиры эпохи Реформации, традиции Эразма Роттердамского, обличает преступность человеческой глупости, косность, отсталость. Народ, отягощенный бедствиями войны, деградирует, он отупел, запуган, обманут, не умеет постоять за себя. В последних больших работах Опица – переводе «Антигоны» Софокла и трагедии «Юдифь» (перевод с итальянского) – звучат отголоски антивоенной темы, но преобладает религиозная тенденция.

При всей своей противоречивости творчество Опица противостояло литературе феодальной реакции. Его сильные стороны – рационалистическая основа поэтики, гражданские мотивы, патриотический пафос, забота о ясности и богатстве языка – нашли продолжение в творчестве его последователей и учеников. Пауль Флеминг (1609–1640) и Фридрих фон Логау (1605–1655) не только продолжили и закрепили реформу стиха, проведенную Опицем, но и существенно развили немецкую поэзию.

Андреас Гриффиус (1616–1664) начал свое творчество латинской поэмой «Злодейства Ирода и слезы Рахили» (1632). Несмотря на то, что библейский сюжет носил внешний характер – рассказ о жестокостях Ирода позволял автору показать жестокости военного времени – латинский язык отдалял его творчество от народа, подчеркивал замкнутость его произведения. Эта особенность свойственна и последующим поэмам Гриффиуса. Особое место в творчестве поэта занимают сонеты 30–40-х годов, в которых звучит сострадание к народу, воспета его душевная стойкость в самую трудную пору. В конце 40-х годов Гриффиус создал ряд стихотворных трагедий – «Лев Армянин», «Екатерина Грузинская», «Карл Стюарт» – которые иносказательно, в исторических параллелях раскрывают значительные политические и нравственные проблемы современности. Гриффиус опирался на опыт европейской драматургии XVI–XVII веков с целью создания немецкой национальной трагедии. В 50-е годы писатель обратился к жанру комедии. Впервые в жизни он близко сошелся с народом, прислушался не только к его жалобам, но и повседневным нуждам мирного времени. Важнейшими произведениями этого периода стали комедии «Петер Сквенц», «Горрибликрибрифакс», «Влюбленный призрак», «Милая Дорироза», герои которых немецкие крестьяне – трудолюбивые, отважные и честные люди. Народность комедий подчеркивается и языком: здесь Гриффиус обратился к силезскому диалекту.

После окончания Тридцатилетней войны реакция в Германии усилилась. Это сказалось на состоянии культуры и литературы, усилении мистических настроений, укреплении позиций прециозной литературы. Прециозной литературе во второй половине века противостояло творчество выдающегося писателя, создателя жанра романа в немецкой литературе **Иоганна Гриммельсгаузена** (1621–1676). Его деятельность прозаика была подготовлена творчеством Иоганна Михеля Мошероша, автора романа «Диковинные и истинные видения Филандера фон Зиттевальд» (1642). В оригинальной форме – несколько самостоятельных частей-видений, объединенных общим действующим лицом – роман воссоздавал широкую картину немецкой жизни 1630–40-х годов. Сильной стороной романа является резкая критика немецких феодалов и правдивое изображение угнетения и разорения крестьянства. Несмотря на определенные слабые стороны книги Мошероша – проповедь христианского смирения, обилие отвлеченных рассуждений, тяжелый, искусственный слог – ни один из немецких писателей XVII века не отваживался так смело обвинить правящие классы в их преступлениях против своего народа. Опираясь на его опыт, но выступая совершенно оригинальным художником, Гриммельсгаузен впервые в немецкой литературе создал роман, в котором были поставлены основные вопросы немецкой жизни и прежде всего – о будущем немецкого народа.

Длинное и несколько ироничное название романа – «Похождения немца Симплициссимуса, т.е. описание жизни удивительного бродяги, некоего Мельхиора Штерфелса фон Фуксгейм, как и в каком облике вступил он в сей мир, что в нем увидел, изучил и претерпел, а также

почему по своей воле удалился» (1668) – содержит очерк всего замысла произведения. Роман состоит из пяти книг, разбитых на отдельные главы, от 24 до 30 в каждой книге; объем книг приблизительно равный, что, видимо, было специально обдумано автором: он стремился к определенным пропорциям в распределении материала. Пятая книга содержит несколько большее количество событий, чем предыдущие, но она и изложена более сжато.

Некоторые исследователи подчеркивают автобиографичность романа Гриммельсгаузена. Но если в нем и есть элементы автобиографии, то главное в «Симплициссимусе» – сила обобщения, типизация, сказавшаяся в образе главного героя. Характер Симплициссимуса сложился под воздействием событий немецкой действительности 30–40-х годов. Герой Гриммельсгаузена – порождение военных лет, типическое явление, один из многих представителей немецкой молодежи, с детства предназначенной быть пушечным мясом. Но Симплициссимус противостоит уготованной судьбе, вырабатывает здравый взгляд на общество и человеческие отношения, учась этому у простых людей, с которыми его сводит жизнь. История жизни героя делится на несколько этапов. Сирота, он воспитывается в семье крестьянина-землепашца, сбежавшего от службы в армии в глухой лес. Он растет, ничего не зная о том, что происходит за пределами этого леса. Его детство, прошедшее в простой трудовой семье, делает его добрым и доверчивым человеком, но в то же время – первобытным существом, находящимся на самой низшей ступени развития. Здесь автор показывает, что война и разруха довели немецкий народ до примитивного состояния, до уровня дикарей.

Но в размеренную жизнь врывается жестокая действительность. Случайно забредшая банда шведских кирасир нападает на дом приемного отца Симплициссимуса, подвергает пыткам его семью, грабит, разрушает все с особой жестокостью, потому что поживиться у этих бедняков нечем. Герой теряет единственно близких ему в этом мире людей. Следующий этап его жизни относительно благополучный: он попадает к отшельнику, в жалкой хижине которого мальчик находит приют и внимание. Отшельник, проживший бурную и трагическую жизнь, в прошлом блестящий офицер, воспитывает в Симплициссимусе спокойное и мужественное отношение к жизни, свободный и независимый нрав. Недолгий период учения, однако, также кончается трагически. Банда мародеров убивает отшельника, и герой вступает в мир, полный несправедливостей и бед. Окружающим он кажется диковинным чудаком, внушающим им одновременно смех и подозрение своими странными привычками.

Дальнейшие этапы жизни героя – постоянная борьба противоречий в его мировоззрении. Повзрослевший Симплициссимус становится наемным солдатом, отправляется на войну. Доброе начало, воспитанное в нем крестьянином и отшельником, противится всему дурному, что стремится привить ему военная среда, в которой он вынужден освоиться, найти свое место. Склонность к труду, отвращение к кровавым военным авантюрам борются в нем с дурными наклонностями. Он становится таким же воякой, как шведские кирасиры, убившие его приемную семью. Он хладнокровно наблюдает жестокости, творящиеся вокруг, завоевывает недобрую славу «Охотника из Зеста» – отчаянного головореза, которого хотят заполучить не только немецкие командиры, но и офицеры вражеского лагеря. В то же время Симплициссимус мечтает освободиться от военной лямки, вернуться к мирному труду. При первой же возможности бросить разгульную лагерную жизнь он убегает из армии, пытается стать крестьянином, завести семью. Даже попав

в далекую Россию, он показывает, что прежде всего он умелец, а затем уже опытный воин: он привлекает к себе внимание своим мастерством в изготовлении артиллерийских припасов и в литье пушек, а потом прославляется храбрым поведением в битве с татарами. Однако как ни стремится Симплициссимус вырваться из военной среды, это ему не удается – не по его вине: самые условия немецкой действительности вновь и вновь бросают его в гущу войны. Но и в мирной жизни герой не находит себе места: он не умеет хитрить, ловчить, воровать и обманывать, ему чужды стяжательство, пафос накопительства. Создав широкую правдивую картину немецкой действительности, рассказав историю молодого человека, формировавшегося в неблагоприятных и жестоких условиях, все же не сломивших его лучших духовных качеств, Гриммельсгаузен закончил свой роман печальным финалом, в котором отразились слабые стороны мировоззрения писателя. Чувствуя себя усталым от бродячей жизни, не найдя себе занятия по сердцу, Симплициссимус ходит от общества, становится отшельником. Роман завершается композиционным повтором: он начался в глухом лесу, вдали от людей, и туда же возвращается герой, чтобы окончить свою жизнь.

Противоречивость Гриммельсгаузена, в мировоззрении которого оптимистический взгляд на жизнь боролся с фатализмом и ироническим стоицизмом, сказалась в том, что он вернул потом своего героя из его уединения, написав «Продолжение» романа о Симплициссимусе. Но эта часть, присоединенная к основному тексту романа, несколько искусственна: разыскав своего приемного отца, который счастливо избежал смерти от рук шведских кирасир, герой посвящает свою жизнь заботе о нем.

Но какими бы ни были недостатки книги Гриммельсгаузена, она отличается народностью, постановкой

важнейших проблем немецкой действительности, правдивым изображением простых людей, войны. Ни в каком другом произведении немецкой литературы XVII века эти вопросы не были поставлены с такой остротой, не решались так прямо и демократично. Показывая борьбу положительных и отрицательных задатков в характере своего героя, писатель постоянно подчеркивает его доброе, внимательное отношение к народу, крестьянству. Симплициссимус воплощает в себе все его характерные качества, в первую очередь – трудолюбие, ведь именно простые труженики кормят всю эту ораву захребетников, которые живут угнетением и грабежом народных масс. Это качество народа особенно полно представлено в 15-й главе первой книги романа, в рассказе о сне Симплициссимуса: «Как во сне почудилось мне, что все деревья, которые стояли вокруг моего жилья, вдруг изменились и приобрели совершенно иной вид; на верхушках сидело по кавалеру, а все ветви были украшены вместо листьев – здоровыми парнями, из них у кого были длинные копья, у кого – мушкеты, карабины, протазаны, значки, а также барабаны, флейты. Очень было забавно смотреть на них – они распределились строго по порядку и ранжиру. А корни дерева составили людишки менее знатные, вроде ремесленников, поденщиков, большей же частью крестьяне и им подобные, которые, однако, и давали всю силу дереву и обновляли ее, когда она оскудевала... вся тяжесть дерева лежала на них и так их давила, что выдавливала все их деньги – даже те, которые были спрятаны за семью замками. А когда они противились, то появлялись чиновники с розгами, которые зовутся военными экзекуциями, и начинали действовать так, что у тех выходили стоны из сердца, слезы из глаз, кровь из-под ногтей и мозг из костей...» Ни один из современных Гриммельсгаузену немецких писателей не смог дать такой выразительной характеристики не-

мецкого общества, сделанной к тому же в духе народных аллегорических картинок XVI–XVII веков. В заключение писатель пишет, что люди из народа никогда не поддаются унижениям и угнетению и, несмотря ни на что, сохраняют бодрость духа, веселый и энергичный нрав: «... они относятся к своим бедам легко и над самой долей своей могут посмеяться». Эти черты народного характера – огромная сила сопротивляемости, осознание того, что труженик-крестьянин остается корнем народа, его живой основой, были свойственны и автору романа, и его герою.

Протест писателя ярче всего выражен в третьей книге, в специально введенном эпизоде, где изложена своеобразная политическая утопия (главы 3–5). Программа переустройства Германии возможна, по мысли Гриммельсгаузена, при условии воссоединения страны, ликвидации крепостного права, создания нового государственного строя с общегерманским представительным органом во главе: «Так будет немецкий герой шествовать от города к городу, каждому городу передавая его часть страны для мирного управления и из каждого города во всей Германии выбирая двух мудрейших и ученейших мужей, чтобы учредить на них парламент, и навеки соединить города, чтобы во всей Германии отменить крепостное право со всеми податями, акциями, налогами и выплатами и чтобы более ничего не знали об оброках, повинностях, контрибуциях, данях, войнах и прочих тяготах народных, и чтобы жизнь была лучше, нежели в полях елисейских». В утопии Гриммельсгаузена звучат те же требования, которые выдвигали гуманисты Возрождения: Т. Мор в «Утопии», Ф. Бэкон в «Новой Атлантиде», Т. Кампанелла в «Городе Солнца». Так же, как его предшественники, он понимал, что в современности невозможна реализация его программы и относил ее осуществление в будущее.

Противоречия мировоззрения Гриммельсгаузена отразились и в художественных особенностях романа. В «Симплициссимусе» намечаются и преобладают черты реалистического романа. Писатель ставит задачу показать развитие характера, типичного для данной эпохи, формирующегося под воздействием определенных общественных условий, которые изображены широко и конкретно. Проблема становления личности, формирования индивидуальности, намеченная в поэзии Опица, драматургии Гриффиуса, находится в центре внимания в романе. В отличие от героев произведений предшественников Гриммельсгаузена Симплициссимус – человек из народа, чувствующий свою кровную связь с ним. Выдвигая вопрос о влиянии среды на воспитание характера, писатель полемизирует с прециозной литературой с ее «благородными» героями. Сын знатного дворянина Симплициссимус вырос в бедной хижине, воспитывался отшельником. Жизнь его прошла среди простых людей, у которых он учился моральным устоям. Образом Симплициссимуса писатель наметил пути для дальнейшей разработки реалистической категории характера, осуществленной в последующей немецкой литературе.

Последующие романы Гриммельсгаузена – «Шпрингинсфельд» (1672), «Кураже» (1870), «Волшебное гнездо» (1672) и многочисленные продолжения «Симплициссимуса» – заметно уступая его первому роману, являются значительными образцами немецкой литературы XVII века, а его творчество представляет собой звено, связывающее традиции национальной литературы эпохи Возрождения с немецким просветительским романом.

Вопросы для самопроверки:

1. В чем отличие германской действительности от исторического развития других западноевропейских стран?
2. Какой вклад в развитие немецкой словесности внес Мартин Опиц?
3. Какие темы подняты в произведениях Андреаса Гриффиуса?
4. Какие жанры в немецкой литературе XVII века подготовили появление романа?
5. Почему И. Гриммельсгаузен в романе «Симплициус Симплициссимус» обратился к эпохе Тридцатилетней войны?
6. Какие проблемы немецкой действительности подняты в романе Гриммельсгаузена?
7. Какой смысл вкладывал Гриммельсгаузен в имя главного героя своего романа?
8. Какие черты образа Симплициссимуса делают его типичным представителем своего времени?
9. Каково значение романа Гриммельсгаузена в развитии немецкой литературы?

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ XVIII ВЕКА

В истории европейского общества XVIII век известен как эпоха Просвещения. Этот термин обозначает идеологическое движение, охватившее все ведущие европейские страны. Также термин выражает установку на приоритет разума, на духовное развитие человека, на стремление создать такие социальные и политические условия, в которых каждая личность смогла бы всесторонне развиваться. Идеология и культура эпохи Просвещения развивались в условиях освободительного движения, содержание которого определялось исторической необходимостью уничтожения феодализма и замены его капиталистическими формами отношений. Это была переходная эпоха, завершившаяся Французской буржуазной революцией 1789–1794 годов, обозначившей крушение феодализма и начало нового этапа в истории европейского общества. Просветители верили в силы и возможности человеческого разума и выносили на его суд государственные порядки и идеологию феодализма. «Просвещение – это выход человека из состояния своего несовершеннолетия, в котором он находится по собственной воле, – писал немецкий философ И. Кант. – Несовершеннолетие по собственной воле – это такое, причины которого заключаются не в недостатке рассудка, а в недостатке решимости и мужества пользоваться им без руководства со стороны кого-то другого. Sapere aude – имей мужество пользоваться собственным умом! – таков, следовательно, девиз Просвещения».

Эпоха Просвещения – это время более интенсивного, по сравнению с XVII веком, развития всех сторон жизнедеятельности: науки, техники, социологии, политики, культуры, искусства. С наибольшей полнотой тенденции эпохи отразились в литературе, так как, одной из главных особенностей деятельности просветителей – Воль-

тера и Руссо, Дидро и Лессинга, Гете, как в России – Ломоносова – было сочетание научного мышления и художественного творчества.

Просветители выступили от лица широких масс против феодально-монархического режима, отсюда – демократизм и критицизм как характерная черта просветительской литературы. Критическое отношение к действительности в сочетании с позитивной программой переустройства, и совершенствования мира на основе Разума определило философичность и дидактизм просветительской литературы. Критике подверглись все институты общества. Однако, провозглашая мыслящий Разум мерилом всех вещей, просветители не учитывали полезный опыт прошлых веков. Установление разумного общества, по убеждению просветителей, возможно путем разъяснения людям истины. В этом сказалась политическая ограниченность просветителей. В значительной степени им также был присущ идеализм и утопизм: они считали, что на смену феодальному строю придет идеальное государственное устройство, золотой век.

Противоречия между просветительскими идеалами и реальными путями общественного развития ощущались многими мыслителями и писателями XVIII века. Верно указывая на отрицательные стороны современной им действительности, они не могли понять их происхождения, найти пути их устранения, пути изменения мира. Это проявилось в той критике и сатирическом осмеянии существующих порядков, которые свойственны произведениям Д.Свифта и Г.Филдинга, Д.Дидро и Вольтера, Г.Э.Лессинга и И.В.Гёте. Это сказалось и в развиваемой просветителями концепции человека. Вопрос о человеке, о «человеческой природе» находился в центре внимания просветителей. Наблюдения над человеческой природой позволили просветителям прийти к верному и для своего времени поворотному выводу: характер человека определяется окружающей средой. Под «средой» просветители понимали только политический строй, не учитывали экономических факторов, классовый характер общества. Поэтому и человек у них в большинстве случаев внесословен. Одной из главных идей, провозглашенных просветителями, была идея равноправия людей. Но равноправие понималось ими узко – как равноправие по моральным качествам.

Гуманизм просветителей, вера в возможности человека, забота о нем и его интересах сближают их с деятелями эпохи Возрождения. К культуре Возрождения просветители близки энциклопедичностью своих интересов и фундаментальностью знаний. Просветители известны как выдающиеся ученые, философы, писатели и общественные деятели. Таковы Ш.Монтескье, Д.Дидро, Вольтер, Ж.Ж.Руссо – во Франции, Фр. Шиллер и И.В.Гёте – в Германии, Д.Свифт, Г.Филдинг, Дж. Локк – в Англии. Вслед за деятелями Возрождения просветители видели основную задачу времени в критике неразумных форм жизни, в распространении гуманных взглядов.

Но существовали и значительные различия между гуманистами эпохи Возрождения и просветителями. Гуманисты на первый план выдвигали вопросы духовного развития человека, просветители, высоко ценя духовную культуру, стремились создать такие социальные и политические условия, которые дали бы возможность личности развить и проявить себя наиболее всесторонним образом. Гуманисты свои идеалы находили в классической древности, которая и служила фундаментом их миросозерцания. Просветители были в лучших условиях: расцвет философской мысли XVII века подготовил почву для мировосприятия просветителей. Гуманисты эпохи Возрождения были прежде всего теоретиками, создателями реформ, просветители – практиками. Однако свои взгляды они чаще всего излагали в художественной

форме. Литература в эпоху Просвещения стала основным средством идеологического воздействия на человека, средством распространения просветительских идей. Просветители активно обращались к художественной литературе, создав при этом систему новых жанров – философскую повесть, философскую поэму, роман-трактат, эссе и др.

Материалистическая философия достигла в эпоху Просвещения больших успехов (Локк, Гольбах, Гельвеций, Дидро). Джон Локк (1632–1704) в своих трудах «Трактат о правлении» (1690), «Опыт о человеческом разуме» (1690) источником познания признавал опыт, складывающийся на основе ощущений. Ощущения, чувства наряду с разумом Локк считал критерием для оценки явлений. От рождения человек не наделен ни пороками, ни добродетелями. Определяющее значение для формирования его личности имеет последующий жизненный опыт. Локк был деистом и отрицал церковные догматы, считал необходимым согласовать разум с верой.

Как идеологическое движение Просвещение послужило основой для возникновения новых литературных направлений. При общности идеологических воззрений писатели придерживались разных эстетических взглядов, разными художественными способами достигали поставленных целей. Общим при этом оставалось пристальное внимание к реальной действительности.

Основные литературные направления XVIII века – просветительский классицизм, просветительский реализм, сентиментализм, предромантизм. При всех национальных различиях этих направлений, обусловленных особенностями политического и культурного развития отдельных европейских стран, просветительская литература решала стоящие перед ней задачи освоения новых форм общественной жизни и их воздействия на человека.

Заметные изменения претерпел классицизм. Это и насыщенность художественных произведений большими гражданскими идеями, и обращение писателей к героическим образам, и изображение прекрасных, идеальных явлений жизни. Наиболее яркими произведениями просветительского классицизма являются драмы Вольтера, Шиллера, Гете.

Реализм XVIII века, вобравший в себя опыт искусства предшествующих веков, прежде всего эпохи Возрождения, является существенным этапом в истории мировой литературы. Стремление к воспроизведению объективной жизненной правды сочеталось в нем с постоянным и пристальным вниманием к проблеме «человеческой природы» в ее обусловленности обстоятельствами, средой, воспитанием. В творчестве просветителей отчетливо проявляются две основные тенденции: обращение к формам условно-философского обобщения явлений действительности и к формам реально-бытовым. Тяготение к всеобъемлющей масштабности сочетается с интересом к повседневной жизни с ее мельчайшими подробностями, обращение к гиперболе – с детализацией. Произведениям Д. Свифта, Вольтера, Д.Дидро присущи универсальные философские обобщения; в романах С. Ричардсона и Г.Филдинга, в драмах Г. Э. Лессинга выявляется интерес к реально-бытовой стороне жизни в ее обыденных формах.

Наивысшее достижение реализма XVIII века – роман, который стал основным жанром просветительской литературы. Роман представлен такими разновидностями, как приключенческий, философско-сатирический, семейно-бытовой, социально- психологический роман. Появление нового жанра означало появление нового героя; это простой человек, действующий в реальных обстоятельствах. С формированием нового жанра в литературоведение вошли и новые категории и понятия:

художественный образ, типическое, правдивость, естественность. Ценность художественного произведения определялась теперь в зависимости от того, насколько верно оно отражает жизнь, а не тем, насколько оно соответствует установленным правилам. Конечно, реалистические произведения не были лишены слабых сторон; прежде всего, это дидактизм, стремление писателей соединить должное с существующим, реальное с идеальным. Наиболее яркими образцами просветительского реализма являются произведения Д.Дефо, Д.Свифта, Г. Филдинга, Д.Дидро.

Начавшийся во второй половине XVIII века кризис просветительской идеологии, вызвал к жизни сентиментализм. Сентименталисты скептически относятся к разуму, единственным средством осознания действительности признавая чувство. Для произведений сентименталистов – Ж. Ж. Руссо во Франции, Л.Стерна и О.Голдсмита в Англии, раннего И.В.Гете в Германии – характерно внимание к современной реальной действительности, демократические тенденции, критицизм, что сближает их с реалистическими произведениями. Однако углубление во внутренний мир персонажа, пространные описания его чувств и переживаний в произведениях сентименталистов оттесняет на второй план изображение окружающего их предметного мира.

Литературный процесс XVIII века в европейских странах делится на три этапа: раннее Просвещение (первая половина века), зрелое Просвещение (середина-вторая половина века), позднее Просвещение (конец века). Хронологические рамки в разных странах различны; в конце века практически во всех литературах присутствуют предромантические тенденции.

Вопросы для самопроверки:

1. Что означает термин «Просвещение»?
2. Идеологию какого класса выразило просветительское движение?
3. Почему просветительское движение получило развитие именно в XVIII веке?
4. Как связаны просветительское движение и литературный процесс в западноевропейских странах?
5. Какие этапы в своем развитии прошла литература эпохи Просвещения?
6. Какие течения внутри просветительской литературы существовали?
7. Какие новые черты характеризуют литературу эпохи Просвещения?
8. Какие жанры сформировались в литературе XVIII века?

АНГЛИЙСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Своеобразие литературы английского Просвещения связано с тем, что революция, завершившая период абсолютизма, произошла в Англии намного раньше, чем в других европейских странах. Поэтому развитие просветительской литературы в Англии происходило в эпоху, которая не предшествовала революции, не подготавливала ее, а следовала за ней. На протяжении XVIII века в Англии продолжалось завершение преобразований, начатых в XVII столетии. Для Англии XVIII век был периодом утверждения буржуазных порядков. После «славной революции» 1688 года, завершившейся компромиссом между дворянством и буржуазией, королевская власть существовала в стране лишь номинально: законодательная власть принадлежала парламенту, где были представлены виги и тори, выражавшие интересы господствующих классов – буржуазии и дворянства, исполнительная власть – кабинету министров, который также представлял интересы этих классов. Экономика страны переживала подъем, свидетельством чего был промышленный переворот: из аграрной страны Англия быстрыми темпами превращалась в промышленную. Обогащение буржуазии сопровождалось обнищанием народных масс. Расширились колониальные владения, возросло могущество Британской империи.

Все эти особенности обусловили зарождение идеологии и культуры Просвещения именно в Англии, а дальнейшее развитие – во Франции и других странах европейского континента. Однако в самой Англии противоречия просветительской идеологии и ее ограниченность проявились с наибольшей силой и остротой, что объяснялось очевидным несоответствием идеала гармонического общества реальным условиям буржуазной действительности. Развиваясь в условиях буржуазного строя, Просвещение в Англии было в целом более умеренным, чем во Франции и Германии. Однако английское Просвещение выдвинуло целую плеяду замечательных писателей, выступивших со смелыми обличениями и критикой не только пережитков феодализма, но и пороков буржуазного общества, религиозного ханжества и лицемерия.

Первый период в развитии литературы английского Просвещения охватывает период от «славной революции» до 30-х годов XVIII века. Основным литературным направлением этого периода является классицизм, представленный поэзией А. Попа и ранним творчеством Р.Стиля и Д. Аддисона; наиболее характерные жанры – драма, поэма и эссе (очерк).

Литературную деятельность **Александр Поп** (1688–1744) начал с переводов поэзии Овидия, Феокрита, Вергилия. В 1711 году вышел его знаменитый «Опыт о критике», манифест просветительского классицизма в Англии, во многом перекликающийся с «Искусством поэзии» Н. Буало. В философско-дидактических поэмах «Опыт о человеке» (1732–1734) «Опыт о морали» (1731–1735), в сатирах Поп критиковал общественные пороки и современные ему нравы. Обличительный смысл имеют его сатирические поэмы «Дунсиада» (1728) и «Новая Дунсиада» (1742). Высмеивая невежд и тупиц в науке и литературе, Поп противопоставлял невежеству свет Разума. Произведения Попа вызвали интерес и симпатии Д. Байрона, развившего традиции просветительской сатиры.

Для развития художественной прозы и становления просветительского реализма в Англии большое значение имела журналистская деятельность **Джозефа Аддисона** (1672–1719) и **Ричарда Стиля** (1672–1729). Издававшиеся ими сатирико-нравоучительные журналы «Болтун» (1709-1711), «Зритель» (1711-1712), «Опекун» (1713), «Англичанин» (1713-1714) и другие сыграли важную роль в истории европейской периодики. Вместе с тем публиковавшиеся в журналах Стиля и Аддисона очерки и по

тематике, и по своим жанровым особенностям предвосхитили и во многом подготовили появление английского реалистического романа. Так, опубликованный на страницах «Англичанина» (1713) очерк «История Александра Селькирка» был использован Д.Дефо при создании «Робинзона Крузо»; написанные в эпистолярной форме романы С.Ричардсона восходят к очеркам-письмам; образы героев очерков послужили образцами для персонажей романов английских реалистов не только XVIII, но и XIX века. Для своего времени нравоописательные очерки Аддисона и Стиля были явлением новаторским. В них развивались злободневные бытовые темы, осмеивались плуты и обманщики, невежды и бездельники, ставились проблемы воспитания и смысла человеческой жизни. Помимо нравоописательных очерков в «Зрителе» печатались статьи литературно-критического характера, сыгравшие роль в развитии эстетической мысли и литературной критики. Журналистская деятельность Р.Стиля и Д. Аддисона, творчество Д.Дефо и Д. Свифта знаменовали собой начало развития просветительского реализма. Для авторов раннего Просвещения характерен оптимистический взгляд на перспективы буржуазного прогресса. Исключение составляет Д. Свифт; его сатира – гневное обличение противоречий и недугов собственнического общества.

Основоположником европейского реалистического романа считается **Даниель Дефо** (1660–1731). Творчество Дефо составляет целую эпоху в развитии английской прозы. Являясь первой ступенью в истории просветительского романа, оно подготовило и социальный реалистический роман XIX столетия. Важная роль принадлежит Дефо и в развитии английской журналистики. Сын своего бурного и напряженного времени – эпохи становления буржуазного общества – Дефо находился в центре политической, идейной и религиозной борьбы своего

времени. В нем уживались черты буржуазного дельца и политика, яркого публициста и талантливого писателя. Он выступал с многочисленными проектами усовершенствования и изменения существующих порядков. В своем первом памфлете «Опыт о проектах» (1679) Дефо выступил с предложениями об организации банковского кредита и страховых компаний, об улучшении путей сообщения; развивал мысль о создании академии, которая занималась бы вопросами норм литературного языка; писал о насущной необходимости женского образования.

В 1719 году появилась первая часть «Робинзона Крузо», сделавшая его имя бессмертным. Вторая часть романа вышла в 1720 году, третья – в 1721. Дефо выдал роман за подлинные мемуары самого Робинзона. Основой сюжета романа послужил очерк Р. Стиля, в котором рассказывалось о действительном происшествии: матрос Селькирк после ссоры с капитаном корабля был высажен на остров Хуан Фернандес, где провел четыре года и четыре месяца. Этот сюжет Дефо развил и дополнил, создав роман, отличающийся не только занимательностью, но и философским смыслом. Особую идейно-художественную ценность имеет первая часть романа, посвященная описанию жизни героя на необитаемом острове. Рассказывая во всех подробностях о двадцати восьми годах, проведенных Робинзоном вдали от общества, Дефо впервые в литературе развивает тему труда, который помог Робинзону остаться человеком. Оказавшись в полном одиночестве, наедине с природой, герой Дефо не покладая рук трудится над изготовлением предметов домашнего обихода, сооружает лодку, выращивает и собирает свой первый урожай. Преодолевая массу трудностей, он овладевает различными ремеслами. В своей концепции человека Дефо исходил из просветительского представления о его доброй природе, которая подвержена воздействию окружающей среды и жизненных обстоятельств. В Робинзо-

не воплощены просветительские представления о «естественном человеке» в его взаимоотношениях с природой.

Однако Робинзон это не только человек «вообще», который действует согласно своей «природе» и велению разума; Робинзон – это и вполне типичный буржуа, сложившийся под влиянием определенных общественных отношений. И если лучшие черты, свойственные Робинзону-человеку, смогли проявиться вдали от людей, в условиях необитаемого острова, то они не смогли подавить в нем истинного буржуа. Во всем сказываются его деловая сметка и здравый смысл. Его религиозность и набожность сочетаются с практицизмом дельца. Любое дело он начинает с чтения молитвы; как истинный пуританин он не расстается с Библией, но вместе с тем он мелочно расчетлив и во всем руководствуется прежде всего интересами выгоды. В дневнике Робинзон подводит «баланс» положительных и отрицательных сторон своего положения. Характер Робинзона раскрывается и в его общении с Пятницей. В этом молодом дикаре, спасенном им от смерти, Робинзон хочет прежде всего видеть своего покорного слугу, раба. Не случайно первое слово, которое он учит его произносить, «господин». Робинзону необходим послушный и безропотный помощник, и его радуют «смиренная благодарность», «бесконечная преданность и покорность» Пятницы. Узнав Пятницу ближе, Робинзон понимает, что по живости своего ума и по «душевным способностям» юноша не уступает ему. Пятница не только услужив, но и умен и восприимчив; он понимает все, чему его обучают. Благодаря Пятнице, к которому Робинзон искренне привязался, жизнь на острове стала «приятной и легкой». Как истинный пуританин Робинзон стремится приобщить Пятницу к религии.

Дефо сам писал об иносказательном смысле своего романа: в нем воплотились представления Дефо о человеческой жизни и истории человечества, основные

этапы которой Робинзон проходит за время жизни на острове, но используя предыдущий опыт человечества. Без его поддержки он не смог бы выжить, несмотря на всю свою энергию. Таким образом, роман Дефо развивался как роман социальный.

Необыкновенную историю Робинзона Дефо сумел рассказать с удивительной художественной выразительностью и непосредственностью благодаря повествованию от первого лица. Простота и безыскусность рассказа обладают большой силой убедительности. Достигается это благодаря реалистической достоверности описаний. С необычайной тщательностью воспроизводит Дефо мельчайшие подробности жизни своего героя, и каждая из них приобретает глубокий смысл.

Вторая и третья части «Робинзона Крузо» по глубине содержания и по художественному уровню значительно уступают первой. В них речь идет о жизни и деятельности Робинзона после того, как он покинул остров, о его торговых путешествиях в Индию, Китай и Сибирь, об организации им колонии поселенцев на том острове, где он прежде жил в одиночестве. Робинзону приходится преодолевать многие препятствия, однако теперь речь идет уже не столько о приключениях, сколько о деловых авантюрах и спекуляциях, и сам герой изображен как успешный и оборотистый делец.

В «Робинзоне Крузо» сочетаются черты приключенческого, биографического, исторического романа, романа воспитания, романа о путешествии.

Последовавшие за «Робинзоном Крузо» произведения Дефо составляют несколько групп: приключенческие романы, продолжающие традиции европейского плутовского романа («Молль Флендерс», 1722; «Полковник Джек», 1722; «Роксана», 1724); морские приключенческие романы («Капитан Синглтон», 1720); исторические романы на ранней стадии их развития («Дневник

чумного года», 1722; «Мемуары кавалера», 1720). Романы Дефо написаны в форме мемуаров или автобиографий. В них рассказывается история жизни героя и становления его личности. Дефо раскрывает воздействие условий и обстоятельств жизни на формирование человека. Он показывает своих героев в столкновении с жестоким и бездушным миром. Как правило, это люди, лишенные прочных общественных связей, сироты, подкидыши, пираты, вынужденные действовать в соответствии с бесчеловечными законами буржуазного мира или становиться их жертвами. Каждый ведет борьбу в одиночку, рассчитывая на свои собственные силы, на свою ловкость, находчивость и сообразительность. В историю литературы Дефо вошел как создатель просветительского реалистического романа, в котором проявляется тенденция к большим социальным обобщениям. Он писал для широких кругов читателей и содействовал демократизации литературы.

Сатирическая традиция английской литературы связана с творчеством **Джонатана Свифта** (1667–1745). Уже на раннем этапе Просвещения Свифт выступил с критикой не только пережитков феодализма, но и складывающихся буржуазных отношений. Его резкая сатира обнажала пороки современного ему мира, разрушая оптимистические надежды просветителей на будущий прогресс. Сатира Свифта носила философско-политический характер: он критиковал внутреннюю политику Англии, парламентскую систему, колониальные и захватнические войны, выступал против религиозных предрассудков и невежества. Обращаясь к конкретным проблемам действительности, Свифт трактовал их в философском плане. Социальная острота и злободневность его произведений сочетаются со стремлением к большим обобщениям. Свифт – мастер аллегории, продолживший традицию английской литературы, у истоков которой стоял Дж. Беньян. Создаваемые им фантастические образы,

описанные им удивительные приключения и путешествия, имеют под собой вполне реальную основу. Свифт говорил об обычном, используя необычные формы и образы. Его излюбленный жанр – памфлет.

Свифт получил богословское образование в университете Дублина, но не собирался стать священником. В течение ряда лет он зарабатывал себе на жизнь, выполняя обязанности домашнего секретаря у знатного вельможи Темпля в Англии. Литературная деятельность Свифта началась в 1690 году. Его первые памфлеты «Битва книг» и «Сказка бочки» были опубликованы в 1704 году. В «Битве книг» Свифт изложил свои взгляды на задачи литературы. Долг писателя он видел в том, чтобы приносить пользу людям и обогащать их идеями. В «Сказке бочки» сатира была направлена против церкви. В названии автор использовал английскую идиому, которая может быть переведена как «запутанная история», «бестолковщина». Композиция памфлета, начинающегося несколькими предисловиями и большим количеством отступлений на различные темы, раскрывает иносказательный смысл названия, которое Свифт объяснил в следующих словах: «...У моряков существует обычай при встрече с китом бросать в море пустую бочку, чтобы этой забавой отвлечь его внимание от корабля». Развивая эту мысль в «Предисловии» к памфлету, Свифт обратил внимание на то, что корабль может быть понят как «эмблема государства». Из содержания памфлета ясно, что «бочка», которая должна отвлечь внимание от «корабля-государства», – это религия. Втягивая народ в споры о религии и тем самым отвлекая его внимание от более важных проблем, государство действует в интересах самосохранения. Ядро памфлета составляет сатира на церковь и ее догматы. Она развернута в притче о трех братьях, каждый из которых олицетворяет одну из форм религии: Петр – католичество, Мартин – лютеранство (англиканская цер-

ковь), Джек – кальвинизм (пуританство). Умирая, отец (христианство) оставляет в наследство своим сыновьям по кафтану и завещает носить их бережно и содержать в чистоте. Он просит детей соблюдать эти наставления в точности, предупреждая, что все их «будущее благополучие зависит от этого». И еще он завещает, чтобы они «по-братски и по-дружески жили вместе в одном доме». В течение первых семи лет братья соблюдали отцовское завещание и были счастливы. Но потом, стремясь приобщиться к светской жизни и завоевать благосклонность дам – герцогини Корыстолюбие, мадемуазель Честолюбие и графини Гордость, – братья нарушили заветы отца. В завещании запрещалось «прибавлять к кафтанам или убавлять от них хотя бы нитку». Но, боясь отстать от моды, братья украсили свои очень просто сшитые кафтаны аксельбантами. Петр объявил, что поскольку он старший из братьев, то именно он и является единственным наследником отца. Он приказал величать себя «господин Петр», затем – «отец Петр» и даже «милостивый государь Петр». Требуя к себе почтения, он занимался выгодными спекуляциями: покупал и перепродавал земельные участки. Он стал известен своими изобретениями: радикальным средством от глистов (отпущение грехов), учреждением «шептальни» (исповедальни), открытием «универсального рассола» (святая вода). Петр разбогател, но потерял рассудок. Он дошел до того, что стал ходить в трех «высоких шляпах, напяленных одна на другую» (имеется в виду папская тиара); когда с ним здоровались, протягивал свою ногу в ожидании поцелуя (тоже намек на папу римского). Вскоре братья перессорились и после «великого разрыва» (церковная реформация в XVI века) так и не помирились. Мартин и Джек, оба страдавшие от тирании Петра, решили «реформировать свою одежду по отцовским предписаниям». Мартин проявил в данном случае осмотрительность и умеренность: он отрывал

шнурки и бахрому, стараясь не повредить кафтан. Зато Джек, «разъярившись и воспламенившись», разорвал весь свой кафтан сверху донизу. Не слушая увещаний Мартина, призывавшего руководствоваться не злобой на Петра, а отцовским завещанием, Джек рвал и кромсал свой кафтан, и, так же как и Петр, он утратил рассудок: приходил в бешенство при звуках музыки, питал лютое отвращение к живописи, ходил по улицам с закрытыми глазами. Свифт беспощаден в своем осуждении католицизма и крайностей пуританства. И если о лютеранстве он пишет более сдержанно, то лишь потому, что его вынуждает к этому сан священника англиканской церкви. В многочисленных сатирических отступлениях Свифт помимо религии касался и других сторон жизни Англии. При всем своем стремлении к универсальности сатира Свифта имеет свои истоки в реальных фактах, а сатирический образ вытекает из конкретного факта. Эти особенности сатиры Свифта, впервые проявившись в «Сказке бочки», с еще большей определенностью видны в его последующих произведениях.

В 1714 году Свифту было предложено место декана собора в Дублине. По существу, это означало ссылку. В обстановке национально-освободительного движения ирландского народа складывались и укреплялись республиканско-демократические взгляды писателя. Свое выражение они получили в памфлетах «Письма суконщика» (1724), «Скромное предложение о детях бедняков» (1729) и в знаменитом романе «Путешествия Гулливера» (1726). «Письма суконщика» написаны в связи с распространением в Ирландии неполноценной медной монеты, право на чеканку которой приобрел английский купец Вуд, разбогатевший на ограблении ирландцев. Этот конкретный случай послужил Свифту поводом для обличения колониальной политики Англии. Памфлет написан простым языком, от лица дублинского торговца сукном. Суконщик

выражает интересы всей порабощенной Ирландии. В его письмах звучит голос народа. И в своих обличениях, и в своем призыве к действию суконщик выступает как истинный патриот. Памфлет получил широкую известность, а к его автору относились как к национальному герою, но положение Ирландии, по существу, не изменилось. Сатира Свифта становилась все более мрачной. Усиливались настроения отчаяния, отражая не только остроту гнева писателя, но и глубину его душевной боли.

В 1726 году вышли знаменитые «Путешествия в разные отдаленные страны мира Лемюэля Гулливера, вначале хирурга, а затем капитана нескольких кораблей», над которой Свифт работал в около десяти лет. Книга отразила эволюцию взглядов писателя и углубление его сатирического мастерства. В литературе эпохи Просвещения «Путешествиям Гулливера» принадлежит важное место. Свифт положил начало радикально-демократической линии в развитии просветительского искусства. Он не принадлежал к числу сторонников классового компромисса буржуазии и дворянства, не верил в благотворность буржуазного прогресса, решительно обличал пороки и противоречия буржуазного общества и не разделял оптимизма своих предшественников – Аддисона, Стиля, Дефо.

«Путешествия Гулливера» – это сатирический философско-политический роман на ранней стадии развития просветительской литературы в Англии, когда жанр романа находился в процессе становления. Специфическая особенность свифтовского романа – наличие в нем ярко выраженного публицистического начала, сближающего его с памфлетом. Роман состоит из четырех частей, в которых рассказывается о пребывании Гулливера в различных странах. Образ Гулливера связывает все части произведения, становится его центром. В отношении Гулливера к окружающему миру намечаются определенные сдвиги и изменения. Роман Свифта строится как

роман путешествий приключенческо-фантастического характера. Приключенческое начало повествования, фантастические ситуации и образы делают его особенно интересным для детей. Однако каждый из эпизодов романа помимо занимательности заключает в себе и гораздо более глубокий смысл. Путешествия Гулливера – это история обогащения представлений человека о мире. В романе поставлен вопрос и об относительности человеческих знаний.

В первой части романа, рассказывая о Лилипутии, Свифт сатирически изображает современную ему Англию. Порядки, законы и обычаи Лилипутии – карикатура на монархический строй, парламентские партии и церковные разногласия. Император кичится перед своими подданными тем, что он чуть выше их ростом. Это ничтожное преимущество позволяет ему чувствовать себя повелителем вселенной. Главный секретарь по тайным делам признается Гулливеру, что государственный организм Лилипутии «разъедают две страшные язвы: внутренние раздоры партий и угроза нашествия внешнего могущественного врага». Враждующие партии (под ними автор имел в виду вигов и тори) отличаются друг от друга лишь высотой каблуков на башмаках. В Лилипутии происходят постоянные смуты, вызванные несогласиями по вопросу о том, с какого конца следует разбивать вареное яйцо. Свифт говорит и о системе назначения на государственные должности: кандидаты на ответственные посты избираются в зависимости от их умения балансировать на канате и выполнять акробатические упражнения. Если в Лилипутии Гулливер всех поражает своими размерами и получает прозвище «Человек-Гора», то во второй части романа среди великанов Бробдингнега он кажется «ничтожным насекомым». Свифт изображает Бробдингнег как идеальную монархию, а ее короля как просвещенного и мудрого монарха. Король Бробдингне-

га осуждает войны. В своей стране он стремится установить порядок, основанный на принципах разума и высокой нравственности. Блестящей сатирой на науку, оторванную от жизни и потому ненужную людям, является третья часть книги, связанная с пребыванием Гулливера в Лапуте. Четвертая часть романа – «Путешествие в страну гуигнгнмов» содержит гневное обличение бесчеловечности современного общества, порождением которого являются звероподобные существа йеху, и картину жизни патриархальной общины добродетельных лошадей гуигнгнмов, противопоставляемых йеху. И внешний облик, и внутренняя сущность йеху отвратительны. Эти похожие и на обезьян, и на людей существа хитры, злобны, вероломны и мстительны. «Они сильны и дерзки, но вместе с тем трусливы, что делает их наглыми, низкими и жестокими». Они жадны и сластолюбивы, неопрятны и уродливы, драчливы и безнравственны. Больше всего они ценят цветные и блестящие камешки, которые отнимают друг у друга и закапывают в землю. Из-за них йеху готовы убивать и проливать кровь. Вернувшись в Англию, Гулливер обнаруживает у своих соотечественников черты, свойственные йеху. Наблюдения над извращениями человеческой природы вызывают у писателя глубокий пессимизм. Противопоставляя йеху гуигнгнмов и называя их с грустной улыбкой «совершенством природы», Свифт понимает и присущую им ограниченность, и невозможность возрождения патриархальных устоев жизни. В связи с этим создаваемая в его романе картина является, по существу, безысходной. Свифт не видел выхода из противоречий буржуазного общества. Но он всегда был непримирим к несправедливости и оставался ревностным защитником свободы. Творчество Свифта – важный этап в развитии просветительского реализма.

Период зрелого Просвещения в Англии относится к 40-60-м годам XVIII века. Это время расцвета английского просветительского романа, представленного творчеством С.Ричардсона, Г.Филдинга и Т.Смоллетта. В их произведениях просветительский реализм достиг своего расцвета. Начало зрелого Просвещения связано с творчеством С. Ричардсона, вершина просветительского реализма – произведения Г. Филдинга. Филдинг выступил как теоретик романа и автор социально-бытовых романов, которые сам он определил как «комические эпопеи». Поздний этап в развитии зрелого Просвещения связан с творчеством Т. Смоллетта, в котором обозначилось начало кризиса просветительского оптимизма, свойственного Г.Филдингу. Романы-жизнеописания Т. Смоллетта начали видоизменяться, поскольку автор стремился представить панораму общественно-политической жизни и нравов.

Самюэль Ричардсон 1689–1761) – создатель жанра семейно-бытового психологического романа, изображающего повседневную жизнь буржуазной семьи. Если геро и Д.Дефо и Д.Свифта представали перед читателями в необычайных обстоятельствах и неожиданных ситуациях, то Ричардсон изображал людей в будничной обстановке семьи и дома. В этом он следовал правилу римского поэта Ювенала, которые могли бы стать эпиграфом ко всему творчеству Ричардсона: «Если ты хочешь познать нравы человеческого рода, тебе довольно и одного дома».

Личность и биография Ричардсона – характерное явление для XVIII века. Ричардсон представляет новый тип писателя: вместо придворного поэта, обласканного двором, продающего свой талант в угоду вкусам аристократической верхушки, перед нами скромный труженик, сын столяра, пробивающий себе дорогу своим трудом, суровый, нравственный, религиозный буржуа. К литературному творчеству он пришел неожиданно, почти случайно. К нему, владельцу небольшой лондонской типографии, обратились два издателя с просьбой составить

письмовник, откуда читатели, неопытные в эпистолярном искусстве, могли заимствовать образцы писем на различные случаи жизни. Один из таких случаев, настолько захватил его, что он написал продолжение. Так появился первый роман Ричардсона «Памела, или Вознагражденная добродетель; ряд дружеских писем молодой прекрасной особы к своим родным, изданных с целью развития правил добродетели и религии в душе молодых людей обоего пола; сочинение это основано на истинном происшествии, дает приятное занятие уму разнообразием любопытных и трогательных приключений и вполне очищено от таких изображений, которые в большей части сочинений, написанных для простого развлечения, имеют целью только воспламенить сердце вместо того, чтобы поучать его» (1740). Цель романа указана уже в его названии – он должен служить не для развлечения, а для поучения. Автор выводит представителей двух сословий – бедную крестьянскую девушку-служанку Памелу и аристократа. Кроткая и добродетельная Памела после смерти своей хозяйки, знатной дамы, подвергается преследованиям сквайра Б., своего молодого хозяина, сына покойной. Борьба между добродетелью героини и домогательствами ее господина составляет содержание первой части романа. В образе Памелы писатель отразил представления об идеальном человеке, как он рисовался воображению его современников. Первая черта, характеризующая Памелу, – ее глубокое религиозное чувство: оно объясняет твердость духа героини, ее добродетельность. Другая черта – кротость и смирение; Памела лишена тщеславия и гордости, ей ни на минуту не приходит мысль возгордиться вниманием молодого джентльмена – даже тогда, когда он, тронутый ее стойкостью, решает жениться на ней. Третья черта – верность долгу. Став женой своего хозяина, она любит его, прощает все его преследования. Она мечтает о правильном разумном

устройстве своего хозяйства, о нежном попечении, которым она окружит его, она будет молиться богу, чтобы он помог ей выполнить свой долг. Прославление добродетелей Памелы выливается в романе Ричардсона в восхваление пуританской морали.

Успех романа был огромный, вместе с тем уже современники отметили присущие этому роману слабости. «Памела» вызвала к жизни массу пародий. В принципиальную полемику с Ричардсоном вступил Г.Филдинг, откликнувшийся на «Памелу» пародией «Приключения Джозефа Эндрюса и его друга мистера Абраама Адамса» (1742).

Вершиной реализма Ричардсона является его роман «Кларисса, или История молодой леди, охватывающая важнейшие вопросы частной жизни и показывающая, в особенности, бедствия, проистекающие из дурного поведения как родителей, так и детей в отношении к браку» (1747–1748). Изображенная в нем ситуация трагична. Конфликт основан на столкновении честной и гордой натуры Клариссы со злом, воплощенным не только в образе преследующего ее Ловласа, но и в окружающем обществе. Девушка из буржуазной семьи Кларисса Гарлоу бежит из родительского дома с молодым дворянином Ловласом, которого она любит и которому доверяет. На этот шаг Кларисса решилась потому, что родители, равнодушные к ее чувствам, принуждают ее к браку с богачом Сомсом. Брат и сестры возненавидели Клариссу из-за полученного ею от деда наследства. Деньги явились причиной семейных раздоров. «Любовь к деньгам – корень всякого зла», – пишет Кларисса в письме подруге. Ловлас, принадлежащий к обедневшей дворянской семье, не имеет богатства и потому не является в глазах родных Клариссы подходящим для нее женихом. Доверившись Ловласу, Кларисса оказалась жертвой его эгоизма, самолюбия и гордыни. Ловлас совершает над ней насилие. Своей жестокостью

он мстит семье Гарлоу, не пожелавшей видеть его мужем Клариссы. Однако отношение Ловласа к Клариссе сложно; постепенно разбираясь в своих чувствах, он понял, что любит ее. Стремясь загладить свою жестокость, он хочет жениться на ней. Но Кларисса отвергает его предложение. Пережитые мучения подрывают ее силы, и она умирает. Ловлас, терзаемый угрызениями совести, уезжает в Италию. Вскоре он погибает на дуэли от руки двоюродного брата Клариссы. Развязка романа лишена компромисса, присущего сюжету «Памелы». Гибель Клариссы оказывается неизбежной, подготовленной всей цепью предшествующих событий. До конца она сохраняет свою независимость; физически сломленная, она одерживает моральную победу над Ловласом.

Сила воздействия романа Ричардсона на его современников была велика. Это связано с присущей писателю способностью увлечь читателя эмоциональностью повествования, мастерством передачи чувств. Главным достоинством романа являются многогранные и жизненные характеры главных героев. Пуританская ограниченность Клариссы сочетается с подлинным величием в отстаивании своего человеческого достоинства. Эгоизм, жестокость и развращенность Ловласа не заслоняют присущего ему обаяния. Не случайно, несмотря на все совершаемые им преступления, он вызывал симпатию у читателей. Сведения о состоянии здоровья Клариссы передавались из уст в уста, читатели молились о том, чтобы Кларисса осталась жива, дамы умоляли писателя спасти душу Ловласа. (роман издавался частями). Следующая реальная история является иллюстрацией той сенсации, которую возбуждал роман: один из знакомых Ричардсона получил письмо: «Дорогой мой Уильямс, я знаю, что Вы приятель этого Ричардсона, о котором трубит весь город. У меня есть к Вам деликатное поручение. Невеста моя, Мэри Кэмпбель, до того начиталась его романов, что совершенно спятила с ума и чрезвычайно подурнела. На днях она объявила мне, что если умрет какая-то Кларисса Гарло, с которой знаком Ричардсон, то она сама умрет от отчаяния. Напрасно я уверял ее, что не властен же Ричардсон охранять от смерти своих знакомых и что в животе и смерти властен бог. Она объявила мне, что Ричардсон сочиняет Клариссу, что леди Кларисса не женщина, а книга, что, стало быть, сочинитель может спасти и погубить ее – по усмотрению. Так передайте, пожалуйста, мистеру Ричардсону, что если мисс Мэри на него пожалуется и Кларисса действительно умрет, то я с приличною компанией подстерегу его на Риджент-стрит, всенародно сниму с него парик, а если сердце подскажет, то поколочу преисправно. Капитан Джордж Ковентри».

Причина необыкновенного успеха романов Ричардсона в том, что они отвечали требованиям и вкусам значительной части читающей публики – буржуазии. Изменился сюжет: вместо великих событий и героических подвигов – рассказ о жизни обычной семьи. Появились новые герои: обычные люди, с близкими и понятными читателю чувствами и переживаниями. Ричардсон был первым романистом Англии, который попытался проникнуть в мир мыслей и чувств героев. Этим объясняется его обращение к форме романа в письмах. Пространные и обстоятельные письма героев позволяют судить об их психологии, присущих им индивидуальных особенностях восприятия окружающего. Письма передают эмоциональную напряженность рассказчика, мир его чувств. Свою позицию он выразил в известной фразе: «... надо писать ради чувства и рассматривать сюжет как повод для чувства». В произведениях Ричардсона уже появляются черты сентиментализма, однако в отличие от представителей сентиментализма в английской литературе Ричардсон не противопоставляет чувства разуму: страсть его героев рассудочна.

С расширением сферы действия героев должна была расшириться область литературы и в пространственном отношении. Город и королевский двор перестали быть главным местом действия. Все чаще в литературе XVIII века действие переносится в деревню, где царят простота, естественность. Сами названия ричардсоновских романов показывают, что автор имел целью показать обществу, как следует жить, что представляет истинная нравственность. Романы Ричардсона имеют ярко выраженный нравоучительный характер; в них всегда присутствует морализаторская тенденция, соответствующая пуританским представлениям.

Последний роман Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» (1754) не пользовался успехом, выпавшим на долю «Памелы» и особенно «Клариссы». В нем проявились слабые стороны взглядов и художественной манеры писателя. Ограниченность Грандисона, рассудительность, удерживающую его от подлинных страстей, религиозность и набожность Ричардсон стремится представить образцом добродетели. Наполняющие его нравоучения скучны, повествование чрезмерно растянуто. Недаром А. С. Пушкин сказал о нем: «И бесподобный Грандисон, который нам наводит сон».

Просветительский реализм зрелого периода представлен творчеством **Генри Филдинга** (1707–1754). Романист, драматург, создатель английской политической комедии, блестящий публицист, Филдинг выступил и как первый теоретик романа. Его творчество – вершина английского просветительского реализма. По своим взглядам Филдинг принадлежал к антипуританскому направлению в английском Просвещении. Мировоззрение Филдинга материалистично и проникнуто жизнерадостным свободомыслием; ему свойственны жизнеутверждающий гуманизм и светлый взгляд на человеческую природу. Гуманизм и свободомыслие Филдинга, его реализм

роднят его с великими писателями эпохи Возрождения – У.Шекспиром, Ф.Рабле и М.Сервантесом.

Начало литературной деятельности Филдинга связано с театром: он писал комедии нравов, содержащие острую социальную сатиру, политические комедии, фарсы, а также пьесы, тяготеющие по своему характеру к реалистическим драмам. В английской литературе Филдинг – создатель социально-политической комедии. Особой силы его сатира достигла в политических комедиях «Дон Кихот в Англии» и «Исторический календарь на 1736 год». Эти пьесы направлены против общественно-политической системы Англии. По силе содержащегося в них сатирического обличения и гражданскому пафосу они близки произведениям Свифта. Знаменательно появление в творчестве Филдинга образа славного рыцаря Дон Кихота Ламанчского. Из эпохи Возрождения Филдинг переносит его в Англию XVIII века, из Испании – в захудалую гостиницу провинциального городка. Дон Кихоту приходится столкнуться с дикими нравами, невежеством, предрассудками. Он становится свидетелем и невольным участником предвыборной кампании и связанной с ней системы подкупов. Хозяин гостиницы и местные сквайры принимают Дон Кихота за помешанного, но именно он судит о происходящем с точки зрения разума и гуманности. В уста Дон Кихота Филдинг вкладывает свои суждения о порядках, установленных в Англии. Дон Кихот говорит о бедственном положении неимущих и о безнаказанности богачей. Большинство комедий Филдинга были запрещены цензурой. После принятия в 1737 году закона о цензуре многие театры в Англии вынуждены были закрыться, и Филдинг занялся юриспруденцией. Однако литературную деятельность он не оставил, испробовав себя почти во всех жанрах: писал дидактические поэмы, послания в духе А.Попа, публицистические произведения. Своё истинное призвание

он нашел в романе. Опыт драматурга обогатил Филдинга-романиста.

В английской литературе Филдинг был первым, кто соединил плутовской приключенческий роман с семейно-бытовым, или, как определял это он сам, – «эпос большой дороги» с «эпосом частной жизни». Первый [illegible] повесть «Жизнь мистера Джонатана Уайлда Великого» (1743). Знаменателен выбор героя повести. Это главарь бандитской шайки, но окружающие знают его как богобоязненного, честного, мирного буржуа. В личности Джонатана Уайлда органично сочетаются ступность и лицемерие, подлость. Исходя из про тельской предпосылки о преступности всякого ве основанного на бедствиях масс, используя сатири прием снижения, Филдинг указывает на отсутстви личий между подвигами м ов и подвигами р ника. Отсюда – большой ющий смысл пол ской сатиры; ее объект дельные люди, а – парламентские фракци уппировки. Остро тиры и обличительной силой повесть Филдинга к «Сказке бочки» Свифта, но Филдинг идет на мисс, пытаясь соединить критику существующе с оправданием его. Финал повести дан в соотв с авторским идеалом: тихая семейная жизнь в пороков общества. Повесть наметила общее направление перехода от политической сатиры к «комическому эпосу» частной жизни.

Поиски и открытия Филдинга в области романного жанра были связаны с отталкиванием от С.Ричардсона и полемикой с ним, с разработкой теории романа и созданием «комических эпопей», в которых положительная программа воплотилась в высокохудожественных и значительных образах. Основные положения теории Филдинга выдвинуты в предисловии к «Джозефу Эндрюсу» и в 18 главах, предваряющих 18 частей «Тома Джонса».

Создаваемые им романы Филдинг определял как «комические эпопеи в прозе». Он отмечал, что до него произведения такого рода еще никто не пытался писать на английском языке. Комический роман Филдинг сравнивал с комедийной эпической поэмой, написанной в прозе. Этот вид романа отличается от комедии «тем же, чем серьезная эпическая поэма от трагедии: действию его свойственна большая длительность и больший охват; круг событий, описанных в нем, много шире, а действующие лица более разнообразны». Комический роман отличается не только от драматических и поэтических жанров, но и от серьезного романа. Если в серьезном романе фабула и действие возвышенны и торжественны, то в комическом романе они легки и забавны. «Отличается комический роман и действующими лицами, так как выводит особ низших сословий и, следовательно, описывает более низменные нравы, тогда как серьезный роман показывает нам все самое высокое». Филдинг подчеркивал, что в комическом романе внимание обращено не на возвышенное, а на смешное. Источник смешного он видел в притворстве; притворство проистекает от тщеславия и лицемерия. «Из распознавания притворства и возникает смешное». Особенно силен эффект от распознавания лицемерия. По отношению к лицемерию Филдинг беспощаден. И если обычно его смех звучит весело и сочувственно, то при описании лицемерия он достигает высот сатиры. В данном случае Филдинг следовал великим сатирикам – Аристофану, Ф. Рабле, М. Сервантесу, Ж. Б. Мольеру, Д. Свифту.

Важным положением филдинговской теории является утверждение о связи романа с жизнью. Авторы комических романов «всегда должны строго придерживаться природы, от правдивого подражания которой и будет проистекать все удовольствие, какое мы можем таким образом доставить разумному читателю». В пер-

вой главе «Тома Джонса» Филдинг прямо пишет о том, что предметом его изображения является человеческая природа. Романист следует жизни и черпает комическое в самой жизни, и потому в создаваемых им характерах, в передаваемых чувствах все должно быть естественным. Поэтому его образы естественны в своей жизненности, несмотря на имеющиеся в их обрисовке крайности. Исследование человеческой природы привело его к выводу о том, что совершенно плохих людей не существует: нельзя считать кого-либо плохим лишь на том основании, что он недостаточно хорош. Филдинг полагал, что в жизни, как и на сцене, «один и тот же человек играет то злодея, то героя; и тот, кто вызывает в нас восхищение сегодня, может быть, завтра станет предметом нашего презрения». Важной задачей романиста Филдинг считал создание характеров. Путь к ее решению он видел не в копировании природы, а в выражении ее существа. Подчеркивая свое стремление к широким обобщениям на основе сделанных им наблюдений над жизнью и человеческой природой, он отмечал: «Я описываю не людей, а нравы, не индивидуума, а вид».

Большое внимание уделял Филдинг вопросам композиции романа. Он защищал принцип единства действия и драматический способ его развития, говорил о необходимости соединять в одном романе смешное и серьезное, возвышенное и низкое, обычное и чудесное. Выдвигал Филдинг и проблему протяженности времени в жизни и в романе. Задача романиста заключается в том, чтобы обстоятельно воспроизводить лишь те периоды и моменты в жизни героев, которые наполнены значительными событиями. Эти значимые отрезки времени, сколь бы ни были они кратки, должны быть описаны подробно; но романист имеет полное право опускать целые месяцы и даже годы, если они не содержат ничего достойного внимания. Филдинг сравнивал мир со сце-

ной театра, происходящее в жизни – со спектаклем, а себя самого – с драматургом и постановщиком, который управляет актерами и следит за реакцией зрителей. Как романист Филдинг во многом опирался на свой опыт драматурга и режиссера. Драматическое начало выражено в его романах очень сильно. Оно проявилось в активном действии, в остроте и напряженности ситуаций; Филдинг показал, что, подобно драме, роман изображает сильные человеческие страсти. Он рассматривал жизнь как «великую драму, похожую почти во всех своих подробностях на театральные представления». В XIX веке это сравнение было продолжено в «Ярмарке тщеславия» У. Теккерея, называвшего главным своим учителем Филдинга.

Впервые в английском романе Филдинг использовал прием обращения к читателю и авторские отступления, ввел в роман повествование от лица автора-рассказчика. До Филдинга повествование в романе велось от первого лица (Д.Дефо, Д.Свифт, С.Ричардсон).

Теория реалистического романа Филдинга воплощена в его романах, в которых с наибольшей полнотой воплотилось стремление писателя к разностороннему изображению жизни, эпически широкому размаху повествования. Первой «комической эпопеей в прозе» явился роман «История приключений Джозефа Эндрюса и его друга пастора Абрахама Адамса» (1742), ставший вместе с тем и первым опытом создания «романа большой дороги». Как «комическая эпопея» «Джозеф Эндрюс» воплотил стремление Филдинга к созданию широкой картины жизни различных слоев современного ему общества; как «роман большой дороги» это произведение изображает героев не в узких пределах семьи и дома, а выводит их в самом прямом смысле этого слова на дороги Англии, заставляя пережить многие приключения и трудности, познакомиться с различными людьми и испытать свои

силы в столкновении с жизнью. Тема «большой дороги» связана с характерной для английского романа темой путешествий. Однако в отличие от Д.Дефо и Д. Свифта Филдинг изображает путешествия своих героев не в далекие страны; он ведет их по Англии, знакомя с повседневной жизнью и нравами обыкновенных людей. Местом действия становятся постоялые дворы и придорожные гостиницы и харчевни, помещичьи усадьбы и тюрьмы. В этом отношении роман Филдинга продолжает традиции плутовского романа, родиной которого была Испания. Важным источником романа Филдинга был «Дон Кихот» М.Сервантеса: об этом говорит подзаголовок «Джозефа Эндрюса»: «Написано в подражание манере М.Сервантеса, автора «Дон Кихота»».

Поводом к появлению «Джозефа Эндрюса» стал роман С. Ричардсона «Памела». Не приемля идейно-эстетических позиций Ричардсона, Филдинг написал на его роман пародию. Но «Джозеф Эндрюс» перерос рамки пародии и вошел в историю английской литературы как вполне самостоятельное произведение. Роман строится как история приключений Джозефа Эндрюса – родного брата Памелы. Он с детских лет находится в услужении в богатом поместье. После смерти владельца усадьбы его вдова леди Буби начинает склонять к близости приглянувшегося ей молодого слугу. Но Джозеф стойко сопротивляется ее ухаживаниям. В этом единоборстве с пороком примером для него становится история Памелы. Разгневанная леди Буби изгоняет Джозефа. Эта пародийная ситуация является завязкой романа. Однако суть полемики с Ричардсоном заключалась не в комическом обыгрывании отдельных ситуаций и приемов. Филдинг выступил с осуждением притворства и тщеславия, с критикой социальных противоречий. Не случайно в конце романа появляется Памела, ставшая женой мистера Буби и воплощающая ненавистные для Филдинга

ханжество, лицемерную добропорядочность и сословную спесь. Если ричардсоновская Памела проявляет стойкую добродетель и вознаграждается богатством и положением в обществе, то филдинговский Джозеф оказывается изгнанным из дома леди Буби; он сталкивается с жизненными трудностями, но проявляет себя смелым, отзывчивым и подлинно благородным человеком. Филдинг противопоставляет истинную человечность своего героя лицемерной добродетельности Памелы. Плутовской роман до Филдинга строился по принципу чередования глав, каждая из которых могла бы быть самостоятельной новеллой, воспроизводящей то или иное приключение героя или его встречу с определенным лицом, эпизодически появляющимся на страницах романа. Это был роман событийный, роман ситуаций. В отличие от него, не утрачивая динамичности действия, подчеркивая драматический характер его развития, роман Филдинга является уже в значительной степени романом характеров.

Новое значение приобретает сюжетная схема «Джозефа Эндрюса». Следующие друг за другом приключения героя помогают автору проследить влияние среды, обстоятельств, жизненного опыта на характер человека. Сюжет тщательно продуман, хотя внешне выглядит как цепь случайных событий. Это – «история», художественное обобщение событий. «Джозеф Эндрюс» положил начало построению романа как истории жизни и приключений молодого человека, вступающего в жизнь и познанного в столкновении с нею. Этот принцип станет основным у романистов XVIII — XIX веков.

В творчестве самого Филдинга он получил дальнейшее развитие в «Истории Тома Джонса, найденыша» (1749), вершине просветительского реалистического романа в Англии. Созданная в «Томе Джонсе» картина современной писателю социальной действительности правдива и многогранна. Место действия – деревня и

город, помещичьи усадьбы и столичные салоны, придорожные гостиницы и ярмарки, тюрьмы и жилища бедняков. В романе изображены люди различных социальных слоев: дворяне, крупные и мелкие буржуа, служители церкви, бездомные бродяги, судейские чиновники. Выдвинутый в «Джозефе Эндрюсе» принцип панорамности получил в «Томе Джонсе» свое блестящее развитие. Роман строится как история жизни главного героя Тома Джонса (со дня его рождения до исполнения ему 21 года). С образом Тома Джонса Филдинг связывает свои представления об истинной «человеческой природе». В нем отразились свойственный Филдингу в период создания этого романа оптимизм и вера в здоровые начала, заключенные в человеке и в жизни. Том Джонс – подкидыш, выросший в доме помещика Олверти, который воспитал его вместе со своим племянником Блайфилом. Том умен, смел, общителен, внешне привлекателен. Он честен и добр, отзывчив и прямодушен. Он не похож на хитрого и лицемерного Блайфила, умело скрывающего свою подлинную сущность за внешней скромностью и показной набожностью. С годами неприязнь Блайфила к Тому и дух соперничества между ними возрастают. Нищий и безродный подкидыш становится соперником Блайфила и в любви. Происки Блайфила приводят к изгнанию Тома из дома Олверти. Начинаются скитания героя. Как и Джозеф Эндрюс, Том претерпевает всевозможные злоключения на своем пути в Лондон. Его ждут тяжелые испытания. Тома хотят насильно завербовать в матросы; он попадает в тюрьму; ему лишь случайно удается избежать виселицы. В конце концов он соединяется с любимой им Софьей Вестерн и женится на ней. Образом Тома Джонса Филдинг продолжил свою полемику с Ричардсоном. Он отказался от идеализации героя и одностороннего представления о добродетели. Он не боится показать человека, руководствующегося в своем по-

ведении не религиозными догмами, а порывами чувств и страстей. Том Джонс – человек темпераментный, глубоко и сильно чувствующий. Он может заблуждаться и совершать ошибки, но он всегда естествен. Человечность Тома раскрывается при сопоставлении его с Блайфилом. С помощью этих двух контрастных характеров Филдинг стремится раскрыть противоречивость мира. Контраст лежит также в основе действия многих эпизодов романа; по принципу контраста строятся и описания. Для Филдинга неприемлем сатирический гротеск, примененный Д. Свифтом при изображении йеху, как неприемлема и ричардсоновская идеализация буржуазной добропорядочности. Он верит, что в людях «живут добрые и благожелательные чувства, побуждающие их способствовать счастию других»; что «люди часто совершают зло, не будучи в глубине души дурными и развращенными». Просветительский реализм Филдинга связан с его верой в организующую и направляющую роль разума. Филдинг понимал социальный характер существующей в буржуазном обществе несправедливости и народных бедствий. В одном из своих последних памфлетов, опубликованных автором без заглавия в 1752 году (в русском издании – «Письма из Бедлама») он определил деньги и социальные различия как основные препятствия для достижения людьми счастья. В последние годы жизни писателя его оптимизм и доверие к «человеческой природе» оказались поколебленными. Об этом свидетельствуют его памфлет «Современный словарь» (1752) и последний роман «Амелия» (1752).

Появление основных произведений **Тобайаса Джорджа Смоллетта** (1721–1771) почти совпало с выходом в свет романов Г.Филдинга, но в плане историко-литературном творчество Смоллетта означало переход к новому этапу в развитии просветительского романа в Англии. Смоллетт стал выразителем новых тенденций, связанных

с утратой присущих Г.Филдингу оптимизма, веры в Природу и Разум; его творчество связано с поздним этапом зрелого Просвещения в Англии. По присущей ему силе сатирического обличения и политической остроте Смоллетт близок Свифту. Традицию авантюрно-плутовского романа, утвердившуюся в английской литературе с появлением произведений Д.Дефо, он обогатил воспринятой им у Д. Свифта резкой сатирой. Вместе с тем творчество Смоллетта было бы невозможно без реалистических полотен Г.Филдинга. Социальная действительность Англии середины XVIII века и собственный жизненный опыт писателя давали для этого достаточные основания. С одной стороны, Смоллетт всем ходом действия своих романов, построенных в форме «приключений» героев, обосновывает формирование их характеров под воздействием всевозможных жизненных испытаний; но, с другой стороны, не давая глубоких психологических мотивировок поведения и обнаруживая склонность к изображению определенной алогичности жизни и необъяснимости многих человеческих поступков, он тяготеет к утверждению мысли об исконной порочности людей и жизни вообще. Ощущение дисгармоничности мира, алогичности происходящего и присущая Смоллетту беспощадность суждений составляют характерные особенности его творчества.

В историю литературы Смоллетт вошел как автор романов, построенных в форме жизнеописаний героев, истории их «приключений», в процессе которых они познают жизнь и людей. Цель автора раскрыть «плутовство и эгоизм человечества». Свою программу Смоллетт изложил в предисловии к роману «Приключения Родерика Рэндома» (1748). Он хотел вызвать у читателя чувство возмущения и негодования низменными и порочными нравами общества; хотел писать о таких злоключениях героев, которые вызовут не смех, а сострадание; он стремился к правдоподобию в раскрытии «себялюбия,

зависти, злобы и подлого равнодушия человечества». Родерик Рэндом рано лишился родителей, страдал от унижений и обид. Нужда заставляет его браться за любую работу: он служил помощником лекаря на военном корабле, слугой, солдатом французской армии. Смоллетт не идеализирует своего героя, показывает, как обстоятельства жизни делают его черствым, расчетливым, изворотливым. Роман «Приключения Перегрина Пикля» (1751) углубляет тему эгоизма, определяющего поведение людей. Герой этого романа – в отличие от Родерика Рэндома – богатый наследник. Ему не приходится сталкиваться с нуждой и бесправием. Но богатство и уродует его: живя в среде людей, ставящих свои частные интересы выше всего, преклоняющихся перед богатством и знатностью, Пикль становится воплощением эгоизма, корыстолюбия, тщеславия. Он презирает тех, кто занимает в обществе скромное положение, и угодничает перед людьми влиятельными. Беспутный образ жизни разоряет его. Бедственное положение заставляет его переоценить свое прежнее отношение к людям, которые были его искренними друзьями. Своеобразие характера Пикля заключается в соединении двух начал: природных свойств и качеств, приобретенных под влиянием условий жизни. Уже от рождения Пикль наделен многими отталкивающими чертами. Он зол и жесток, достойный сын и своей семьи и общества, формирующих его по своему образу и подобию. Последний роман Смоллетта – «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) интересен как переходное явление от просветительского реализма к сентиментализму. Основное внимание в нем уделено не приключениям, а переживаниям героев, миру их чувств. В связи с этим закономерно обращение писателя к эпистолярной форме.

В 60–80-е годы – период позднего Просвещения в Англии – ведущим направлением стал **сентимента-**

лизм, первые проявления его были еще в середине века. В 1760–1770-е годы сентиментализм, представленный творчеством Оливера Голдсмита и Лоренса Стерна, оформился в литературное направление. Название «сентиментализм» укрепилось после появления в 1768 году романа Стерна «Сентиментальное путешествие».

Сентиментализм явился реакцией на рационализм Просвещения: разуму, не оправдавшему возлагавшихся на него надежд, был противопоставлен культ чувства. Такая реакция в различных формах ее проявления обоснована конкретно-историческими условиями развития не только в Англии, но и в других странах Западной Европы. Однако родиной сентиментализма стала именно Англия, где общественные противоречия проявились острее и раньше. Исторические предпосылки возникновения сентиментализма коренятся в самом развитии страны: тяжелое положение народных масс, обнищание крестьянства опровергали оптимистические надежды просветителей на буржуазный строй как наиболее разумный, устойчивый и совершенный. Сентименталисты выступили с критикой буржуазных порядков. В этом отношении сентиментализм был шагом вперед в развитии просветительской идеологии. Однако их критика отличалась ограниченностью и противоречивостью. Культ чувства и сострадания оказывался явно недостаточным в столкновении с социальным злом.

Философской предпосылкой возникновения сентиментализм были теории философов-идеалистов Джорджа Беркли и Дэвида Юма. Субъективизм, неверие в возможность познания мира, недоверие к разуму и противопоставление ему чувства, интерес к ощущениям и самому процессу восприятия – все это свойственно и поэзии, и художественной прозе сентиментализма. Настроения и ориентация писателей-сентименталистов не были едиными. Одни из них, горячо сочувствуя бедствиям народа, живо откликались на запросы реальной действительности и выступали с резкой критикой существующих порядков, другие искали в религии и мистике возможность уйти от жизни с ее противоречиями и насущными требованиями.

Поэтика сентиментализма складывалась как реакция на нормативность эстетики классицизма и рассудочность просветительского реализма. Сентименталисты стремились воздействовать на эмоции читателей. Они нарисовали идиллические картины сельской жизни, восторгались красотой природы, оплакивая ее гибель под воздействием цивилизации. Они стремились к простоте и непосредственности выражения чувств, заставляли читателя сопереживать героям и сочувствовать им. В литературе раннего сентиментализма преобладали лирические жанры и темы природы и смерти. Лирический герой поэтов-сентименталистов – углубленный в свои думы отшельник, предпочитающий одиночество и меланхолические размышления о бренности бытия и суетности жизни. Недовольство буржуазной действительностью выливается не в решительный протест, а в неприятие жизни, ведет не к действию, а к созерцанию. Наиболее излюбленным жанром становится элегия; ода утрачивает в творчестве сентименталистов присущую ей гражданственность звучания; поэма наполняется религиозно-дидактическим содержанием. Поэт сосредоточен на изображении своего внутреннего мира и переживаний. Эти особенности наиболее полно представлены в поэме **Джеймса Томсона** (1700–1748) «Времена года» (1726–1730). Обращение к природе было воспринято современниками как одна из важнейших деклараций сентиментализма, хотя Томсон дает лишь описания картин природы, не создавая лирически окрашенного пейзажа и не передавая сложной гаммы чувств лирического героя. В этом отношении Томсон еще не порывает полностью

с классицизмом. Он рисует обобщенные картины лета, зимы, весны и осени, фиксируя наиболее характерные приметы каждого времени года. На фоне природы в идиллически-приукрашенном виде изображается в поэме жизнь крестьян. Суровые условия жизни, тяжелый труд крестьян, социальные противоречия не получили отражения во «Временах года». Поэма завершается гимном творцу, создавшему гармонию вселенной и направляющему «таинственный круговорот» времени. Поэма написана белым стихом. Эта свободная метрическая форма получила широкое распространение в поэзии сентиментализма. Значительной фигурой раннего сентиментализма является **Томас Грей** (1716–1771), автор широко известной «Элегии, написанной на сельском кладбище» (1751), являющейся ярким образцом сентиментальной «кладбищенской поэзии». В «Элегии» развивается мысль о том, что тяжелые условия жизни и невозможность приобщиться к знаниям не позволили простым людям проявить заложенные в них способности. Из тех, кто покоится под скромными надгробиями сельского кладбища, могли бы выйти великие ученые, полководцы и поэты. В «Элегии» создан лирический образ поэта; Грей запечатлел в нем свойственные сентименталистам представления о подлинно поэтической натуре. Поэт изображен как человек, «чувствительный душою» и «кроткий сердцем», погруженный в меланхолическую задумчивость, любящий уединение на лоне природы. «Элегия» Грея получила широкое распространение за пределами Англии и вызвала много подражаний. Русский читатель познакомился с ней в 1801 году в переводе В.А.Жуковского.

Дальнейшее развитие английской сентиментальной поэзии относится к периоду 1760–1770-х годов и представлено творчеством **Оливера Голдсмита** (1728–1774), **Уильяма Каупера** (1731–1800), **Джорджа Крабба** (1754–1832) и характеризуется углублением в ней темы социальных противоречий действительности. *Характерным в* этом отношении является творчество Голдсмита, литературная деятельность которого началась во время работы в типографии С. Ричардсона. Как писатель Голдсмит проявил себя во многих жанрах. Он издавал журнал, писал статьи для периодических изданий, комедии, биографии и «Исследование о состоянии словесных наук в Европе» (1759). В историю английской литературы Голдсмит вошел как автор поэм «Путешественник» (1764), «Покинутая деревня» (1770) и романа «Векфильдский священник» (1766). В «Покинутой деревне» поэт обращается к больной проблеме эпохи: разорение английских деревень заставило многих крестьян покинуть родные места и в поисках заработка отправиться в город.

Роман Голдсмита «Векфильдский священник» продолжает традиции просветительского романа, но на новом этапе развития английской литературы – в период сентиментализма. В нем соединены черты просветительского реализма с сентиментальной идиллией; критика социальной несправедливости сочетается с идеализацией патриархальной жизни; острота жизненных конфликтов, не выливаясь в сатирические обличения, смягчается иронией. В «Векфильдском священнике» семейно-бытовая тема переплетается с социальной. Вышедший на несколько лет раньше «Покинутой деревни» роман Голдсмита представляет собой развернутую и конкретизированную в художественных образах вариацию той же темы бедственного положения сельской Англии. На этот раз эта тема раскрывается в истории злоключений семьи сельского пастора Примроза, ставшего жертвой произвола сквайра Торнхилла. Жизнь с ее противоречиями и несправедливостью врывается в мирное идиллическое существование наивных и честных людей и разрушает его. Пастор Примроз – олицетворение подлинной человечности, доброты, трудолюбия и бескорыстия. Он показан

как благородный, доверчивый и простодушный чудак, имеющий твердые моральные принципы, но оказывающийся беспомощным при столкновении с обманом и злом. Многие годы жизнь его семьи не омрачалась никакими невзгодами. Но, неосмотрительно доверив свое состояние купцу, который обанкротился, Примроз разорился. Семье пришлось покинуть обжитой дом и переселиться на новое место. Приходит бедность, но Примроз не унывает и призывает детей смириться и в скромной доле обрести душевный покой. Названия многих глав романа имеют декларативно-дидактический характер. Как поучение звучит, например, название четвертой главы: «Даже при самом скромном достатке возможно счастье, ибо оно заложено в нас самих и не зависит от внешних обстоятельств». Но жизнь опровергает это утверждение, заставляет героев убедиться в том, что провидение не считает нужным заботиться о справедливом распределении земных благ. И все же финал романа благополучен: зло наказано, добродетель торжествует. Однако в романе Голдсмита проявилась не только ограниченность сентиментализма. В нем отражены демократические взгляды писателя, искренне сочувствующего тяжелому положению простого народа.

Творчество **Лоренса Стерна** (1713–1768) завершает развитие английского сентиментализма и подготавливает почву для романтизма и реализма XIX века. Стерн «перерос» сентиментализм: это видно в его произведениях, где сочетаются интерес к миру чувств и ирония, чувствительность и язвительный смех. Жизнь Стерна была небогата событиями: после окончания Кембриджского университета он принял духовный сан и стал священником в небольшой деревушке близ Йорка, где прожил более двадцати лет и переехал в Лондон, уже завоевав литературное признание. Наблюдения и исследования Стерна привели его к мысли о неразумности и пошло-

сти устройства современного мира. Непродолжительное участие в политической жизни на стороне партии вигов убедило его в беспринципности действий парламентариев и породило в нем неприязнь к борьбе парламентских группировок. В начале 1760-х годов Стерн совершил путешествие по Франции и Италии. Во Франции он познакомился с Д. Дидро, П. Гольбахом и другими энциклопедистами.

Литературное наследие Стерна невелико: два незаконченных романа. Первый из них – «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» (1760–1767), по словам английского критика А. Кеттла, произведение «необычное, своеобразное даже экстравагантное». Понять его своеобразие можно, учитывая, что Стерн создавал не просто роман, а роман-пародию на произведения своих предшественников. Стерн дает своему роману традиционное для XVIII века название, подчеркивая этим самым свое намерение рассказать о жизни героя, чье имя он согласно традиции включает в название произведения. Однако слово «мнения», вместо привычного в названиях романов Дефо, Филдинга, Смоллетта слова «приключения», показывает, что автора интересуют не внешние события в жизни героя, а его восприятие, «мнение» об этих событиях. Ирония заключается в том, что Тристраму к концу книги едва исполняется пять лет, и ничего определенного о его характере, круге интересов, его занятиях и мнениях сказать нельзя.

Пародийный характер книги обнаруживается и в ее композиции, идущей вразрез с уже установившимися в XVIII веке традициями: вступление помещено в середину романа, нумерация глав, хронология изложения событий нарушены, в роман вставлены чистые листы, которые читатель может заполнить по своему усмотрению (глава о вдове Уодмен), обилие отступлений уводит повествование в сторону и замедляет действие. В «Три-

страме Шенди» изображены члены семейства Шенди и передана атмосфера жизни в имении Шенди-Холл. Ограничение действия пределами усадьбы, а круга действующих лиц членами семьи Шенди, указывает на объект пародии – популярный, благодаря романам Ричардсона, семейно-бытовой роман.

В образе дяди Тоби Стерн вводит новый тип персонажа – чудака, героя чувствующего. И хотя его жизнь так же пуста, как и существование окружающих, автор пишет о нем с мягким юмором. Ему импонируют доброе сердце и отзывчивая душа этого милого и странного чудака. Отставной военный, дядя Тоби с упоением играет в войну. На поляне сооружаются военные крепости, ведется их осада. В пылу «сражений» дядя Тоби ощущает себя героем. Военное дело – его «конек» (hobby-horse). Теме «конька» в романе Стерна принадлежит такое же важное место, как и образам чудаков. Именно в чудачествах во всей полноте и проявляется человеческая натура: «Когда человек отдает себя во власть господствующей над ним страсти, или, другими словами, когда его конек закусывает удила, – прощай тогда трезвый рассудок и осмотрительность!» Стерн убежден, что, не зная склонностей человека, его «конька», нельзя представить себе его характер. «Конек», или «господствующая страсть», определяет поведение многих героев Стерна. «Конек» – это способ уйти от унылого однообразия повседневности, от трезвой расчетливости буржуа, от его удручающего практицизма. Эту способность отдаться какому-либо необычному увлечению Стерн определяет словом «шендизм».

Главный герой романа – сам автор; его личность определяет тональность повествования так, что читатель ни на минуту не забывает о нем. Его образ сложен и динамичен. Автор не только иронизирует над героями своего романа, но и беседует с «проницательными» читателями и смеется над ними. Эта интонация доверительной

беседы превалирует в «Сентиментальном путешествии по Франции и Италии» (1768), которое было своеобразным дневником путешествия Стерна, по совету врачей отправившегося на лечение. Уже в самом его названии сформулирована художественная программа писателя. Путешествие пастора Йорика по Франции – это путешествие «сентиментальное», и потому было бы напрасным искать в его описании точные факты или определенные события. Стерн передает движение душевной жизни своего героя, человека чувствительного и восприимчивого. Главное содержание книги составляет рассказ о том, как Йорик воспринимает увиденное, какие ассоциации рождает у него та или иная встреча, то или иное впечатление. Образ пастора Йорика, перешедший из романа «Тристрам Шенди», становится в «Сентиментальном путешествии» основным, сливаясь с образом автора. Имя Йорика появляется в произведениях Стерна не случайно, оно имеет определенную литературную традицию: это имя умершего шута из трагедии У.Шекспира «Гамлет». Йорик обладает даром едкой насмешки, и вместе с тем он – шут, развлекающий людей. Натура Йорика противоречива, переживаемые им чувства многообразны. Стерн прослеживает, как гордость взаимодействует с осторожностью, как лицемерие прикрывает скупость, как любопытство одерживает верх над осмотрительностью и эгоизм торжествует над всем остальным. Любое чувство, зарождающееся и развивающееся в душе Йорика, для Стерна значительно. Роман остался незавершенным: из-за ухудшившегося состояния здоровья Стерн, не доехав до Италии, вернулся на родину, где вскоре скончался.

Творчество Стерна отразило характерные особенности сентиментализма на позднем этапе его развития – отрицание разумности буржуазных форм жизни, противопоставление им мира чувств и скептицизм в восприятии окружающего.

Драматургия XVIII века в Англии не дала выдающихся авторов, в отличие от романа. И все же драматургическая традиция не прерывалась, хотя английский театр XVIII века не достигал того взлета, который он переживал в эпоху Возрождения. Запреты пуритан в XVII века, закон о театральной цензуре 1737 года замедлили развитие драмы. Драматургия классицизма не получила развития: английская действительность не была подходящей почвой для высокого жанра трагедии. Гораздо более широкое распространение получила нравоучительная комедия и «мещанская» драма, в которых преобладала дидактическая тенденция. Создателем «мещанской» драмы, распространившейся затем во Франции и Германии, был **Джордж Лилло** (1693–1739). Распространенным жанром в английской драматургии XVIII века была «балладная опера»; написанная прозой, она включала в себя песни, дуэты и арии, исполнявшиеся на мотивы популярных песен и баллад. По своему характеру «балладные оперы» чаще всего являлись пародиями; некоторые из них содержали элементы социально-политической сатиры и были откликом на злободневные события. Лучшая «балладная опера» XVIII века – «Опера нищих» (1728) **Джона Гея** (1685–1732). Идея «Оперы нищих» была подсказана Гею Д.Свифтом. Герои пьесы – воры, скупщики краденого, уголовники, дамы легкого поведения, нищие. Обличительный замысел Гея и форма его пьесы в XX веке были использованы Б. Брехтом в его «Трехгрошовой опере».

Автором сатирических комедий был **Ричард Бринсли Шеридан** (1751–1816), известный также как театральный и общественный деятель, член парламента. Шеридан не только создал ряд комедий, но и разработал теорию этого жанра, как Филдинг и Стерн – в области романа. Специальных трактатов по теории комедии Шеридан не писал. Свои взгляды на задачи и принципы

создания комедии он развивал в прологах и эпилогах к комедиям. Большое значение Шеридан придавал мастерству построения интриги и созданию характеров. Лучшая его комедия – «Школа злословия» (1777), являющаяся сатирой на нравы светского общества и обличающая лицемерие как основной порок буржуазной Англии. Сатирическая комедия нравов Шеридана явилась важным этапом в развитии драматургии Англии.

Английская литература последней трети XVIII века характеризуется значительными изменениями. Происходит трансформация всей жанровой системы литературы. Заметным явлением стал предромантизм – переходный от Просвещения к романтизму период. Предромантизм получил особенно яркое выражение в Англии, опережавшей в социально-экономическом развитии другие европейские страны. Одним из популярных жанров этого времени был «готический роман», представленный в творчестве Г. Уолпола, У. Бекфорда, М. Г. Льюиса. В поэзии предромантизма большую роль играл жанр баллады Для предромантиков характерно обращение к мистификациям, самая известная из них – «Сочинения Оссиана» Джеймса Макферсона (1736–1796) и «Поэмы Роули» Томаса Чаттертона (1752–1770), создавших образы древних поэтов-мифов Оссиана и Роули. В этих мистификациях воплотился интерес к народному творчеству, в чем предромантики предвосхитили романтиков.

Крупным представителем предромантизма был общественный деятель, философ, публицист и романист **Уильям Годвин** (1756–1836). Свои взгляды на общественное устройство он изложил в трактате «Исследование о политической справедливости (1793) и романе «Вещи как они есть, или Приключения Калеба Уильямса» (1794), в котором писатель стремился дать «общую картину тех видов домашнего и негласного деспотизма, при помощи которых человек губит человека». Критика не-

справедливого общественного устройства подкрепляется в романе ссылками на юридические документы. Главная идея – о непримиримости интересов верхов и низов общества – делает этот роман наиболее значительным по своему социальному содержанию среди всех произведений второй половины XVIII века, предваряя реалистический социальный роман XIX века.

В творчестве шотландского поэта Роберта **Бёрнса** (1759–1796), увлечение народным творчеством представляет собой настоящую программу. Его произведения настолько близки по тематике и формам к фольклору, что они стали истинно народными. Бёрнс вышел из крестьянской среды и никогда не расставался с крестьянской жизнью. Поэзия Бёрнса связана с творческими исканиями в литературе предромантизма. Однако ее значение выходит за рамки предромантизма. В некоторых стихах видно влияние сентиментализма; намечаются также характерные черты романтической литературы.

Стихотворное наследие Бёрнса отличается жанровым многообразием. Поэт создавал дружеские послания, застольные песни, гражданские стихи, сатирические поэмы, эпиграммы, любовные песни. Бёрнс достиг славы при жизни, сразу же после выхода в свет своего первого сборника «Стихотворения, написанные по преимуществу на шотландском диалекте» (1786). Герои стихотворений – простые люди: пахарь, кузнец, угольщик, пастух, солдат. Поэт верит в нравственные силы народа. О неистребимости народного духа, о бессмертии народа говорится в стихотворении-аллегории «Джон Ячменное Зерно» (1776).

Бёрнс выступал против общественного неравенства. Его стихи, посвященные теме социальной несправедливости и бесправного положения народа, носят революционно-демократический характер. Откликом на Французскую революцию было стихотворение «Дерево свободы»

(опубл. в 1838 году), в котором поэт воспевал свободу, провозглашенную революцией. В стихотворении выражена надежда на то, что свобода восторжествует в будущем на всей земле.

Вопросы для самопроверки:

1. Какую роль сыграли журналы Адиссона и Стиля в становлении реалистического романа в Англии XVIII века?
2. Как воплощена просветительская концепция человека в романе Д. Дефо «Приключения Робинзона Крузо»?
3. Как можно определить жанровое своеобразие романа «Приключения Робинзона Крузо»?
4. Какое отражение получила мировоззренческая позиция Д.Свифта в романе «Путешествия Гулливера»?
5. Что служит объектом сатиры в романе Д. Свифта?
6. Какие проблемы подняты в романах С. Ричардсона?
7. В чем новаторство романов С. Ричардсона и причина их общеевропейской популярности?
8. Как Филдинг объясняет созданный им жанр «комического эпоса в прозе»?
9. Традиции какого писателя эпохи Возрождения продолжил Филдинг в своих романах?
10. Какие особенности филдинговского «комического эпоса в прозе» продолжил в своих романах Т. Смоллетт?
11. Какие темы подняты в лирике ранних английских поэтов-сентименталистов?
12. В чем своеобразие сентиментализма Лоренса Стерна?
13. О чем свидетельствует появление образа чудака в сентиментальном романе Л.Стерна?
14. Какие тенденции характеризуют литературный процесс в Англии последней трети XVIII века?

ФРАНЦУЗСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Во Франции XVIII века происходило дальнейшее разложение дворянства, двигателем жизни высших классов была погоня за наслаждениями. И одновременно шло интенсивное экономическое, интеллектуальное развитие буржуазии, возрастало ее богатство. Буржуазия постепенно завладевает всеми отраслями государственной жизни, проявляя энергию, предприимчивость, трудолюбие, настойчивость в достижении своих целей, но она еще лишена возможности править.

Наиболее значительным явлением французской литературы XVIII века, определившим ее характер и основные достижения, была литература *Просвещения*. Французские просветители происходили из буржуазной среды и выступили ее идеологами. При этом они использовали опыт английских просветителей. Как и деятели просвещения в Англии, они выступали за создание на земле царства Разума, в котором будут воплощены принципы «свободы, равенства и братства».

Они идеологически подготовили Великую французскую революцию, разработав новые политические теории. Первая из них – теория просвещенной монархии Вольтера. Крупный землевладелец, он ожидал улучшения государственного порядка не снизу, а сверху, путем правительственных мероприятий. По убеждению Вольтера государь и правительство – главная направляющая сила в обществе, отсюда и его требования к монарху: забота о народе, благожелательное отношение к нему, просвещенность. В основе этих требований лежит мысль о законности народного недовольства, законность критики власти. Свою теорию Вольтер проиллюстрировал трагедией «Эдип».

Ш. Монтескье выступил с теорией конституционной монархии. В трактате «Дух законов» (1743), характеризуя различные виды государственного устройства, он выдвигает наилучшую форму государственного порядка. Поскольку цель государства – осуществление свободы, а «свобода есть право делать то, что позволяет закон», то свобода лучше всего осуществляется, когда одна власть контролирует другую, так как неограниченная власть ведет к злоупотреблению ею. Монтескье предлагает использовать принцип разделения властей: законодательная принадлежит народу; исполнительная – монарху, судебная – избранным народом людям. Разделение властей может обеспечить политическую свободу гражданина. Теория Монтескье представляла особую опасность для абсолютной монархии, хотя он, признавая верховную власть народа, признавал и законность существования привилегированных классов и монарха. «Дух законов» имел громадный успех, а автор стал основателем политического конституционного учения, которое вошло в государственную жизнь Европы XVIII-XIX веков.

Третья теория – теория патриархальной демократии Ж.Ж.Руссо, изложенная в трактатах «Способствовало ли возрождение наук и искусств очищению нравов?» (1749), «Как произошло неравенство между людьми, и оправдывается ли оно естественными законами?» (1753) и «Общественный договор, или принципы государственного права» (1762). В первом трактате автор обратился к проблеме возникновения частной собственности и государства и к проблеме прогресса. Руссо исходил из убеждения, что «от природы люди так же равны, как и звери». Второй трактат прослеживает причины происхождения неравенства между людьми. Руссо выделяет три этапа утверждения неравноправных отношений в обществе: появление частной собственности; разделение земли и появление богатых и бедных и заключение «общественного договора», т.е., «законной власти»; превращение «законной власти» в произвол и тиранию: «Государство уничтожило

естественную свободу, которую должно было защищать по общественному договору. Появились господа и рабы, и господа присвоили себе власть, принадлежавшую всему народу, народ же потерял всякие права».

Разрушив в первых двух работах основы старого порядка, Руссо изложил в «Общественном договоре» теорию нового государства, главное требование которой – установление республики и демократии. Уже первая фраза трактата стала знаменитой: «Человек рожден свободным, а между тем везде он в оковах». Работы Руссо выразили чаяния обездоленных и униженных, были услышаны и приняты современниками. И хотя он не знал практических путей преобразования и понимал противоречивость отдельных положений своей теории и невозможность ее осуществления на данном историческом отрезке времени, заслуга его в том, что впервые с такой силой и обоснованием были сформулированы и провозглашены идеи всеобщего равенства, свободы, братства, благоденствия всех людей, идеи демократии. Поэтому именно Руссо – не будучи ни в какой степени революционером – оказал огромное воздействие на умы современников и так подготовил их к революции 1789 года.

Просветители считали, что не менее важной, чем борьба с сословным неравенством, была борьба с засильем церкви, суевериями и фанатизмом, на которые опирался старый порядок. Во Франции XVIII века по-прежнему церковь строго держалась репрессивной политики, жестокой и кровавой. Наиболее нетерпимым врагом церкви и фанатизма был Вольтер, борец за свободу и религиозную терпимость. Вольтерьянство в XVIII-XIX веках было синонимом атеизма, но Вольтер не был атеистом. Католицизму он противопоставил свое учение – деизм, основным положением которого было: «бог существует как начало всех вещей, но *разум*, а не откровение ведет к познанию его». Поэтому Вольтер считал, что

церковь должна быть лишена возможности толковать волю бога. Передавая эту обязанность философии, Вольтер требовал полного устранения церкви; отсюда его лозунг «Раздавите гадину!». Каждый человек имеет право по-своему понимать бога, это – суть терпимости. Устраняя церковь, Вольтер считал, что бог необходим: «Если бы бога не было, его следовало бы придумать». Религия, вера для Вольтера, понятия нравственные: «Настоящая главная причина, почему вера в бога необходима, заключается в том, что для общего блага необходим бог как вознаграждающий и наказующий. Без такого бога мы оставались бы в бедствиях, в пороке без утрызения совести. Кто признает, что вера в бога удерживает хоть нескольких людей от преступления, тот признает, что вера должна быть принята всем человечеством».

Гораздо решительнее, чем деизм Вольтера, восстал против церкви и религии выступил материализм, главой которого был Д. Дидро. Материализм отвергал самое существование бога, а значит и церкви. В основе учения Дидро также лежит нравственный аспект: поскольку действия человека обусловлены его природой, то «нравственно то, что соответствует природе». Теория Дидро и материалистов XVIII века нанесла ощутимый удар католицизму: слепой вере было противопоставлено знание. Положения этой теории дали толчок последующему развитию естествознания.

Как протест против материалистической теории и против католицизма, прозвучала «религия сердца» Ж.Ж.Руссо. Положения своей теории писатель проиллюстрировал в романе «Эмиль, или О воспитании» и в «Исповеди савойского викария». Материализму он противопоставил восторженный порыв сердца. Но Руссо и не на стороне церкви, не принял право церкви на руководство человечеством: бог, по его глубокому убеждению, требует только поклонения сердца.

Политические теории и религиозные учения французских просветителей совершили настоящий переворот в сознании современников, подвели их к мысли о неизбежности преобразований в обществе.

В истории французского Просвещения принято выделять два этапа: раннее Просвещение (первая половина XVIII века) и зрелое (вторая половина века). На раннем этапе вождем просветителей был Вольтер, а господствующим направлением – просветительский классицизм. Как и в XVII веке, основным жанром классицизма остается трагедия, но во многом отличающаяся. Трансформируется в этот период и жанр комедии, образы представителей «третьего сословия» в комедии изображаются не только в комическом свете, как этого требовали правила классицизма, но вызывают симпатии зрителей. Интенсивно развивается в первой половине XVIII века проза, особенно роман, что шло вразрез с требованиями классицизма XVII века. Крупнейшими мастерами просветительской прозы первой половины XVIII века были Лесаж, Монтескьё, Прево. Большое воздействие оказала на **Алена Рене Лесажа** (1668–1747) драматургия Лопе де Вега, под влиянием которого создана лучшая его комедия «Тюркаре» (1709). Образ Тюркаре, выходца из лакеев, нажившего обманом огромные деньги, ничтожества и глупца, весь которому придают его богатства, стал нарицательным. Вокруг этой пьесы, поставленной в театре Французской комедии, разразился настоящий скандал: откупщики и банкиры увидели в Тюркаре сатиру на себя. Драматургу пришлось уйти в ярмарочный театр. За 20 лет работы в нем Лесаж написал свыше сотни комических опер, пародий, пантомим. Вершина творчества Лесажа, роман «Похождения Жиль Блаза из Сантильяны» (1715–1735), развивает на французской почве традиции испанского плутовского романа.

Шарль Луи де Секонда, барон де Монтескьё (1689–1755) принадлежал к одному из древних и самых знатных аристократических родов, получил прекрасное образование, особенно в области древних языков и юридических наук. Монтескьё хотел отдать свои силы политической деятельности, но вскоре убедился в невозможности проявить себя на политическом поприще в условиях абсолютизма. Критику абсолютизма Монтескьё дал в опубликованном анонимно романе «Персидские письма» (1721), который положил начало жанру философского романа. Используя традиционную для романа XVIII века эпистолярную форму автор показывает современную Францию (действие формально происходит во времена правления Людовика XIV) через восприятие двух персов – мудрого Узбека и его спутника юноши Рики. Рика замечает в своих письмах вещи незначительные, его критика поверхностна. Узбек затрагивает главные стороны французской жизни: он критикует абсолютизм Людовика XIV, фанатизм католиков, безнравственность аристократов, жадность банкиров, схоластическую философию и науку. В образе Узбека Монтескье выразил свое негативное отношение не только к французскому абсолютизму, но и к восточному деспотизму. Мудрый перс сам оказывается тираном по отношению к своим женам, мысль о равноправии мужчин и женщин ему чужда. Монтескьё заканчивает роман известием о бунте в гареме, который едет усмирять Узбек, спешно покидая Францию. Наряду с критикой всей феодальной системы в романе «Персидские письма» утверждаются просветительские идеалы. Монтескьё придерживается республиканских взглядов, утверждает силу Разума, его приоритет над религиозной верой. Писатель признает права естественных чувств человека и оправдывает бунт во имя утверждения этих прав.

Монтескьё первым разработал художественные приемы, которые позволили ему раскрыть свои философ-

ские взгляды в жанре романа. Главный из этих приемов – остранение. Привычная, примелькавшаяся французская жизнь показана в романе через восприятие чужеземцев-персов, знакомящихся с ней впервые и потому замечающих все нелепости и несовершенство существующего уклада жизни. Прием остранения позже будет использован Вольтером в философских повестях, а также другими авторами, которые обращались к жанру философского романа и повести.

Особое место во французской литературе эпохи Просвещения занимает **Антуан Франсуа Прево д'Экзиль** (1697–1763), богослов и историк церкви, автор известного романа «История кавалера де Гриё и Манон Леско» (1731). Роман и сейчас удивляет тонким психологизмом, проникновением в тайники души героев. Сюжет романа составляет история любви молодого аристократа и простой девушки Манон. Любовь де Гриё и Манон – настоящая страсть, глубокая и пламенная. Это естественное чувство не согласуется с требованиями феодального общества. События романа развиваются в эпоху Регентства, для которой, как уже говорилось, было характерно падение нравов и вседозволенность в любовной сфере, но любовь де Гриё к Манон вызывает осуждение света. Манон арестовывают и ссылают в Луизиану (французскую колонию в Америке), где она умирает. Прево показывает, что причиной трагедии является социальное неравенство любящих. Просветители очень сдержанно отзывались о романе Прево, но это произведение примыкает к просветительской литературе, так как оправдывает естественное чувство и критикует упадок нравов.

Вольтер (псевдоним Мари Франсуа Аруэ, 1694–1778) – один из вождей просветителей, поэт, драматург, прозаик, автор философских, исторических, публицистических сочинений, сделавших его властителем дум нескольких поколений европейцев. Собрание сочинений Вольтера, вышедшее в 1784-1789 годы, заняло 70 томов. Биограф Вольтера Кондорсе дал точную характеристику значения его деятельности: «Во всей Европе он основал союз, душою которого он был. Воинственным криком этого союза было «разум и терпимость». Совершена ли была где-нибудь несправедливость, возникало ли кровавое гонение, оскорблялось ли человеческое достоинство, – статья Вольтера перед всей Европой выставляла виновных к позорному столбу. И как часто рука притеснителей трепетала перед этим верным мщением»

Среди ранних произведений выделяются трагедия «Эдип» (1715) и эпическая поэма «Генриада» (ок. 1728). Сюжет, взятый из античного мифа, не скрывает в «Эдипе» Вольтера просветительской тенденции: Эдип выступает как просвещенный монарх. Убийство, совершенное им, – трагическая ошибка по неведению. Вольтер осуждает несправедливых богов, которые воспользовались силой, чтобы наказать справедливого, пекущегося о народном благе царя. После представления на сцене «Эдипа» в 1718 году Вольтер становится знаменитым, его называют «новым Расином». Жанр классицистической трагедии постоянен в творчестве Вольтера: за 60 лет им было написано 54 пьесы: 30 трагедий, 12 комедий, 2 драмы в прозе, несколько оперных либретто и либретто комических опер и дивертисментов.

Вольтер прославился и как поэт. Особую популярность ему принесла героико-комическая поэма «Орлеанская девственница» (1735, опубл. 1755), где он использует стиль бурлеска, «легкой поэзии», характерный для искусства рококо. Поэма написана для особого круга читателей – аристократов-либертенов. Тотальная насмешка над возвышенной легендой, над всем священным выражена в предельно остроумной форме, сочетающейся с изяществом и легкостью стиха.

Трагедии, а также «Философские письма» (1734), «Трактат о веротерпимости» (1763), «Философский словарь» (1764) подготовили появление философских повестей Вольтера, самых значительных произведений в художественном творчестве писателя. Именно в них получили непосредственное выражение идеи Просвещения. Название жанру – философские повести – дали читатели следующего поколения, исходя из того, что составляет значительность повестей: «в повестях изображена уродливая действительность феодального общества и жалкая философия, пытающаяся оправдать эту действительность». Объекты критики автора в повестях: войны, деспотия феодалов, тирания католической церкви.

Вольтер не случайно выбрал этот жанр. Во-первых, этот жанр органично соединяет черты трактата, эссе, памфлета и позволяет выразить идеи через изображение воображаемых событий. Во-вторых, восходящий к притче, имеющей две важнейшие черты – иносказание и моральный вывод, жанр философской повести давал возможность автору «спрятать» за условными героями и местом действия истинный объект критики и политический подтекст. Этой же цели своеобразной маски служил и ориентализм повестей. Вольтер придал жанру философской повести классическую форму. Главный признак жанра – первенство идеи. В повестях Вольтера представлено несколько типов персонажей: священнослужители (в повестях они названы «магами»), судьи («муфтии»), банкиры, простаки, философы, врачи. Но правильнее будет сказать, что в вольтеровских повестях живут, взаимодействуют, борются не люди, а идеи, персонажи – лишь их рупоры, они похожи друг на друга и по поступкам, и по языку. Сюжеты повестей разнообразны, напоминают хорошо известные литературные модели, поэтому также носят условный характер. Авторской речи уделяется намного больше внимания, чем диалогам, она насыщена философскими реминисценциями, стилистически отработана, в ней устанавливается непосредственный контакт с образованным читателем, которому интеллектуальная беседа с автором-мыслителем интереснее пестрых картинок, прикрывающих борьбу идей – главных героев философской повести.

Объединяет повести философская идея, которая с течением времени менялась. В повести «Задиг, или Судьба» (1748), которую Вольтер пишет от имени персидского поэта XIII века Саади, рассказывается о злоключениях юноши из Вавилона Задига. Судьба заносит Задига в Египет, Аравию, нередко сталкивает с завистью, интригами, опасностью гибели, но дарует любовь, а в конечном итоге возносит его на царский трон. Отправная мысль повести – мир все же не окончательно плох – раскрывается в заключительном диалоге героя и Ангела. Казалось бы, Ангел разъяснил, что представляет собой мир, в котором живет Задиг, но герой не удовлетворен объяснениями Ангела. Он не может найти ответа на закономерные вопросы: «Если мир таков, а бог добр, то почему он не создал мир по этому совершенному и бесметному образцу? Если бог всемогущ, то почему наделил мир столькими страданиями?» – и приходит к выводу «Человек зол... Когда-нибудь все будет хорошо – вот надежда; все хорошо сейчас – вот иллюзия».

Вольтеровское понимание прогресса: все хорошо, если человек трудится над преобразованием общества. Это и философия жизни героя повести «Кандид, или Оптимизм» (1759). В ней рассказывается о злоключениях юноши Кандида, воспитанника вестфальского барона, влюбленного в дочь своего воспитателя Кунегунду, и его домашнего учителя доктора Панглосса, развивающего мысль Лейбница о том, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Кандид, Кунегунда, Панглосс, слуга и друг Кандида Какамбо подвергаются жестоким испытаниям.

Судьба носит их по всему миру от Болгарии, Голландии, Португалии (где произошло землетрясение 1755 года) до Аргентины, легендарной и счастливой страны Эльдорадо, Суринама, а затем Парижа, Лондона, Венеции, Константинополя. В конце повести Кандид, женившийся на Кунегунде, ставшей крайне уродливой, и сопровождаемый утратившим оптимизм больным Панглоссом, находит пристанище на маленькой ферме и обретает в физическом труде ответ на все философские вопросы: «Нужно возделывать свой сад».

В «Кандиде» жизненный опыт автора и опыт исторический использованы для философского вывода и программы действий. В повести получили отражение как факты биографии самого автора, так и события европейской действительности 50-х годов. Конец 50-х годов – вершина творчества Вольтера. Зрелость, независимость, жизненный опыт, пережитые испытания – все подготовило почву для создания итогового произведения. В этом отличие «Кандида» от всех произведений, подготовивших эту повесть.

Биографические параллели, служащие ключом к повести, довольно прозрачны: Вестфалия указывает на Пруссию, где Вольтер находился по приглашению Фридриха II, выведенного в образе барона, изгнавшего Кандида из замка – намек на ссору Вольтера с Фридрихом II и бегство писателя из Пруссии. Так же узнаваемы и события европейской истории, в условной форме представленные в повести. Это Семилетняя война, Лиссабонское землетрясение, образование иезуитского государства в Парагвае и война с ним испанцев.

Две концепции действительности (оптимистическая Панглосса и пессимистическая Мартена), их столкновение и борьба составляют идейный центр повести. Между ними Кандид, неопытный и потому наивный, доверчивый, простодушный. Но именно ему, безоглядно поверившему доктрине Панглосса о том, что «все хорошо в этом лучшем из миров», автор поручает объяснить, что такое оптимизм: «Это страсть утверждать – все хорошо, когда на самом деле все плохо». На собственном опыте Кандид познает, что такое лишения, насилие, война, инквизиция, крах. И приходит к единственно верному и мудрому выводу «Надо возделывать свой сад». Это не отказ Вольтера от осмысления жизни; фраза эта иносказательна и содержит призыв к действенному сопротивлению злу, которого так много в мире. Вывод Вольтера и глубокий и одновременно ограниченный: установим границы нашей деятельности и попробуем выполнить наше скромное дело как можно лучше. Таков реальный результат программы Вольтера. Он расчищает дорогу от иллюзий, и на расчищенной земле можно создавать новое. Не сердиться на мир, но найти в себе мужество действовать – таково вольтеровское понимание оптимизма.

Рубежом между двумя периодами развития французского Просвещения стала середина века. Главное событие этого времени – выход первого тома **Энциклопедии** (1751). Этот труд был рожден самой эпохой, воплощал сам дух Просвещения. Авторитет Вольтера был необыкновенно высок, с ним переписывались европейские монархи, желавшие прослыть «просвещенными государями». Но уже не Вольтер воспринимался вождем просветителей Франции, а Дидро, стоявший во главе Энциклопедии. Произошли изменения и в литературе. Если в первой половине XVIII века господствовал просветительский классицизм, то теперь он отступает на второй план. На передовые позиции выдвигаются просветительский реализм и сентиментализм.

Французский просветительский реализм, высшим проявлением которого стало творчество Дени Дидро, действительно был еще близок классицизму: ему присущи и нормативность, и дидактизм. Однако между ними

есть и глубокие различия, свидетельствующие о формировании ранних разновидностей реализма: приближение изображаемого материала к современной жизни, выбор героев из среды третьего сословия, изображение повседневной жизни и взаимодействие характера с социальными обстоятельствами.

Основатель Энциклопедии **Дени Дидро** (1713–1784) был сыном ножовщика. Учеба в иезуитской школе давала ему возможность сделать духовную карьеру, но, разочаровавшись в религии, Дидро обратился к философии. Первое его самостоятельное произведение «Философские мысли» (1744), опубликованное анонимно и содержавшее антирелигиозные высказывания, было сожжено церковью в 1746 году. Антирелигиозным было и следующее произведение – «Письмо о слепых в назидание зрячим» (1749), за которое по доносу приходского священника Дидро был заключен в тюрьму.

В эти же годы возник замысел большого труда, в котором будут представлены все отрасли знания, добытого человечеством за всю историю его существования – энциклопедии. Издание энциклопедии стало делом жизни Дидро. В «Проекте» энциклопедии (1750) этот замысел изложен более конкретно: «создать генеалогическое древо всех наук и искусств, которое указывает происхождение каждой ветви наших знаний и связи их между собой и общим стволом». Ее полное название «Энциклопедия, или Толковый словарь наук, искусств и ремесел». Издание основного состава Энциклопедии (17 томов текста и 11 томов гравюр-иллюстраций) было завершено в 1772 году. Затем появилось несколько томов дополнений и указателей, и к 1780 году Энциклопедия состояла уже из 35 томов. Создание такого труда потребовало объединения усилий всех французских просветителей. Вместе с Дидро редактированием Энциклопедии занимался выдающийся математик Д'Аламбер. Редакторы привлекли

к изданию Вольтера, Руссо, Гельвеция, Гольбаха и многих других просветителей, получивших во второй половине века название «энциклопедисты». Дидро был центром издания.

После выхода в 1752 году второго тома энциклопедия была запрещена королевским советом. Дидро писал: «Явными нашими врагами были двор, знать, военные, у которых всегда то же мнение, что и при дворе, попы, полиция, чиновники, те из литераторов, которые не участвовали в предприятии, светские люди, те из граждан, которые позволили этой толпе увлечь их». Несмотря на запрет увеличилось количество подписчиков – энциклопедию ждали, она была необходима. Атмосфера травли, однако, заставила некоторых авторов (в частности, Д'Аламбера, Руссо) покинуть издание.

Для Энциклопедии Дидро написал большое количество статей. В ряде статей он изложил свои политические взгляды. В статье «Народ» он прямо выражал идеологию третьего сословия: «Не может быть иного законодателя, кроме народа». В статье «Законодатель», признавая частную собственность элементом естественного права, Дидро призывал народ-законодатель заменить «дух собственности» на «дух общности». Взгляды Дидро не сложились в определенную теорию государства, но в отдельных своих выводах он даже более радикален, чем Монтескье, Вольтер или Руссо. Так, он обосновал право народа на сопротивление деспотии: «Всякая власть, основанная на насилии, есть узурпация. Она действует лишь до тех пор, пока подчиненные сами не станут сильными. Такая власть неизбежно должна пасть, и закон, который создает эту власть, ее и ниспровергает – право сильного». Дидро приходит к выводу о неизбежности бунта: «Пределы бедствий народа – смерть или бунт. Но люди должны жить, значит остается один путь – бунт». Во многих положениях Дидро перекликается с Руссо. Его

идеал – республика, демократия, то есть такая форма правления, когда народ сам осуществляет ее. Но такой строй невозможен для Франции, так как предполагает малые размеры государства. Поэтому Дидро склоняется к представительной монархии, выборной, а не наследственной: «Не государство принадлежит государю, а государь государству». Одно из главных требований Дидро звучит революционно для его эпохи: правом представительства должны обладать все сословия, то есть всеобщее избирательное право.

В статье «Прекрасное», опубликованной в Энциклопедии, и других работах раскрываются эстетические взгляды Дидро. Он попытался создать классификацию искусств, основанную на принципе их «оживления», приближения к жизни. Главный принцип эстетики Дидро – прекрасное есть жизнь. В критических очерках «Салоны» (1750–1770) Дидро оценил все современное ему французское искусство, выступил против эпичности классицистической живописи и жеманства, фривольности рококо, противопоставив им искусство третьего сословия, бытовой жанр, призывая обратиться к искусству Возрождения с его стремлением передать все многообразие жизни.

Особое место в эстетике Дидро занимают работы, посвященные теории драмы. В «Беседах о «Побочном сыне»» (1757) и в работе «О драматической литературе» (1758), опубликованной вместе с драмой «Отец семейства», он обосновывал «средний жанр» в драматургии, в котором соединяются комическое и трагическое. И «серьезная комедия», и трагедия из частной жизни должны были носить переходный характер. Дидро отрицает контраст трагического и комического. В трактате «О драматической литературе» он указывает: «Контраст, в общем – явление отрицательное. Контраст характеров, повторяющийся в драме, сделал бы ее несносной... Драмы без

контраста – самые правдивые, самые простые, самые трудные и самые прекрасные». Дидро, автору пьес «Побочный сын» и «Отец семейства», принадлежит заслуга создания реалистической «буржуазной драмы» во французской литературе.

Реализм Дидро получил наиболее полное выражение в прозе. Реалистическая зрелость его прозаических произведений – результат обобщения фактов живой действительности, проникновения в сознание реальных людей, понимания происходящих в обществе процессов. Со всей очевидностью это обнаруживается в романе «Монахиня», в основу сюжета которого легли материалы нашумевшего судебного процесса 1759 года. Роман представляет собой записки героини, Марии-Сюзанны Симонен, которая, прося помощи у маркиза де Круамара, рассказывает ему свою историю. Трагическая судьба простой девушки становится основным предметом повествования. Так как мать родила ее не от законного мужа, что тщательно скрывается, Симонены хотят лишить Сюзанну полагающейся ей части наследства в пользу законных дочерей и отправляют девушку в монастырь. После смерти доброй настоятельницы г-жи де Мони настоятельницей становится злобная сестра Христина – и жизнь Сюзанны делается невыносимой. Стараниями г-на Манури, мирянина, принявшего в ней участие, Сюзанну переводят в другой монастырь, настоятельница которого проникается к ней слишком большой любовью, природу которой та, по неведению и невинности, не понимает. Настоятельница умирает, и в ее смерти обвиняют Сюзанну. Она вынуждена бежать из монастыря с духовником, воспылавшим к ней страстью, по дороге в Париж он посягает на ее честь. Монах пойман и должен попасть в тюрьму, а Сюзанна, выполняющая самую черную работу в услужении у прачки, боится, что в ней узнают беглую монахиню, и просит помочь найти место служанки в

какой-нибудь глуши, где о ней ничего не знают. Дидро внес в реальную историю лишь одно изменение: его героиня остается жить, а о судьбе сбежавшей из монастыря реальной Сюзанне ничего не было известно.

Написанный в 1760 году, сразу после судебного процесса, роман впервые был опубликован через 36 лет, в разгар революции. Ведущая тема романа – протест против произвола церкви и церковников – проходит через всю книгу. В монастырях Сюзанна столкнулась со страшным миром религиозного изуверства и извращений. «В каком другом месте печаль и злоба уничтожили все общественные инстинкты? Где обитают ненависть, отвращение и истерия? Где живут рабство и деспотизм? Где тлеют созревшие в тиши страсти? – гневно восклицает Дидро, просветитель и атеист, и отвечает: Монастырь – это темница, куда ввергают тех, кого общество выбросило за борт». Жизнь в монастыре для Сюзанны – пытка: за ее отказ принять насильственный обет пострижения монахини Лошанской обители, подстрекаемые настоятельницей Христиной, подвергают Сюзанну изощренным издевательствам, лишают пищи, одежды, топчут ее ногами, связывают веревками, бросают в карцер. Простая, малообразованная девушка, Сюзанна понимает, что никогда не сможет быть свободной и распоряжаться своей жизнью, понимает причины этого: «...на такие тяжбы, как моя, всегда смотрят косо из политических соображений, боясь, что, если одной монахине удастся расторгнуть свой обет, то это побудит к тому же бесчисленное множество других... Втайне чувствуют, что, если позволить дверям этих тюрем приоткрыться перед одной несчастной, то целая толпа устремится туда и попытается пробиться в них силой. Стараются вызвать в нас упадок духа и покорность судьбе, убивая всякую надежду на изменение ее... Монастыри – узилища, в которые ввергают отверженных».

В «Монахине» Дидро первым во французской литературе XVIII века поднимает тему денег, точнее, материального интереса как двигателя современного общества. Заключая Сюзанну в монастырь, Симонены решают все свои финансовые проблемы; получая Сюзанну, монастыри получают и материальное обеспечение. Общество, допустившее надругательство над личностью – аморально. Однако для этого общества важна лишь одна материальная выгода.

Своим романом Дидро призывал видеть в простом человеке глубокую, нравственную, мыслящую и страдающую личность. Психологизм романа, простой и вместе с тем эмоциональный стиль делают это произведение Дидро одной из вершин французской прозы XVIII века.

Наивысшее достижение Дидро-писателя – повесть-диалог «Племянник Рамо» (1762–1779, опубл. 1823). Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII века, присутствующая в «Монахине» и в «Жаке-фаталисте» (1773, опубл. 1796), обретает оригинальную художественную форму в этом произведении. Определить точную датировку произведения невозможно, так как автор использовал различного рода анахронизмы как художественный прием, придавая тексту внеисторичность. Рассказчик, выражающий позицию Дидро, беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора Рамо (реальный человек, Жан Франсуа Рамо, сын брата композитора, родился в Дижоне в 1716 году). Для Дидро он интересен как типичный представитель французского общества. Племянник Рамо – несостоявшийся музыкант, переживающий свою бездарность и находящий удовольствие в цинизме по поводу всего, что отмечено талантом. Разговор касается вопросов морали, воспитания, искусства. Дидро подчеркивает свойственные Рамо черты: откровенный аморализм и цинизм, но одновремен-

но критическое отношение к современному обществу, проницательность в наблюдениях. В «Племяннике Рамо» Дидро создал самый неоднозначный образ во французской литературе своего времени, попытался показать сложность и диалектичность сознания человека третьего сословия, подпавшего под влияние окружающей его среды. По своему социальному положению Рамо – разночинец, сын дижонского аптекаря, но его развратили Париж и нравы утопающих в роскоши аристократов. Отсюда его цинизм и эгоизм; он отполировал свой талант шута и способность унижаться, готов на все, лишь бы получить легкий доступ к удовольствиям парижской жизни, к аристократическим кругам. Рамо Дидро – воплощение индивидуализма верхушки третьего сословия, которое боролось за освобождение от тирании церкви и абсолютизма.

По замыслу «Племянник Рамо» – философский диалог. И действительно, в центре диалога – борьба идей просветителя и представителя светского общества. Но, в отличие от Вольтера в философских повестях, Дидро пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персонажу, наделяя его противоречивыми чертами, поразительным талантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутовством, позволяющим ему безнаказанно говорить правду о подлинной жизни того общества, неотъемлемой частью которого он является, – той диалектикой характера, которая будет освоена писателями лишь в следующем веке.

В диалоге с Рамо автор в основном слушает его странные монологи, но и у него есть позиция; признавая законность стремлений человека к удовлетворению своих естественных потребностей, он тем не менее напоминает ему о необходимости выполнения своих гражданских обязанностей: «Я не презираю чувственных наслаждений, и у меня есть нёбо, которому доставляет удовольствие изысканное кушанье или прекрасное вино, у меня есть сердце и есть глаза... Но я не скрою от Вас, что мне бесконечно сладостнее оказать помощь несчастному, благополучно окончить какое-нибудь кляузное дело, подать спасительный совет, прочесть занимательную книгу.., написать удачную страницу, исполнить общественный долг...». Идеал Дидро – личность гармонически развитая, с высоким строем мыслей и чувств, человек, призванный обновить жизнь, внести в нее дух подлинного гуманизма. В этой своей позиции Дидро – настоящий просветитель.

Новым направлением в литературе второй половины XVIII века стал сентиментализм, заменивший культ просвещенного Разума культом просвещенного Чувства. Как и английские, некоторые французские просветители начинают сомневаться в Разуме как средстве постижения и переустройства мира. Их привлекает анализ внутреннего мира человека, жизни души и сердца. Сентименталисты внесли значительный вклад в развитие психологизма. Подлинным основоположником этого направления во Франции стал **Жан Жак Руссо** (1712–1778) – философ, писатель, композитор, создатель новой педагогики. Он родился в Женеве в семье женевского часовщика. В 10 лет, оставшись без родственников, он поступил в услужение к граверу. Руссо не было еще 16 лет, когда он вынужден был покинуть Женеву и отправиться в Париж. В 1741 году Руссо устроился секретарем французского посольства в Венеции. Видя злоупотребления и политические махинации посла, он покинул службу. Вернувшись в Париж, он вошел в круг выдающихся просветителей, которые приступили к созданию Энциклопедии. Дидро предложил ему написать статьи для музыкального раздела Энциклопедии.

В 1756 году Руссо начал работу над романом «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Этот роман стал вершиной ли-

тературы французского сентиментализма. Руссо вводит нового героя – плебея, наделенного богатым духовным миром, необычайной чувствительностью. Это Сен-Пре, учитель Юлии, дочери барона д'Этанжа. Сен-Пре и Юлия страстно полюбили друг друга, но барон запрещает дочери видеться с Сен-Пре и хочет выдать ее замуж за одного из своих знатных друзей. Положение героев напоминает им средневековую историю любви философа Абеляра и Элоизы: влюбленные были разлучены и только в письмах могли изливать друг другу свои чувства (отсюда название романа «Новая Элоиза»). Руссо использует форму эпистолярного романа, которая позволяла писателю показать чувства героев изнутри. Это, во-первых, придало роману лиризм, а во-вторых – значительно расширило возможности психологического анализа.

Столкновение чувства и сословных предрассудков – тема первой части романа. Природа и ложная культура, личность и традиции вступили в поединок. Сочувствие автора на стороне влюбленных, и победа за Чувством. Однако Юлия покоряется воле отца и выходит замуж за почтенного, рассудительного Вольмара. Отъездом Сен-Пре заканчивается первая часть романа.

Во второй части рассказано о пребывании Сен-Пре в Париже. Эта часть строится как история нравственного падения человека под влиянием городской цивилизации. Сен-Пре с головой уходит в светскую жизнь, совершает поступки, в которых ему приходится потом раскаиваться. Жизни в Париже противопоставлено описание ровного, спокойного счастья Юлии и Вольмара. Здесь Руссо переходит от действительного к желаемому, от реальности Парижа к идиллии Женевского озера. В четвертой и последующих частях романа обрисовка чувств героев носит типично сентименталистский характер. Это чувства, облагороженные просвещением и разумом, нежные, но умеренные. Страсти героев подчиняются законам природы. Образ господина де Вольмара становится центральным в раскрытии сентименталистской концепции чувства. Юлия признается мужу в своей былой любви к Сен-Пре. Оказывается, что об этом Вольмар знал еще до женитьбы, но, как благородный человек, не требовал от жены признаний. Более того, Вольмар предлагает Юлии пригласить Сен-Пре стать учителем их детей. Если в Вольмаре Руссо стремился показать человека, уже достигшего благоразумия и умеренности, то образы Юлии и Сен-Пре показывают путь к этому состоянию. Кульминацией романа становится письмо XVII четвертой части, в котором Сен-Пре описывает милорду Эдуарду Бомстону свою прогулку с Юлией по Женевскому озеру и окрестным горам. Огромную роль в этом эпизоде играет образ природы. Руссо первым придал пейзажу в романе первостепенное значение. Он стал основоположником лирического пейзажа. Картина природы у Руссо вся пронизана чувствами и настроениями героев. И среди этих чувств особым, самостоятельным, но пронизывающим все другие становится «чувство природы», которое Руссо воспитывает у своих читателей. Пятая часть романа – самая идиллическая. Радости семейной жизни Юлии и Вольмара, нежная дружба героев омрачаются лишь тремя обстоятельствами: неверием господина Вольмара, отрицающего существование Бога и бессмертие души, страшным сном Сен-Пре, который видит Юлию на смертном ложе, и любовной историей милорда Эдуарда, которая может закончиться позорным браком. Но Сен-Пре расстраивает брак Эдуарда, Эдуард освобождает Сен-Пре от ночных страхов, идиллическая атмосфера снова воцаряется. Эта часть очень важна для понимания подхода Руссо к созданию характеров своих персонажей. Ни Сен-Пре, ни Юлия не являются исключительными личностями. Их чувствительность, стремление к счастью в любви, добродетельность – естественные качества, а значит, они

присущи всем. Вот почему окружающие главных героев персонажи отличаются от них лишь некоторыми индивидуальными чертами, но все они похожи друг на друга в главном. Руссо считает, что только испорченные люди живут по закону, сформулированному Гоббсом: «Человек человеку волк». В шестой части романа наступает развязка. Юлия, спасая своего сына, упавшего в озеро, тяжело заболевает и через несколько дней умирает. В последнем письме к Сен-Пре она признается, что по-прежнему любит его: «Добродетель, разлучившая нас на земле, соединит нас в вечной жизни. В сем сладостном ожидании я и умру. Какое счастье, что я ценою жизни покупаю право любить тебя любовью вечной, в которой нет греха, и право сказать в последний раз: «Люблю тебя». Так в финале романа Руссо окончательно снимает противоречие между естественным чувством и добродетелью, но очевидно, что их гармония наступит только в потустороннем мире. Это согласуется с религиозными взглядами писателя: не признавая католическую церковь, ее учение о Боге, он верил в некое высшее существо, в бессмертие души. «Юлия, или Новая Элоиза» – это лирико-философский роман, затронувший проблемы любви и добродетели, социального неравенства и душевного благородства, природы и общества, городской цивилизации и сельской идиллии, нравственного и художественного в искусстве. Роман имел невероятный успех, многократно переиздавался, став самым популярным произведением во Франции второй половины XVIII века.

Конфликт романа носит двойственный характер: с одной стороны, он заключается в противоречии между естественным чувством и социальными условиями; с другой – в противоречии между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума. Сентименталист Руссо утверждает, что первое противоречие приводит человека к пороку (раскрытию этой мысли посвящены

части 1–3); второе – к Добродетели (о чем повествуется в частях 4–6). Вот почему так отличается начало произведения от его финала. Изменяется предмет анализа – изменяется и мир, в котором живут герои. Говоря о преградах, вставших на пути Чувства, Руссо вкладывает в письма своих героев гневное осуждение законов феодального общества. Во второй половине романа рисуется картина идиллической жизни на фоне прекрасной природы. Здесь изложена положительная программа Руссо, предваряющая идеи «Общественного договора». Общество должно соединить успехи цивилизации с естественными законами, умеренными потребностями, добродетелями и, таким образом, стать «второй природой» для человека.

Начало 1760-х годов было самым плодотворным периодом творчества Руссо: «Новая Элоиза» выдвинула его в число крупнейших писателей эпохи. «Общественный договор» стал вершиной политической мысли XVIII века. В появившемся в 1762 году романе-трактате «Эмиль, или О воспитании» Руссо изложил свои педагогические взгляды, опередив педагогическую мысль XVIII столетия. В этом романе Руссо впервые систематически изложил теорию естественного воспитания, которое учитывает особенности физического, умственного и нравственного развития ребенка на разных этапах формирования его личности. Как и «Общественный договор», эта книга интересна не столько новизной изложенных в ней взглядов (некоторые из них уже были высказаны Рабле, Эразмом Роттердамским и другими мыслителями), сколько горячей страстностью, с которой автор развивает идеалы разумного воспитания. Писатель выдвинул три важных положения: о целесообразности естественного воспитания, о различиях между детьми и взрослыми, о внутренних различиях между этапами развития детей.

Главной в теории Руссо является идея о преимуществе естественного состояния. Он враг искусственной ломки, которая производится над природой ребенка, надо дать ему возможность развиваться и крепнуть свободно, не следует стеснять его разумных и естественных наклонностей и стремлений. Создать человека, а не представителя той или другой профессии – такова цель воспитания: «Природа хочет, чтобы дети были детьми, прежде чем быть взрослыми...».

В романе рассказывается о юноше Эмиле, о его воспитании, обучении ремеслам, его любви к Софи и счастливом браке с ней. Образ Эмиля – художественно-философское обобщение, персонифицированное представление о человеке вообще (то же самое можно сказать об остальных персонажах книги). Считая, что существует несколько этапов в формировании человека, Руссо разделяет рассказ о воспитании Эмиля на четыре части. Роман начинается с книги, которая называется «Первый год жизни». Книга вторая – «Детский возраст» – описывает Эмиля с 2 до 12 лет. Книга третья – «Отроческий период жизни» – посвящена периоду с 12 до 15 лет. Четвертая книга романа называется «Юношеский возраст» и охватывает пору жизни Эмиля от 15 лет до его вступления в брак.

Три главных правила определяют цели воспитания, его содержание и его методы его. Цель воспитания, по Руссо, – подготовить своего воспитанника к жизни: «Жить – вот ремесло, которому я хочу учить его. Выходя из моих рук, он не будет – соглашаюсь в этом – ни судьей, ни солдатом, ни священником: он будет прежде всего человеком». Большое значение он придает физическому воспитанию. Но, считая физическое здоровье важным условием правильного развития человека, он совершенно устраняет из своей теории больных детей. Руссо был уверен, что ребенок может изучать действительность, непосредственно с ней соприкасаясь. Для этого необходимо приучать ребенка к самостоятельности, лучшим помощником в этом он считал «Робинзона Крузо» Д. Дефо, так как в этой книге прославляется значение и облагораживающее влияние труда. Руссо включает труд в круг обучения и воспитания, считает труд обязанностью человека, живущего в обществе. Руссо – сторонник ручного труда, потому что он наиболее соответствует естественному состоянию. Каждый должен овладеть земледелием и особенно ремеслом.

Но воспитателю нельзя забывать об образовании; здесь главные помощники – книги. Руссо вносит в методику книжного образования элементы «свободного воспитания», в котором словесное обучение заменяется приобретением личного опыта. Связь науки с жизнью, наглядность обучения – второе правило воспитания.

Наряду с физическим и умственным идет нравственное воспитание ребенка. В этой сфере главное условие, о котором должен помнить воспитатель, – это сохранение связи между его требованиями и природой человека. Необходимо уважать личность и права ребенка, иначе он не будет уважать прав другого человека. Руссо не советует спешить с нравственными требованиями: так как разум и совесть должны быть в гармонии, то не следует оказывать искусственного насильственного давления, а прививать ребенку нравственные понятия постепенно, чтобы они соответствовали уровню его развития.

К четырем книгам о воспитании юноши Руссо прибавляет пятую книгу – о воспитании девушки. Он был против одинакового воспитания и обучения юноши и девушки. Так как цель воспитания девушки заключается в подготовке ее к роли образцовой жены и матери, то меняется и содержание всей воспитательной деятельности, и круг изучаемых предметов и ремесел, но методика остается сходной. Ее основа – практическая значимость для ребенка получаемых им от воспитателя уроков.

Книга «Эмиль, или О воспитании» сразу же после выхода в свет приобрела восторженных почитателей и яростных противников. Особое потрясение вызвал эпизод из четвертой книги романа, получивший название «Исповедь савойского викария». В этом эпизоде Руссо обрушился на официальную церковь, изложил свою «религию сердца». Как и в своих политических и педагогических идеях Руссо здесь выбирает высшим критерием естественное чувство человека. Но он также отрицал право церкви на руководство человеком, отрицал значение чудес. Церковь ответила самыми решительными мерами. «Эмиль» был сожжен в Париже. Через неделю противники французских католиков – швейцарские протестанты тоже сожгли книгу Руссо. Автор долгое время нигде не мог найти себе приюта: власти везде изгоняли его, церковники натравливали на него простых людей, распространяя слух, что он колдун. Некоторое время Руссо жил в Англии у философа Юма. Здоровье Руссо пошатнулось, но он продолжал творить.

Последней великой книгой Руссо стала «Исповедь» (1765–1770, изд. 1782, 1789). «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы – и этим человеком буду я». Такими откровенными и искренними словами автора начинается «Исповедь». Он писал ее во время скитаний, работал урывками, боясь, что враги похитят рукопись. Описание событий жизни Руссо обрывается на 1765 году, когда гонения после опубликования «Эмиля» достигают кульминации: население, подстрекаемое реакционерами, забрасывает камнями его дом, затем власти приказывают ему в 24 часа покинуть другой дом – и великий мыслитель становится странником, которому нигде нет приюта. Задачи «Исповеди» огромны: на примере своей жизни, рассказанной с предельной правдивостью, разъяснить, что есть человек,

каков подлинный смысл его жизни, каковы пути достижения истины и совершенства. Сложно определить жанровую природу произведения, здесь присутствуют черты автобиографии, исповеди, мемуаров, романа, трактата и других жанров. В «Исповеди», особенно в первой части, заметно влияние сентиментализма. Становление личности Руссо можно рассматривать как процесс «воспитания чувств». Начав рассказ о себе с самого рождения, писатель не скрывает проступков детства и юности, но показывает, как под влиянием добродетельных примеров, соприкосновения с природой, благодаря изначальной доброте сердца его чувства облагораживаются, формируется его нравственное сознание. В этом отношении «Исповедь» Руссо предваряет реалистические романы XIX века, рассказывающие о талантливом человеке из народа, вынужденного пробиваться в жестоком мире эгоизма и расчета, как, например, Жюльен Сорель Стендаля. С реализмом «Исповедь» сближает и изображение характера героя, обусловленного социальными обстоятельствами его жизни, особенно в описании чувств; в этом он также выступает предшественником психологизма в литературе XIX века.

Во второй части «Исповеди» возникает не знающий себе равных в литературе XVIII века портрет Парижа, его богатых и нищих кварталов, жизни аристократии. Руссо изобразил все слои парижского общества, от короля до служанки. Париж, провинция, Швейцария, Италия, появляющиеся на страницах «Исповеди», предстают сквозь призму мировосприятия Руссо, его чувств. Лирическое начало пронизывает всю книгу. Большое место занимает в ней описание творческой деятельности Руссо, самого процесса создания «Исповеди». Эти особенности произведения оказали большое влияние на романтическую литературу. «Исповедь» стоит у истоков романтического, романа; так, романтик Мюссе назвал свой роман «Исповедь сына века».

Главное историческое событие конца XVIII столетия – Великая французская революция (1789-1794), подготовленная просветителями. Литература этого переходного времени неоднородна: продолжал развиваться просветительский классицизм, но все отчетливее заявлял о себе предромантизм. После ухода из жизни Вольтера, Руссо и Дидро новых фигур такого масштаба уже не было. Наибольшей популярностью в революционной Франции пользовались комедии **Пьера Огюстена Карона де Бомарше** (1732–1799), «Севильский цирюльник» (пост. 1775) и «Безумный день, или Женитьба Фигаро» (пост. 1784), «Преступная мать, или Новый Тартюф» (пост. 1792). В поэзии приходит малоизвестный при жизни, но окруженный посмертной легендой **Андре Мари Шенье** (1762–1794) автор идиллий, элегий, в годы революции обратившийся к жанру политической оды.

Годы революции ознаменованы расцветом жанра песни. В это время создана знаменитая «Карманьола» с припевом «Всех аристократов – на фонарь». Особенно значима для истории Франции песня «Марсельеза» военного инженера Клода Руже де Лиля (1760-1836), ставшая впоследствии гимном Французской республики. В эти годы сформировалась новая разновидность трагедии – «национальная трагедия», которую утвердил в искусстве **Мари Жозеф Шенье** (1764–1811), младший брат Андре Шенье. В трагедии «Карл IX, или Урок королям» (пост. 1789, опубл. 1790) драматург вводит образ народа – подлинного носителя нравственного начала, единственной силы, способной противостоять миру Зла. На основе народной идеи возрождается концепция героя. Герой – «защитник прав народных», он «велик, когда велик народ», несет народу мир, связывая свою судьбу с судьбой страны, ошибки героя – «от века», доблесть же – выражение его собственной сути, «долг народа и вождя един».

Вопросы для самопроверки:

1. Какие типы государственного устройства разработали французские просветители?
2. В чем особенность религиозно-философской позиции Вольтера?
3. Что означает понятие «религия сердца» Ж.Ж.Руссо?
4. Каково значение политических и религиозных теорий французских просветителей?
5. Почему в «Персидских письмах» Монтескье использовал эпистолярную форму и ввел героев-персов?
6. Какое место занимают философские повести в творчестве Вольтера?
7. Какие стороны мировоззренческой позиции Вольтера получили отражение в философских повестях?
8. Какова положительная программа Вольтера в повести «Кандид», в чем ее сильные и слабые стороны?
9. Определите объекты критики Д.Дидро в романе «Монахиня».
10. Что нового внес Д.Дидро в теорию драматических жанров?
11. Какое отражение теория естественного человека получила в романе Ж.Ж.Руссо «Новая Элоиза»?
12. В каком произведении Руссо подняты вопросы воспитания и образования?
13. Какова идея комедии П.К.Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро»?
14. Почему творчество А.Шенье было популярно в России конца XVIII – начала XIX веков?

НЕМЕЦКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Вторая половина XVII века, то есть период после Тридцатилетней войны, было временем политического и культурного упадка Германии. В первой половине XVIII века начинается период медленного подъема страны; возросло национальное самосознание немцев, их стремление возродить германскую старину, чему способствовало знакомство немцев с французской и английской историей и литературой. Вторая половина XVIII века отмечена резким расцветом немецкой культуры.

Если в Англии зародилось рационалистическое движение и сентиментализм, а Франция сделала их достоянием человечества, то Германия придала этим направлениям своеобразную окраску. Своеобразие заключалось в том, что просветительское движение носило в Германии более отвлеченный характер, чем в Англии и Франции. Раздробленность страны, слабость немецкой буржуазии помешали возникновению здесь крупных политических и социальных систем, но в то же время немцы добились небывалых успехов в области философии, в разработке эстетических и литературных вопросов.

Во второй половине века среди мелких германских княжеств заметно выделяется Пруссия. Именно там был дан сильный толчок развитию немецкой литературы в самостоятельном национальном духе: была учреждена Берлинская академия наук, при дворе прусского короля Фридриха II собраны лучшие немецкие поэты. Участие в Семилетней войне поставило Пруссию в ряд крупных европейских держав, бурные военные и дипломатические события пробудили в немцах сознание национального достоинства, дух исследования и научные стремления.

Немецкое Просвещение, сложившееся в 1720-х годах и достигшее расцвета в 1760-е годы, подготовило почву для решения специфических задач, среди которых

на первом месте – объединение нации, преодоление абсолютизма, ослабление феодализма и усиление бюргерства. Первым немецким просветителем считается **Иоганн Готшед** (1700–1766). Целью своей деятельности он провозгласил создание единой немецкой литературы. Главный труд Готшеда – «Опыт критической поэтики для немцев» (1730), в котором он отстаивает правила классицизма. Поклонник французской литературы, Готшед придал немецкому языку и стилю ясность и точность, составлявшие особенность французского языка, написал поэтику и риторику, в которых выступил последователем Буало, издавал журналы. Увлеченность Готшеда французской литературой помешала ему направить немецкую литературу на самостоятельный путь.

Заслуга в создании национальной немецкой словесности принадлежит **Готхольду Эфраиму Лессингу** (1729–1781). Он был не только критиком, но и поэтом; свои теории он старался иллюстрировать собственными произведениями. Захваченный идеями Просвещения, в поиске литературных средств их выражения Лессинг обращается к жанру басни, который позволяет через простой бытовой случай, доступный пониманию даже малообразованного человека, говорить о главных проблемах эпохи. В 1759 году он выпустил сборник басен, написанных прозой, как у Эзопа, и трактат «Рассуждения о басне», где выступил как крупнейший теоретик этого жанра.

В 1764–66 годах были опубликованы «Лаокоон» и «Гамбургская драматургия», где Лессинг изложил основные принципы драмы. Одновременно с этими теоретическими работами создавались и драмы «Мисс Сара Симпсон», «Минна фон Барнхельм», «Эмилия Галотти», а в 1779 году – «Натан Мудрый»; каждая их драм тесно связана с тем или другим теоретическим нововведением писателя. Главное его требование к драматическому произведению – правдивость; поступки героев должны

иметь причину, вытекать одно из другого. «Судьба должна быть необходимым следствием действия, действие – страстей, а страсти – характеров». Яркой иллюстрацией теоретических положений Лессинга стала драма «Эмилия Галотти», в которой полностью разрушены принципы классицизма. С нее начинается новая драматургия, главными чертами которой являются стремление к художественной правде, к мотивировке действий, к правдивому изображению характеров.

Драмы Лессинга отразили важнейшие проблемы немецкой действительности. «Минна фон Барнхельм» важна не только как образец буржуазной комедии, но и как правдивая картина Германии в эпоху Семилетней войны. В «Эмилии Галотти» выражен протест против распущенности немецких княжеских дворов. В «Натане Мудром» утверждается требование религиозной терпимости и любви к человечеству. В «Мисс Сара Симпсон» Лессинг представил образец буржуазной драмы, сделав главными героями представителей третьего сословия. Лессинг наряду с Дидро может рассматриваться как крупнейший теоретик просветительского реализма.

В последней трети XVIII столетия немецкая литература достигает своего расцвета. Продолжает творить Лессинг, глава немецких просветителей. Создает свои пьесы Клопшток. Разворачивают деятельность по исследованию искусства античности Винкельман и Вольф. Входит в первые ряды деятелей немецкой культуры Гердер.

Наиболее ярким литературным явлением 1770–80-х годов было движение **«Бури и натиска»**, название которого взято из одноименной драмы видного представителя этого движения Клингера. От немецкого названия («Sturm und Drang») происходит термин «штюрмеры», обозначающий сторонников движения, еще их назвали «бурные», или «дикие гении». В основном это были драматурги (молодые И.В.Гёте и Ф.Шиллер, Ф.М.Клингер, Я.М.Р.Ленц, Г.Л.Вагнер) и поэты, в частности «Геттингенское объединение поэтов».

Это был своеобразный период в истории немецкой литературы, период брожения и неопределённого протеста во имя индивидуальной свободы. Своим вождем штюрмеры называли Руссо. В его учении им ближе всего был протест личности, не ограничивающейся требованием политической свободы, искавшей свободы от любого притеснения со стороны разума и догмата. Успеху движения способствовала сама немецкая действительность: отсутствие общественных и политических интересов, приниженное положение личности, социальное неравенство, господство мещанских воззрений – все это будило чувство протеста, стремление подняться над окружающей средой, возвеличить личность. В протесте штюрмеров виден крайний индивидуализм; быть оригинальным, непохожим на других, проявить свою личность как можно ярче составляло их заветную мечту. Проблема человеческой индивидуальности приобретает такое значение, какого она еще никогда не имела в истории мировой литературы. В штюрмерском культе гения заключается, переход от сентименталистского принципа воспроизведения характера (сентименталисты в противовес классицистам обрисовывают тонкость человеческих чувств) к романтическому воспроизведению исключительных характеров в исключительных обстоятельствах.

С идеей индивидуализма связана и другая особенность движения – преклонение перед чувством. В этом «дикие гении» также следовали за Руссо. Они требовали необузданной свободы чувства: оно дает возможность не подчинять своих инстинктов никаким стремлениям. Отсюда – их преклонение перед природой, перед первобытными дикими народами.

В соответствии с этими идеями изменились и эстетические воззрения. Штюрмеры опровергали все ли-

тературные традиции. Гомер, Оссиан и Шекспир были провозглашены величайшими представителями человечества. Гомер – величайший представитель первобытной поэзии, Оссиан – певец седой старины, Шекспир – лучший толкователь и изобразитель человеческой природы. Эстетическую программу движения «Бури и натиска» сформулировал **Иоганн Готфрид Гердер** (1744–1803), автор трактатов «О новейшей немецкой литературе. Фрагменты» (1766–68), «Шекспир», «Отрывок из переписки об Оссиане и песнях древних народов» (опубликовано в 1773 г. в сборнике «О немецком характере и искусстве» совместно с Гёте), драм «Брут» (1774), «Раскованный Прометей» (1802), сборника «Народные песни» (1778–1779). Гердер сформулировал новое отношение к народной поэзии как проявлению народного духа, заложил основания для культа Шекспира в противовес культу античного искусства, свойственному классицизму.

Движение «Бури и натиска» освободило дорогу самостоятельному развитию немецкой литературы. Поэтому многие явления конца XVIII– начала XIX века вышли из этого литературного движения: романтизм с его культом личности, античные тенденции в творчестве Гете и Шиллера.

Гёте и Шиллер, разделяя в ранний период своего творчества позиции штюрмеров, к концу века отошли от них, создавая течение, получившее название «веймарский классицизм». Термин «веймарский классицизм» обозначает художественную программу этих писателей начиная с 1790-х годов. Иногда это понятие расширяют, относя к «веймарскому классицизму» труды по истории античного искусства Иоганна Иоахима Винкельмана (1717–1768), а также работы по эстетике Вильгельма фон Гумбольдта (1767–1835).

Высшим достижением штюрмеров в драматургии стала драма молодого Шиллера «Разбойники» (1781). **Иоганн Кристоф Фридрих Шиллер** (1759–1805) – драматург, поэт, теоретик искусства, младший из основателей (наряду с Лессингом и Гёте) немецкой классической литературы. Окончив Военную академию, Шиллер стал, как и его отец, лекарем при дворе герцога Карла-Евгения. От учебного заведения у Шиллера остались самые мрачные воспоминания: «Через печальную, мрачную юность вступил я в жизнь, и бессердечное, бессмысленное воспитание тормозило во мне легкое, прекрасное движение первых зарождавшихся чувств». Но именно здесь он увлекся Плутархом, Шекспиром, Руссо, Лессингом, Гёте. Здесь Шиллер начал писать трагедию в пяти действиях «Разбойники», которая принесла ему славу. Эту трагедию Шиллера, оконченную и напечатанную в 1781 году и представленную сначала в Мангеймском театре, а затем по всей Германии, следует считать итогом развития движения «Бури и натиска».

Герой трагедии Карл Моор близок к героям штюрмеров. Он сторонник силы и свободы, свободы необузданной, не знающей закона и власти, отрицает весь господствующий строй. Но в этом образе есть новая черта, отличающая его от «бурных гениев» – в его гневных обличениях преобладает политическая тенденция и положительный идеал: «Яркая искра прометеева огня потухла, вместо нее – вспышки канифольного порошка, театральный огонь... Закон заставил ползать улиткой то, что должно летать орлом. Закон еще не создал ни одного человека, тогда как свобода творит колоссов и крайности. Дайте мне толпу смелых голов, как я, и Германия станет республикой, перед которой Рим и Спарта покажутся женскими монастырями». Отсюда еще далеко до определенной программы, до борьбы во имя идеальной республики; слова Карла – скорее вспышка, чем зрелое политическое суждение, но ясно высказано требование политической свободы. Но гордому индивидуалисту нет

места в существующем обществе; собрав шайку разбойников, Карл уходит в богемские леса, чтобы мстить людям грабежами. В этом решении героя необходимо отличать цель от средства. Он – идеалист, чист в своих побуждениях, объявляя войну порочному миру, он обещает быть беспощадным, но путь, который он избрал, так же порочен. Уже с самого начала он сталкивается с разбойниками, цель которых только нажива. Карл же грабит и убивает с идеей. Карл – сильная фигура, когда он протестует, но его речи превращаются в неопределенные мечты, когда он пытается выступить в роли проповедника положительных идеалов. Карл не знает путей создания идеальной республики, но точно знает, что шайка разбойников – плохое орудие справедливости, и в этом его трагедия. Поэтому он кончает признанием своего бессилия: «О, я глупец, мечтавший исправить своими преступлениями и поддержать законы беззаконием. Я называл это местью и правом». Он пытается искупить свои преступления, сдавшись властям и отдав награду, назначенную за его голову, бедной многодетной семье. Шиллер сам чувствовал, что не дал ответа на вопрос о том, как бороться с несправедливым общественным строем. Он намеревался написать вторую часть «Разбойников» но так и не написал: Германия не была готова для политической борьбы, не было героев, которых искал Шиллер. Такое же неясное выражение республиканской идеи содержится и во второй трагедии Шиллера «Заговор Фиеско в Генуе».

В письме к В. Ф. Г. Рейнвальду от 14 апреля 1783 года Шиллер раскрыл одну из важных черт новой драматургии: «Мы, поэты, трогаем, потрясаем, воспламеняем тогда, когда сами почувствовали страх за наших героев и сострадание к ним... Участливость любящего подмечает в стократ больше нюансов, нежели самый зоркий взгляд наблюдателя». Это своего рода программа «мещанской

драмы» Шиллера «Коварство и любовь» (1784), считающейся последним выдающимся произведением «Бури и натиска». Тема ее – любовь аристократа и мещанки. Отец первого – правая рука герцога, употребляет вся усилия, чтобы предотвратить брак, который противоречит его сословным предубеждениям. В ход пущены все средства: клевета, произвол, деньги, семья девушки разорена и обесчещена. Произведение Шиллера выходит за рамки семейных отношений, перерастает из «мещанской драмы» в первую немецкую политическую трагедию.

Три юношеские трагедии Шиллера свидетельствуют о том, что в Германии просыпалось политическое сознание, нарастал протест против политического гнета, но этот протест не принял формы широкого политического движения, как это произошло во Франции. Этим главным образом и отличается просветительское движение в Германии XVIII века от французского Просвещения. Интересно, что эпиграф «Разбойников» «Против тиранов!» оказался более созвучен настроениям французских зрителей: «Разбойники» ставились в революционном Париже во французской обработке, где Карл являлся настоящим республиканцем и которому французское законодательное собрание присудило диплом французского гражданина как другу человечества.

Период бурных стремлений для Шиллера заканчивается трагедией «Дон Карлос, инфант Испанский» (1787), жанр которой автор определил как драматическую поэму. Это переходное произведение в его творчестве. Шиллер избирает поэтическую форму трагедии в отличие от штюрмерских трагедий, написанных прозой, при этом использует белый стих (пятистопный ямб) по образцу шекспировских пьес (в дальнейшем так будут написаны все последующие трагедии Шиллера), переносит действие из современности в прошлое. Действие трагедии происходит в 1568 году при дворе испанского короля

Филиппа II. По замыслу пьеса должна была служить продолжением того бурного протеста, который звучал в первых его произведениях: «Я, – писал драматург, – поставлю себе долгом отомстить за опозоренное человечество изображением инквизиции, и я выставлю к позорному столбу все ее позорные пятна». Взгляды автора должен был выразить главный герой, инфант. Но за время работы над драмой на первый план выдвинулся образ наставника наследника престола. Маркиз Поза, любимый герой Шиллера, наиболее яркое воплощение его представления о персонаже как рупоре идей автора, носителе авторского идеала. Этот новый идеалист, мечтающий о благе человечества, отличается от героев ранних драм Шиллера: в нем нет протестующего духа. Его программа – улучшение общественных отношений путем просветительной реформы. К такой же мысли приходит и сам автор, и потому неизбежен его отход от движения штюрмеров. Под влиянием вольнолюбивых речей Позы дон Карлос хочет бежать в Нидерланды, но его план раскрыт, и король бросает его в тюрьму и приговаривает к казни. Пришедший к дону Карлосу в камеру маркиз Поза застрелен и умирает на руках друга. Финал трагедии мрачен, но не безысходен, так как зрители знают дальнейшую историю Нидерландов, семь провинций которых вскоре освободились от испанского владычества.

После триумфа «Разбойников» в реакционной прессе началась травля Шиллера. В 1782 году герцог Карл-Евгений запретил ему писать что-либо помимо медицинских трудов. Не вынеся деспотизма герцога, в 1782 году Шиллер бежал из Вюртемберга в Мангейм, где некоторое время жил под вымышленными именами. В 1787 году после недолгого пребывания в Лейпциге и Дрездене по приглашению герцога Веймарского Карла Августа Шиллер переезжает в Веймар, где знакомится с выдающимися деятелями немецкой культуры, а 7 сентября 1788 года – с

Гёте. Их отношения с лета 1794 года перерастают в дружбу и тесное творческое сотрудничество. По рекомендации Гёте, Шиллер в конце 1788 г. получил предложение занять место экстраординарного профессора истории в Йенском университете и вскоре переехал в Йену, где с некоторыми перерывами прожил до 1802 года. В середине 90-х годов Гете и Шиллер начали издавать журнал «Оры» (богини времени в греческой мифологии). В этом журнале нашла свое осуществление мысль, высказанная Шиллером в «Дон Карлосе», что общество прежде всего нуждается в гуманном воспитании, в нравственном усовершенствовании. Увлечение античностью, философией Канта, творчеством Гёте приводит к переходу Шиллера с позиций штюрмерства на новые позиции, определяемые термином «веймарский классицизм». В творчестве Шиллера это отступление сказалось в том, что вместо современных сюжетов он обратился к историческим. В этот период им написаны историческая трилогия «Валленштейн» (опубл. 1800); трагедии «Мария Стюарт» (пост. 1800), «Орлеанская дева» (1801), «Мессинская невеста» (1803), народная драма «Вильгельм Телль» (1804), поэмы и баллады, эстетические работы, исторический труд «История Тридцатилетней войны» (1790-1793).

Лучшим произведением Шиллера в этот период является драма «Вильгельм Телль», рассказывающая о восстании свободных горных жителей против чужеземного ига. Страстная преданность идее свободы не умирала в сердце писателя в течение всей его жизни и сказалась в этом предсмертном творении с новой силой. Ярко показаны в драме тиран и деспот – с одной стороны, и с другой – теснимый народ, на чьей стороне симпатии автора. В этом произведении повторяется юношеское воззвание поэта «Против тиранов!». Но Вильгельм Телль борется не во имя неопределенных идеалов, как Карл Моор или Фиеско. Как говорит один из восставших: «Мы хотим изба-

виться от ненавистного нам гнета; мы хотим удержать за собой права, унаследованные от отцов...». Причина этой борьбы носит вполне реальный характер и вызвана не смутным недовольством, а простым желанием свободы. Другая особенность «Вильгельма Телля» – уменьшение притязаний личности. Телль – один из народа, победа одержана не им одним, а общими усилиями. Трагедии Шиллера поднимают жанр на шекспировскую высоту и вместе с тем подводят черту под его историей. В XIX-XX веках трагедия перестает быть главным жанром, утрачивает свои классические черты, соединяется с другими жанрами.

Иоганн Вольфганг Гёте (1749–1832) сыграл выдающуюся роль в развитии мировой поэзии, прозы, драматургии, в своем «Фаусте» достиг синтеза художественных средств для выражения всеобъемлющего философского и художественного содержания. Он получил прекрасное домашнее образование, затем по настоянию отца юридическое образование в Лейпцигском (1765-1768) и Страсбургском (1770–1771) университетах. Большую роль в становлении поэта сыграла его встреча с Гердером, который содействовал расширению кругозора Гете, открыл ему Гомера, немецкий фольклор, познакомил с английской литературой, Шекспиром, внел в страсбургский кружок штюрмеров. Под руководством Гердера Гёте перевел «Песни Оссиана» Д. Макферсона, записал в Эльзасе народные песни. Гёте прежде всего великий лирический поэт. Как отмечал В. М.Жирмунский, Гёте «является создателем нового жанра интимной лирики личного переживания, непосредственно выражающей внутренний мир душевных эмоций в их неповторимом своеобразии и индивидуальности». Он создал новый тип лирического стихотворения, порывающего с условной и обобщенной стилизацией: мгновение переживания, непосредственного, яркого и страстного, подсказанного индивидуальной биографической ситуацией. Чувства радости жизни, весенней природы и молодой любви выражаются непосредственно в эмоционально-действенной, песенной форме.

Свои эстетические взгляды Гёте изложил в статье «Ко дню Шекспира» (1771). Опираясь на гердеровский исторический подход к искусству, он пришел к выводу, что греческая и шекспировская трагедии равноценны, но каждая рождена своим временем, в то время как во французской классицистической трагедии обнаруживается механическое подражание образцам. Ценность Шекспира Гёте видит в сложности и глубине, умении сочетать противоречивое, представить перед глазами зрителей, как в «волшебном фонаре», мировую историю «на незримой нити времени». Но особенно ценит Гёте в Шекспире характеры, неповторимые в своей индивидуальности, созданные им в соответствии с природой.

В страсбургском кружке Гете задумал «Фауста», написал первое значительное произведение – драму «Гёц фон Берлихинген» (1773). В основу драмы легла автобиография рыцаря Геца, последнего представителя феодальной вольницы, не сумевшего понять нового времени, сохранившего в эпоху реформации вкусы и стремления феодального средневековья. Всю жизнь Гец провел в разбойничьих набегах и в войне. В Геце Гете привлекли его сила и самобытность, для него он был героем штюрмерского индивидуализма, ниспровергавшего всякие традиции и законы. Несмотря не неверную трактовку образа этого феодала, драма захватила немецкую молодежь не только как прославление личности и необузданной свободы – мотивы, нашедшие горячий отклик в душах «дикий гениев», – он покорил их сердца как картина из отечественного прошлого. Литературное значение драмы Гете в том, что она нанесла решительный удар классицистическим правилам и утвердила за Шекспиром значение

истинного образца драматического творчества. В духе шекспировских хроник Гёте воссоздает историю крестьянской войны XVI века через движение Времени. Последние слова драмы соединяют Прошлое с Настоящим:

«Мария: Благородный муж! Благородный муж! Горе веку, отвергнувшему тебя!

Елизавета: Горе потомству, если оно тебя не оценит!»

Широко представлен в драме исторический фон. Свободное перенесение места действия позволяет Гёте изобразить и рыцарский замок, и постоялый двор, и трактир XVI века, и монастырь, и цыганский табор, и тюрьму. Значителен характер героя, который сам определяет свою судьбу, а не является игрушкой в ее руках. Гёте, вслед за Шекспиром, порывает с единством действия. Таким образом, «Гец» не только отвечал настроению «бурных гениев» характером героя, но и самой формой драмы: они увидели в ней осуществление своей идеи, что свобода гения стоит выше теории.

Отвлеченное направление молодой немецкой мысли сказалось в том, что столкновение двух классов, дворянства и просыпающейся буржуазии, Гете преобразил в конфликт между личностью и миропорядком. Эта отвлеченная постановка вопроса сказалась и в следующем крупном произведении Гете – романе «Страдания юного Вертера» (1774). Роман сделал Гете вождем движения «бури и натиска», принес ему европейскую известность. В основу романа легли факты жизни самого автора, когда он проходил юридическую практику в Вецларе. Там он познакомился с секретарями посольства Кестнером и Иерузалемом, с Шарлоттой Буфф, влюбился в нее. Узнав, что Лотта обручена с Кестнером и не в силах бороться со своими чувствами, Гете уехал из Вецлара. Вернувшись во Франкфурт, Гете не переставал любить Лотту и чувствовал потребность воспроизвести пережитые впечатления в художественных образах. Именно в это время он по-

лучил от Кестнера известие о самоубийстве Иерузалема, тоже влюбленного в Лотту.

Любовь Гете, вецларские служебные впечатления, самоубийство Иерузалема стали темой романа. Писатель воспользовался ею в качестве канвы для изображения мук глубокой и мыслящей личности, не находящей удовлетворения среди застоя общественной жизни, личности с огромными притязаниями, не умеющей примириться с действительностью, не умеющей найти сферу приложения своих сил. Вертер, чувствительный юноша, болезненно переносит свое одиночество и обывательский уклад жизни. Его любовь к Шарлотте приносит ему на некоторое время ощущение счастья, однако потом приводит к самым тяжелым переживаниям. Лотта хорошо относится к Вертеру, но у нее есть жених Альберт, человек благородный, разумный и деликатный, с которым она решила соединить свою жизнь. Страсть Вертера приобретает болезненный характер, он то веселится, то впадает в меланхолию, то полон ревности, то раскаяния. Из раздела «От издателя к читателю» мы узнаем, что в минуту отчаяния Вертер застрелился. Шарлотта и Альберт тяжело пережили эту смерть. Вертера похоронили в том месте, которое он сам указал, недалеко от города.

Роман написан в любимой сентименталистами форме дневника и делится на две части: письма Вертера к другу Вильгельму, где он подробно описывает не столько события, сколько свои чувства, и дополнение «От издателя к читателю». Содержание писем обнаруживает, что помимо несчастной любви у Вертера есть и другие причины к скорби.

Первая причина – утрата веры. Вертер не может верить так непосредственно и слепо, как верили раньше. В начале романа он – представитель той непреодолимой религии сердца, которую проповедовал Руссо. Почти повторяя слова французского философа, он говорил, что

созерцание природы вселяет в него чувство гармонии и совершенства. Но вскоре он убеждается, что этой гармонии и целесообразности нет в окружающем мире: в природе живет не творческая, а разрушающая сила. Таким образом, первая трагедия Вертера заключается в столкновении религиозного мышления с критической мыслью: идеал мировой гармонии привит ему верой, а опыт и логика поколебали этот идеал. Вертер стоит на рубеже двух эпох, когда была потрясена непосредственная вера, дававшая свои ответы на все вопросы, а наука еще достигла уровня, удовлетворявшего умственные запросы человека (позже с этой проблемой столкнется другой герой Гете – Фауст).

Вторая причина трагедии Вертера заключается в столкновении между присущей человеку жаждой деятельности и условиями действительности, не представлявшим возможности для этой деятельности. Попытка Вертера вступить на путь практической деятельности, его служба при посольстве с ее чинопочитанием, с отсутствием творческой работы, не могла удовлетворять его. Для личности, не удовлетворенной деятельностью, всегда остается возможность борьбы с нею и с причинами несовершенства общественной жизни; это – работа в обществе и для общества. Вертеру, этому «дикому гению» с его крайним индивидуализмом, был чужд социальный инстинкт.

Вертер – первый в литературе представитель того мировоззрения, которое чуть позже назовут «мировой скорбью» и которое в начале XIX века окрашивает всю европейскую литературу. Вертер стал символом целой литературной эпохи, породил целое поколение писателей.

Протест гордой личности против несовершенства и противоречий мирового порядка с особенной силой прозвучал в драматическом отрывке «Прометей». Древ-

ний миф о титане Прометее, восставшем против богов, похитил у Зевса огонь и передал его людям, стал излюбленным сюжетом поэтов конца XVIII-начала XIX века. В образе Прометея поэты увидели выражение характерного для времени протеста против власти. «Прометеем» завершается период «бури и натиска» в творчестве Гете.

С ноября 1775 года Гёте тайный советник, член правительственного совета при дворе взошедшего на престол веймарского герцога Карла Августа. В 1782 году он получает дворянское звание и почти отходит от литературы, стремясь реализовать просветительские идеалы в своей политической деятельности, занимается наукой (физикой, геологией, минералогией, ботаникой, биологией, анатомией). На некоторое время он уезжает в Италию (1786-1788), потом возвращается в Веймар, но отдаляется от двора. С 1791 года руководит Веймарским придворным театром. В 1794 году он получил от Шиллера предложение принять участие в издании журнала «Оры», и с этого времени начинается плодотворный период дружбы и творческого сотрудничества двух писателей.

Среди произведений, написанных Гёте в веймарский период, – романы «Ученические годы Вильгельма Мейстера» (1795-1796), «Годы странствий Вильгельма Мейстера» (ч. 1-3, 1821-1829), трагедии «Ифигения в Тавриде» (1787), «Эгмонт» (1788), «Торкватто Тассо» (1790), книга лирики «Западно-восточный диван» (1819), «Римские элегии» (1790), баллады «Лесной царь» (1792), «Коринфская невеста» (1797), автобиографическая книга «Поэзия и правда из моей жизни» (1811–1814), естественнонаучный труд «Учение о цвете» (1810).

Трагедию «Фауст» Гёте писал около 60 лет. К 1773 году относится первый вариант произведения, так называемый «Прафауст», рукопись которого была обнаружена в 1887 году. Уже в «Прафаусте» разработана основ-

ная сюжетная линия первой части «Фауста» – история соблазненной и покинутой девушки, убивающей своего ребенка. В 1788 году в Италии Гёте обращается к незавершенному произведению и уточняет текст, смягчая штюрмерские мотивы. В 1790 году этот текст был опубликован под названием «Фауст. Фрагмент». В 1797–1801 годах Гёте написал «Пролог на небе», сцену «За городскими воротами», эпизоды перевода Фаустом Евангелия, его договора с Мефистофелем, придающие замыслу трагедии масштабность. Законченная первая часть была опубликована в 1808 году. С февраля 1825 года по июль 1831 года Гёте написал вторую часть «Фауста», и полностью трагедия была опубликована в год смерти писателя, в 1832 году.

О личности реального Фауста, образ которого лег в основу средневековой легенды, известно немного: родился он в Вюртенберге, прославился чудодейством и чернокнижием и умер незадолго до 1540 года. Деятельность Фауста связывают со многими городами; народная легенда, судя по обилию мест, которые связываются с его именем, пользовалась огромной популярностью в Германии. В 1587 году во Франкфурте-на-Майне появилась изданная книгопродавцем Шписом книга «История о докторе Иоганне Фаусте, всемирно известном колдуне и чернокнижнике, как он заключил на определенный срок с дьяволом условие, какие были с ним за это время редкостные приключения, пока он, наконец, не воспринял заслуженного им возмездия. Составлена большей частью по его собственным, оставшимся после него, сочинениям, в страшное поучение, ужасающий пример и доброжелательное предостережение всем высокомерным, суемудрым и безбожным людям».

Название книги показывает, как сурово, согласно с духом своего времени смотрел автор этой первой литературной обработки легенды на пытливые стремления

Фауста: с точки зрения той эпохи стремления были греховными. Только в эпоху Возрождения, когда критическая мысль впервые вступила в открытую борьбу с традицией и верой, появился Фауст с его основными чертами, с его исканиями и душевным раздвоением. Таков герой трагедии английского драматурга К.Марло. В немецкой литературе первым обратился к образу Фауста Лессинг, которого привлекали в средневековом маге именно его стремления. Но Лессингу не удалось закончить драму; таинственным образом исчезли даже черновики. Исследователи творчества писателя считают, что замысел лессинговской драмы был глубже гетевского. По косвенным сведениям Лессинг намеревался в образе Фауста изобразить борца за просвещение. До Гете к образу Фауста обращались писатели «бури и натиска» Фридрих Мюллер и Клингер, но никто не смог вложить в обработку сюжета столько глубокого философского содержания, как Гете.

«Фауст» начинается с трех вступительных текстов. В «Посвящении», обращенном к друзьям молодости, возникает тема быстротечности времени. Эта тема получает более полное раскрытие в «Театральном прологе»: директор театра, Поэт и Комический актер обсуждают проблемы искусства, рассуждают об истинной поэзии, предназначенной для вечности, но не встречающей понимания у праздной толпы.

Гёте ставит труднейший вопрос рецептивной эстетики: самое глубокое искусство не может существовать без своего адресата, публики. Содержание «Пролога на небе» составляет спор между Господом, олицетворяющим просветительский Разум, и Мефистофелем, воплощающим дух отрицания, из-за Фауста, который, по признанию обоих, воплощает самую суть человека, столь высоко ценимую Господом и столь низко – Мефистофелем. Фауст не идеален. Господь смотрит на это снисходительно: «Кто ищет – вынужден блуждать». Но он и не ничтоже-

ство, что приходится признать Мефистофелю, дающему Фаусту емкую характеристику: «Он рвется в бой, и любит брать преграды,/ И видит цель, манящую вдали,/ И требует от неба звезд в награду/ И лучших наслаждений у земли». Господь разрешает Мефистофелю испытать Фауста, считая, что «из лени человек впадает в спячку».

«Пролог на небе» утверждает две важнейшие для концепции «Фауста» идеи: человек несвободен в выборе судьбы – более могущественные силы делают это за него, но свободен в познании этих сил, и движение к новому невозможно без разрушения старого.

«Часть первая» трагедии посвящена раскрытию этих идей. Она открывается монологом старого доктора, в котором высказаны главные причины его мук: несмотря на обширные познания, он чувствует, как мало он знает. Главная причина его неудовлетворенности – разочарование в науке, сознание, что наука не может удовлетворить требований, которые он предъявляет к знанию. И потому новый путь познания природы, который избирает Фауст – это магия.

Трагедия Фауста в том, что он не может верить, но в то же время религия еще не утратила для него своего значения. Он не выпивает яд, когда слышит звон колоколов и молитвенное пение хора, которым в немецких городах встречают утро Пасхи. Путь, на котором стоит Фауст – это колебание между верой и знанием, и он осознает, насколько этот путь неустойчив. Фауст все время колеблется между высоким представлением о себе как носителе знания и осознанием своего ничтожества.

Таким образом, причины мучений Фауста можно сформулировать следующим образом: он не может отказаться от привитого ему традицией стремления к абсолютному, но – с другой стороны – под влиянием критической мысли не может удовольствоваться теми средствами, которыми традиция разрешала эти стремления, то есть, верой.

Вагнер и Мефистофель оттеняют фигуру главного героя. Вагнер, в противоположность Фаусту, полностью удовлетворен формальным сухим знанием, его не интересует природа, он не знает сомнений и колебаний. Вагнер – тип ограниченного бесполезного ученого, накопляющего знания, но не расширяющего ими своего кругозора, не вносящего в мир новых идей. Мефистофель – отрицатель, у него нет положительных взглядов, его назначение только разоблачать ошибки человечества и смеяться над ним. Но его отрицание в известном смысле носит положительный характер: нужно обнажить несостоятельность известных воззрений, чтобы расчистить путь новым взглядам, и эту работу проводит Мефистофель.

Если Фауст стоит на рубеже прошлого (слепая вера) и будущего (критическая мысль и научное знание), то Гретхен – настоящая героиня прошлого, воплощение веры и традиций, наивное, покорное существо. Она свято чтит внешнюю, формальную сторону религии и огорчается, что в Фаусте «нет христианства». Гретхен не только тип своей эпохи, но и мировой тип, ставший нарицательным, героиня, у которой было много предшественниц и последовательниц в зарубежной литературе. Она – воплощение женственности во всех ее положительных и отрицательных чертах: чистота и невинность, кротость и доброта сочетаются в ней с узостью взглядов, с отсутствием самостоятельности, с непривычкой и неумением мыслить.

В «Части первой» идея познания реализуется в сцене договора между Фаустом и Мефистофелем и омоложении Фауста. Любовь Фауста к Гретхен – это важнейшая для героя встреча с жизненными проблемами, его переход от слова к делу: не случайно в сцене «Рабочая

комната Фауста» герой меняет свой перевод строки из Библии «Вначале было Слово» на «Вначале было Дело». Обновление Фауста разрушает все вокруг, но это вселенский закон. Вот почему Гретхен, отравившая мать (она хотела, чтобы та уснула и не помешала свиданию с Фаустом), ставшая причиной гибели брата Валентина, противившегося ее союзу с Фаустом, убившая родившееся от Фауста дитя, обреченная на тюрьму и смерть, слышит голос свыше: «Спасена!»

«Фауст» – философская трагедия, и вторая ее часть более полно иллюстрирует это. Здесь соединяются античность, средневековое прошлое, настоящее (Фауст оказывается в комнате, где произошло его омоложение), будущее (возникает образ искусственно созданного человека Гомункула, в сцене «Сад для гуляния» речь идет о введении бумажных денег, которые стали выпускать в Европе лишь в XVIII веке и т.д.). Действие разворачивается то при дворе средневекового германского императора, то в древней Спарте (эпизод с Еленой Прекрасной), то опять возвращается к императорскому двору. В композиции смешение времен отразилось в сочетании классицистического (в духе античности) разделения текста на 5 актов и шекспировского разделения на сцены внутри актов.

Свободное обращение писателя с пространством и временем подчеркивается возвращением к естественному старению Фауста. В завершающем пятом акте и пространство, и время становятся совершенно условными, символическими, появляются небесные силы, которые отвоевывают душу Фауста у Мефистофеля, завлекшего героя трагедии в словесную ловушку: фраза, которой так добивался Мефистофель: «Мгновение, остановись, ты прекрасно», – была произнесена Фаустом лишь с оттенком условного наклонения, ибо для него обновление и познание несовместимы с остановкой, со статикой.

Вопросы для самопроверки:

1. Какой вклад внес И. Готшед в становление немецкой литературы XVIII века?
2. Какую роль сыграли теоретические работы Г.Э.Лессинга в формировании национальной немецкой драматургии?
3. В каких произведениях проиллюстрированы положения теории драмы Г.Э.Лессинга?
4. Какие требования к современной действительности выдвигали представители движения «Бури и натиска»?
5. В каких жанрах развивалась литература «Бури и натиска»?
6. Как воплощены теоретические принципы Ф. Шиллера в его драматургии?
7. В чем новаторство Ф. Шиллера в трагедии «Разбойники»?
8. Какие взгляды И.В.Гете получили отражение в романе «Страдания юного Вертера»?
9. Какова творческая история трагедии И.В.Гете «Фауст»?
10. Какие проблемы подняты в «Прологах» трагедии «Фауст»?
11. Как раскрывает идею трагедии «Пролог на небесах»?
12. В чем причины неудовлетворенности Фауста?
13. Что отличает образ Фауста в трагедии И.В.Гете от образа Фауста в народной легенде и в трагедии К. Марло?
14. Каково значение трагедии Гете в развитии немецкой и всей европейской литературы рубежа XVIII-XIX веков?

ИТАЛЬЯНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Итальянская литература следующих после эпохи Возрождения периодов переживала упадок. Эта точка зрения, намеченная уже у приверженцев классицизма в XVIII века, долгое время оставалась общепринятой. Наиболее четко она сформулирована в трудах классика итальянского литературоведения Дж. Де Санктиса, характеризовавшего национальную литературу как «опустошенную схему», «лирический подъем без тепла», «грубый натурализм, прикрытый ханжескими покровами». Действительно, итальянская литература XVII века не дала таких выдающихся явлений, как театр французского классицизма или испанского барокко, английской и немецкой поэзии. Но изучение литературного фона семнадцатого века на Апеннинах много дает для понимания последующего литературного и, шире, культурного развития, в том числе и за пределами Италии.

Итальянская культура конца XVI – XVII веков складывалась под влиянием сложной социально-экономической ситуации; этот период характеризуется закатом блеска ведущих итальянских дворов Ренессанса и длившимся вплоть до 1714 года испанским господством. На фоне энергичного развития других европейских государств как раз положение дел в Италии выглядит особенно невыигрышным. Здесь преимущественно развивалось сельское хозяйство, мелкие ремесленники и торговцы нищали, а ряды происпански настроенных аристократов росли.

Литература первых десятилетий столетия была все еще тесно связана с ренессансной традицией. Особенно отчетлива эта связь в книге Томмазо Кампанеллы (1568-1639) «Город Солнца». Написанная в 1602 году, книга Кампанеллы развивает традиции утопической литературы, причем произведение Томаса Мора не оказало на

нее решающего влияния, хотя и было упомянуто в тексте. Более значимой для Кампанеллы оказалась итальянская ренессансная архитектурная утопия, связывающая социальный идеал с образцовой планировкой города. Так, использование специального значка для обозначения города роднит «Город Солнца» с астрологическими и алхимическими сочинениями Ренессанса.

Главной особенностью культуры переходного периода является активный поиск нового во всех ее областях: в философии, науке, искусстве, литературе. Ценность итальянской литературы XVII века заключалась и в активном взаимодействии словесности с музыкой; именно в Италии той поры создаются первые оперы, «Орфей» (1607) и «Коронование Поппеи» (1642) К. Монтеверди.

Во многом динамику литературного процесса XVII века определил стиль барокко. Он даже дал название целой эпохе как «эпохе барокко», временные границы которой иногда размещают между кончиной Т. Тассо (1595) и основанием итальянской академии «Аркадия» (1690). Именно Италия и Испания дали Европе наиболее яркие образцы этого стиля, Италия – прежде всего в скульптуре и архитектуре. Особенности литературы итальянского барокко получили самое яркое выражение в творчестве **Джамбаттиста Марино** (1569–1625), называвшего себя новатором и стремившегося, по его словам, «создавать новые образцы по собственной прихоти». Он был придворным поэтом во многих европейских княжеских дворах, по приглашению Маргариты Валуа приехал в Париж, где получил стипендию. Перед смертью Марино вернулся на родину, по словам биографов, его кончина стала чуть ли не национальным трауром. Он предпочитал традиционные жанры мадригала, канцоны, сонета, соединял стихотворения по сюжетно-тематическому принципу: «Любовные», «Лесные», «Морские», «Героические». Поэзия Марино не оригинальна; он хорошо знал античную и

итальянскую ренессансную поэзию и пользовался готовыми сюжетными блоками и отдельными мотивами. Его привлекала сама возможность всесторонне обыгрывать тот или иной традиционный мотив. Главное достоинство поэта Марино видел в его способности поразить читателя неожиданной комбинацией слов, образов, фигур, стихотворных размеров и ритмов, поразить мастерством удачно найденного, остроумного, иногда парадоксального образа. Вершиной творчества Марино считается поэма «Адонис» (1620), но сам он больше ценил поэму «Избиение младенцев» (1605, опубл. 1632), получившую большую популярность в Европе и в XVIII веке неоднократно переводившуюся на русский язык. По своей поэтике эта поэма является наиболее барочным из сочинений Марино. Поэт не жалеет кровавых подробностей в изображении знаменитой вифлеемской трагедии. Многие эпизоды вызывают в памяти образы как «Божественной комедии» Данте, так и «Потерянного рая» Мильтона.

Завершает век учреждение в Риме академии «Аркадия» (1690). Ее учредителями были поэты, художники и филологи, сгруппировавшиеся вокруг укрывшейся в Италии и принявшей католицизм королевы шведской Кристины. Вскоре возникла сеть «филиалов» в разных регионах Италии. Само название академии было позаимствовано у известного ренессансного поэта Я. Саннадзаро, возродившего в поэме «Аркадия» традицию античной буколики. Своей эмблемой аркадийцы избрали флейту Пана, один из излюбленных инструментов у пасторальных поэтов. В отличие от множества других академий «Аркадия» смогла стать центральным феноменом литературной жизни Италии конца XVII – начала XVIII веков.

Огромной популярностью в Италии XVII века пользовалась возникшая в середине предыдущего столетия комедия масок (комедия дель арте). Возможно, именно этот жанр оказался наиболее жизнестойким, тем более

что XVII век и для Европы в целом можно считать веком театра. Бродячие труппы профессиональных актеров, странствовавшие по всей стране, разыгрывали действия-импровизации; драматурги, а часто и сами актеры писали тексты для своего репертуара, учитывая при этом состав конкретной труппы. Театральные зрелища, ими создаваемые, не обязательно носили комический характер: среди комедий масок были и произведения драматического содержания.

Комедия масок имела постоянный круг действующих лиц, представлявших традиционные жизненные типы. Колоритные, живые персонажи – слуга Арлекин, служанка Коломбина, влюбленный юноша Пьеро, старики Пантелоне и Дзанни, Капитан – были близки зрителям и запоминались благодаря закрепленным в них чертам, которые не менялись в течение двух столетий существования комедии масок. В комедии дель арте слово «маска» имело значение не столько как вещественное явление, предмет, закрывающий лицо актера, сколько как обозначение определенных условных социальных и театральных типов, характеров персонажей комедии. Но некоторые из этих персонажей – слуги, старики – выступали в масках. Сюжет комедий был прост и неприхотлив, развязка предсказуема. Главным двигателем действия в комедии масок была любовная интрига. Ловкие, изобретательные слуги помогали влюбленным преодолеть препятствия и устраивали их счастье, пьеса заканчивалась счастливым браком.

Жизнерадостность, демократический дух, обращенность к самой широкой аудитории, к ее проблемам, острота и злободневность реплик персонажей сделали комедию дель арте любимым зрелищем различных слоев итальянского народа. Ей были свойственны сатирическая направленность, осуждение общественных пороков и недостатков. Социальная тенденция выражалась, в

частности в столкновении между молодыми влюбленными, воплощающими всю полноту жизни, с одной стороны, и отсталыми, ограниченными, погрязшими в предрассудках стариками – с другой. Это старшее поколение, обычно в образе Панталоне, представляло собой традиционный тип богатого и скупого старика. Карикатурой на самовлюбленного и болтливого лжеученого являлся другой старик, Доктор. Резко сатирическим персонажем был Капитан – пародия на испанского завоевателя; в этом образе нашла выражение ненависть итальянского народа к захватчикам, к их хвастовству, чванству, трусости. Сатирическим персонажем был и представитель власти Тарталья – судья, нотариус или полицейский. Демократическая тенденция комедии масок полнее всего воплотилась в образах слуг и служанок – ловких, изворотливых, благодаря своему уму устраивающих судьбы персонажей. Лирическая линия в комедии была связана с образами влюбленных.

Комедия масок представляла собой динамичное, быстро развивающееся увлекательное зрелище, с живым диалогом персонажей. Одной из ее особенностей был язык: персонажи говорили на просторечии, на различных итальянских диалектах; литературным языком пользовались только молодые влюбленные. Такое языковое многообразие не только помогало создать яркий сценический эффект, индивидуализировать характеры персонажей, но было одним из проявлений общенационального характера комедии масок. Актеры должны были быть профессионалами: уметь импровизировать, вести интригу, мгновенно находить реплики. Характерной особенностью спектаклей было использование музыки, танцев, иногда – клоунады, цирковых трюков. Таким образом, комедия дель арте обогатила сценическое искусство, выработав новые принципы построения пьесы и приемы актерской игры. Будучи передвижным театром, комедия масок стала известна не только в Италии, но и по всей Европе, оказав влияние на творчество крупнейших драматургов XVII–XVIII веков. Комедия масок выдержала испытание временем, органично вплелась в театральную культуру всего Нового времени.

Однако к середине XVIII века комедия дель арте приходит в упадок, ослабляются присущие ей сатирические, реалистические черты. Новый подъем итальянского театра связан с именами К. Гольдони и К. Гоцци, возродивших жанр комедии масок, творчески переработав ее достижения. Мировоззрение и творчество **Карло Гольдони** (1707–1793) как представителя театра эпохи Просвещения противоречивы. Народные и демократические устремления сочетаются у него с исторической ограниченностью. В силу особенностей общественного развития Италии в XVIII веке Гольдони был более умеренным деятелем по сравнению с представителями французского или английского Просвещения.

Юрист по образованию Гольдони, рано увлекся театром, примкнул к бродячей театральной труппе, писал пьесы для провинциальных театров, одновременно выступая как актер. Изучив творчество античных комедиографов Аристофана, Менандра, Плавта, Теренция, произведения французских и английских драматургов, он поставил целью возродить итальянскую драму. Прежде всего Гольдони руководствовался общественными потребностями современной ему эпохи: опираясь на национальные традиции, комедия должна была иметь важное идейное содержание, стать средством общественного воспитания, осмеяния пороков и предрассудков. Задачу комедии он видел в утверждении добродетели при соблюдении жизненной правды и естественности: «Я всюду искал природу и находил ее всегда прекрасной, когда она доставляла мне образцы добродетели и добрых нравов».

Драматургические принципы Гольдони изложены в программной пьесе «Комический театр» (1750) и в «Мемуарах» (1787), а практически воплощены во многих его комедиях. Главным для драматурга он считал необходимость «разрабатывать сюжеты, построенные на характерах: только они являются источником хорошей комедии». Комедия нового типа должна была быть комедией характеров, изображать правдивые жизненные человеческие характеры, которые сменят традиционные маски комедии дель арте. В своих произведениях Гольдони создал социальные типы-характеры, взятые из жизни итальянского общества. Так, в образе богача, безрассудно проматывавшего свое состояние («Расточитель», 1739), зрители узнавали определенных сограждан. «Всем хотелось узнать, кто послужил для меня оригиналом,– писал драматург. – Между тем я просто взял своего героя из той группы богачей, которые становятся жертвами собственно слабости и происков льстецов».

В комедии Гольдони сохранились многие черты комедии масок, но они получили новое художественное качество и идейную направленность. Он развил демократические реалистические стороны комедии дель арте, сохранил многие маски (Арлекин, Коломбина, Панталоне, Доктор, Бригелла, влюбленные), но осмысливал их по-своему, наполняя конкретным жизненным содержанием. От комедии дель арте драматург заимствовал принцип построения интриги, динамичное действие и диалог, остроумие и жизнерадостность, а главное – умение устанавливать контакт со зрителем. Высокая сценичность комедии Гольдони во многом обусловлена использованием опыта комедии дель арте. Важной особенностью реформы Гольдони было устранение импровизации и введение в комедию точного литературного текста, которого актеры должны были строго придерживаться. Это способствовало упрочению не только общественной

и воспитательной роли театра, но и связи театрального искусства с литературой.

Вершиной творчества Гольдони являются комедии «Слуга двух господ» (1749) и «Трактирщица» («Хозяйка гостиницы», 1753). В них творчески переработаны традиции и приемы комедии масок – удивительная живость и занимательная сложная интрига, стремительное действие, остроумный диалог. Новаторство Гольдони обнаруживается в стройной композиции, в четкой и тонкой обрисовке характеров главных героев – слуги Труффальдино в «Слуге двух господ», и хозяйки гостиницы Мирандолины – в «Трактирщице». Их характеры постепенно раскрываются с развитием действия; здесь драматург выступает мастером изображения сложного внутреннего мира человека. Так же сложны и характеры второстепенных персонажей. В «Трактирщице» это образы графа Альбафьорита, маркиза форлипопи, кавалера Рипафратта, актрис Ортензии и Деяниры. Вместе с хозяйкой гостиницы и слугами они представляют как бы все общество в миниатюре: люди, занимающие различное социальное положение – от знати до простых людей. Перипетии сюжета позволяют раскрыть их характеры: маркиз и граф безуспешно ухаживают за трактирщицей Мирандолиной. Состояние обедневшего маркиза не позволяет ему успешно соперничать с богачом Альбафьорита, купившим графский титул и постоянно унижающим маркиза, подчеркивая его нищету. Кавалер Рипафратта, грубый неотесанный солдафон, смеется над ними и презрительно относится к Мирандолине. Задетая его поведением, она мстит ему, и он в результате влюбляется в героиню. В финале пьесы Мирандолина, одержав победу над кавалером, выходит замуж за слугу гостиницы фабрицио. Отдавая предпочтение простому человеку, она торжествует над высокомерными, чванливыми дворянами. Главные герои Мирандолина и Фабрицио знают себе цену, чув-

ствуют свою силу и правоту. Свободные, они воплощают силу и свободолюбие народа; в них выразилась демократическая тенденция пьесы.

Заслуга Гольдони в том, что им была создана реалистическая комедия характеров или комедия нравов на литературном итальянском языке, изображающая реальных живых людей, его современников. Огромное значение его реформы заключалось также в утверждении реалистических принципов актерской игры.

Реформатором итальянской драмы был и **Карло Гоцци** (1720–1806), создатель «фьяб», то есть сказок для театра, разновидности комедии дель арте. Его комедии воссоздавали причудливый мир фантастических превращений, коварных и добрых фей, напряженной борьбы честных и смелых людей с эгоистами, лицемерами и угнетателями. Гоцци считал, что необходимо вернуть в театр поэзию и фантазию на основе возрождения старинной комедии масок. Он создал пьесы, полные причудливых образов и необычных конфликтов: по его замыслу все эти, казалось бы, неправдоподобные сценические элементы должны были раскрывать правду действительности, характеров психологии людей.

Первая же пьеса-фьяба Гоцци «Любовь к трем апельсинам» (1761) имела большой успех; сказочный сюжет, необычные [illegible] буффонада масок произвели [illegible] создал несколько [illegible] и сегодня [illegible] Принцесса Турандот» [illegible] и режиссер [illegible] сказок [illegible]

преданная Анджела должна стать женой короля Дерамо, но злодей Тарталья, желающий сделать свою дочь Кларисе королевой, вселился в тело Дерамо и превратил его в оленя, а потом – в нищего. Кларисе, влюбленной в юношу Леандро, были ненавистны коварные планы ее отца. Как и во многих пьесах Гоцци, в этой сказке происходит напряженная борьба добрых и злых сил. Побеждает добро, самоотверженная любовь Анджелы. Пьесу отличает глубокий анализ тонких движений человеческой души, острые конфликты, стройная композиция, живые диалоги и монологи героев.

В «Принцессе Турандот», сюжет которой Гоцци заимствовал из «Китайской принцессы» Лесажа, уже нет магических превращений людей, и мотивы ее близки к реальности. Сохраняя основную сюжетную линию книги Лесажа, драматург придал ей иной идейный смысл, ввел новые элементы. В центре пьесы образ Турандот, сильной, гордой, непокорной женщины. Не желая попасть в подчинение к мужчине, она ограждает свою свободу, заставляя претендентов на ее руку находить ответы на загадки. Более всего ценя в людях человеческое достоинство, она выбирает в мужья Калафа, человека высоких нравственных качеств, целеустремленного и готового во имя любви вытерпеть любые трудности. Гоцци сумел в этой пьесе создать многогранные глубокие характеры: при всей своей твердости Турандот умеет быть нежной, любящей женщиной; Калаф – энергичен и в то же время мечтателен; коварная и хитрая соперница Турандот Адельма – женственна и умна. Ближе всего к фьябе «Принцесса Турандот» по стилю и композиции сказка Гоцци «Счастливые нищие» (1764), действие которой происходит в Самарканде. Царь Узбек решил стать нищим и четыре года в этом образе скитался по стране. Власть в его отсутствие захватил жестокий и деспотичный мясник Мудзафер, который угнетал и грабил народ.

Против него выступил Панталоне. Желая наказать непокорного, Мудзафер выдал его дочь Анджелу за нищего. Но этим нищим оказался царь Узбек. Как и все сказки писателя, пьеса завершается счастливой развязкой: Мудзафер посрамлен и возвращается к своему ремеслу, а молодые герои нашли свое семейное счастье.

В пьесе «Женщина-змея», рассказывающей о силе беззаветной любви, преодолевающей любые преграды, драматург вновь вводит прием превращения. Фея Кератани не имеет права любить простого смертного, но, нарушая закон, влюбляется в царя Фаррускада, за что превращена в змею. Фаррускад же, полюбив фею, целует ее, и этот поцелуй возвращает ей прежний облик. Гоцци органично соединил в это пьесе фантастические и экзотические сцены с реально-бытовыми.

«Сказки для театра» Гоцци были очень популярны на родине писателя, в Венеции, но почти не известны за ее пределами. С течением времени они не только не были преданы забвению, а, напротив, обрели вторую жизнь на сценах крупнейших театров мира. Сила и неиссякаемое обаяние пьес-сказок Гоцци – в их постоянной жизнеутверждающей философии, жизнерадостной, праздничной атмосфере, в вере в светлое и доброе начало в человеке.

Вопросы для самопроверки:

1. Каковы исторические причины отставания итальянской культуры и литературы XVII–XVIII веков в сравнении с другими странами Западной Европы?
2. Назовите причины обращения Т. Кампанеллы к жанру утопии в книге «Город Солнца».
3. В чем отличие утопии Т.Кампанеллы от классического варианта этого жанра, представленного в книге Т. Мора?

4. Какие особенности жанра комедии масок сделали его популярным у итальянской зрительской аудитории?
5. Какие черты комедии масок продолжил и развил в своем творчестве К.Гольдони и что нового он ввел в жанр комедии?
6. Почему комедии К.Гольдони относят к типу комедий нравов и комедий характеров?
7. Назовите произведения в русской и узбекской литературе, сюжет которых близок сюжету комедии Гольдони «Трактирщица».
8. Какие изменения ввел в итальянскую драму К. Гоцци?
9. С какой целью Гоцци использовал фантастику в своей драматургии?
10. Какую роль отводил Гоцци приему превращения в своих пьесах- сказках?
11. Что стало причиной популярности пьес-сказок Гоцци в XX веке?

СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Актёр – от лат. «участвующий в действе, представлении». Первоначально в древнегреческих театрализованных действах (посвящённых богу Дионису) играли один актёр и хор. Эсхил ввёл второго актёра и тем самым знаменовал рождение собственно драмы как рода литературы, так как два актёра уже могли изобразить в действии драматический конфликт, а Софокл – третьего актёра (появилась возможность представить в действии бóльшее число персонажей, не только основную, но и второстепенные сюжетные линии и т. д.). Три актёра и хор – таков состав «труппы» до конца античности. Актёры, в соответствии с сюжетами пьес, должны были представлять персонажей либо величественных (в трагедиях), либо гротескно-комических (в комедиях), т. е. отличающихся от обыкновенных людей. Для этого актёры прибегали к специальным приспособлениям, чтобы сделать свои фигуры монументальными или комическими: применяли *маски* и *котурны*, закрывали фигуру длинными плащами, подкладывали под них подушечки и утолщения. Расходы по постановке пьесы нёс назначаемый государством *хорег* (руководитель хора), он же набирал хор. Хорегу и поэту-драматургу по жребию назначался главный актёр – *протагони́ст*, который подбирал себе помощников – актёров на вторые и третьи роли. Все роли исполнялись мужчинами.

Ателла́на – один из видов римской комедии; имеет фольклорное происхождение; одноактная пьеса с постоянными карикатурными персонажами-масками (обжора-дурак, хвастун, скупой старик, злой горбун) и резко сатирическим содержанием, издёвкой над общественными порядками и государственными деятелями; оказала существенное влияние на формирование римской комедии (в частности, на комедии Плавта); в I в. н. э.

была официально запрещена, но существовала на протяжении всей античности и явилась одним из источников позднейшей итальянской комедии дель арте (комедии масок).

Аэ́д – от греч. певец, профессиональный сочинитель и исполнитель эпических песен в архаический период культуры.

Ба́сня – фольклорный, а затем и литературный жанр, небольшой иносказательный рассказ, сначала прозаический – у Эзопа (VI в. до н. э.), позже стихотворный – у Федра (I в. н. э.) с назидательным выводом (моралью). Литературную обработку басня получила уже в творчестве Гесиода и Архилоха (оба VII в. до н. э.).

Геро́и – мифологические персонажи, рождённые в браке человека с божеством, отсюда они прекрасны, могучи, всесильны, как боги, но – смертны, как люди. Античное (особенно греческое) мифотворчество развивалось прежде всего в форме сказаний о героях.

Ги́мн – культовая песня, молитва, обращённая к тому или иному божеству; в зависимости от «адресата» гимны имели ещё и специальные названия: к Аполлону обращены *пеан* и *ном*, к Дионису – *дифира́мб*, к женским божествам – *порфе́ний* и т. д.

Дифира́мб – жанр хоровой лирики, гимн в честь бога Дио́ниса; структура дифирамба – диалог между одним (единственным) актёром и хором; современное переносное значение – чрезмерные похвалы.

Иди́ллия – от греч. «картинка», «песенка»; жанр буколической («пастушеской») поэзии – стихотворения на сельскую тему, о безмятежной жизни пастухов и пастушек на лоне природы. Жанр возник в античной литературе как антитеза героической и торжественной поэзии.

Инвекти́ва – от лат. «брань», «нападки» – в ораторской речи (и – шире – как литературный приём): резкое выступление, сатирическое обличение кого-либо.

Ка́тарсис – от греч. «очищение»; понятие античной философии и медицины; к литературе (в частности, к жанру трагедии) его применил Аристотель, введя это понятие в определение трагедии: «Трагедия есть подражание действию важному и законченному... совершающее путём сострадания и страха очищение подобных эффектов». Современная трактовка: ка́тарсис – особая, часто высшая форма трагизма, когда разрешение трагического конфликта не подавляет своей безысходностью, а производит просветляющее действие на зрителя.

Катастро́фа – от греч. «поворот», «переворот»; разновидность перипетии: момент или период острого кризиса в жизни героев трагедии, исход которого трагичен.

Контаминация – от лат. «смешение»; 1) привнесение в переводимую пьесу интересных сцен и мотивов из других комедий (особенно этот приём использовали древнеримские драматурги); вкрапление подробностей одного события или литературного произведения в другое; смешение двух или нескольких событий при рассказе; 2) новые словосочетания и словообразования, возникающие в результате неправильного объединения частей двух слов или выражений (ошибка или литературный приём).

Ко́смос – от греч. «украшать»; 1) упорядоченное, «украшенное» мироздание, пришедшее на смену *хао́су* – первичному мирозданию, беспорядочному и неорганизованному в пространстве и времени; 2) вселенная как целое.

Космого́ния – 1) происхождение мира, отражённое в мифах и сказаниях; 2) наука: раздел астрономии о происхождении и развитии небесных тел и систем.

Корифе́й – 1) в древнегреческих трагедиях предводитель, запевала хора; 2) совр.: выдающийся деятель науки и искусства.

Коту́рны – обувь на высокой подошве («платформе»), которую надевали актёры в древнегреческих трагедиях, чтобы зрительно увеличить свой рост (по представлениям древних греков, мифологические герои, а тем более боги, значительно выше обыкновенных людей).

Ма́ска – 1) в древнегреческом театре (и трагическом, и комическом) актёры играли в масках, которые отвечали установке на создание обобщённых образов – возвышенных или комических. Система масок была тщательно разработана. Маска была большой, покрывала не только лицо, но и голову актёра, включала в себя шлем, причёску и т. п. Маски неоднократно менялись по ходу пьесы, ибо изображали различные настроения, душевные состояния персонажей, а также их пол и возраст. Маска устраняла из актёрской игры мимику, что компенсировалось голосом и пластикой телодвижений.

Метаморфо́за – превращение.

Мим – дословно «лицедейство», «подражание». Один из плебейских видов римской комедии, развился в Сицилии на основе фольклорной дорийской драмы, использовался одним – двумя актёрами без масок. Отсюда и *мим*, т. к. первейшую роль играло мимическое искусство актёра. Мим мог иметь как монологическую, так и диалогическую структуру и представлял собой импровизированную имитацию на смешную или непристойную тему из повседневной жизни, отличался свободой словесного, ритмического и стилистического оформления. Мимы существовали на протяжении всей античности, продолжали жить в средневековье и оказали влияние на римскую комедию и итальянскую комедию масок. Тексты античных мимов не сохранились.

Миракль – дословно «чудо». Разновидность драматических действ, рассказывавших о трудностях реальной жизни и выражавших веру в помощь высших сил.

О́да – по-греч. «песня»; жанр сольной лирики (мелики), распространённый и в греческой литературе, и в

римской, которая ориентировалась на греческие образцы. Торжественный, пафосный стиль имели оды Пиндара, начавшие традицию высокой оды (традиция «пиндарической» оды повлияла на классицистическую оду, в частности на оды М. В. Ломоносова). Любовная лирика Анакреонта и античная *анакреонтика* положила начало лёгкой анакреонтической оде, популярной и в античной, и в новоевропейской поэзии (в русской литературе их много у Г. Р. Державина, Н. К. Батюшкова, Л. А. Мея и др.). «Средняя», философско-моралистическая ода получила название горацианской; по имени Горация (в русской поэзии горацианские оды создавали Г. Р. Державин, А. С. Пушкин, А. А. Дельвиг, А. Н. Майков и др.).

Панегирик – то же, что *энкомий*: хвалебная речь в честь какого-либо лица на торжественном собрании; восхваление, отличающееся напыщенностью стиля; античная риторика разработала теорию и практику панегирика.

Папирус – основной писчий материал античности, начиная с VII в. до н. э.; египетское тростниковое растение, из волокон которого изготавливались длинные полосы, свёртывавшиеся затем в свитки. Концы папирусной полосы (свитка) закреплялись на специальные палочки, облегчавшие процесс сворачивания и развёртывания свитка.

Парабаса – от греч. «выход вперёд», к зрителям; в древнеаттической комедии особая, имеющая сложную структуру партия хора, в которой драматург его устами обращается к зрителю с актуальной, злободневной проблемой. Непосредственная связь содержания парабасы с сюжетом пьесы отсутствовала. В пьесе парабаса шла обычно сразу после агона и содержала в себе общественный смысл, способствовала формированию общественного мнения. Во многом благодаря именно парабасе древнеаттическая комедия была «зеркалом жизни».

Пергамен – писчий материал, изготавливаемый из хорошо выделанной кожи животных; его начали изготовлять в Пергаме (Малая Азия) ок. 180 г. до н. э., когда египетские фараоны запретили доставку туда папируса; пергамен использовали в Европе до начала средневековья. Квадратные листы из этого материала складывали вчетверо – так получалась тетрадь (от греч. четвертушка), несколько тетрадей, вложенных одна в другую и с краю прошитых, называли кодекс, который содержал число страниц, кратное 8 (начиная с 16 страниц). Пергамен был более крепким и долговечным материалом, чем папирус.

Перипетия – элемент фабулы, неожиданный поворот событий в противоположную сторону. Понятие разработано Аристотелем в его «Поэтике».

Послание (жанр) – в прозе *софистов* было популярно художественное письмо – использование формы письма (обращение к адресату, часто мнимому) в рассуждениях и различных описаниях (быта, природы, чувств и т. д.). Эту идею заимствовал Гораций и создал жанр поэтического, стихотворного послания как литературный жанр, быстро утвердившийся в литературе не только античности, но и Нового времени. В эпоху римского классицизма жанр послания был наиболее свободным жанром, он позволял более непосредственно выразить авторскую личность, чем другие жанры, и соответствовал той «учительской» миссии, которую возложил на себя Гораций, – наставлять, поучать, воспитывать своих сограждан.

Рапсод – исполнитель эпических произведений на поэтических состязаниях в различных городах Греции.

Ретардация – от лат. «замедление»; 1) в эпосе: замедление рассказа о событиях, отступление от сюжета посредством введения внесюжетных компонентов: статических описаний (пейзажей, интерьеров, портретов и т. д.; в «Илиаде», например, «каталог кораблей», описание

щита Ахилла и др.), лирических отступлений, возвращение к предыстории и т. п.; 2) в трагедиях: некая остановка, задержка в развитии действия, обманчиво сулящая благополучный исход трагически развивавшихся событий; после ретардации неожиданно следует *катастрофа*.

Сонет – от итал. sonetto; жанр, сыгравший выдающуюся роль в поэзии вплоть до наших дней. Сонет обладает строгой формой: в нем 14 строк, разбитых на два четверостишия и два трехстишия. Правила, привязывающие к этой форме содержание, строго соблюдались: в первой строке должна быть названа тема, в первом катрене излагается исходный тезис, во втором катрене – противоположная или дополняющая мысль (назовем ее «антитезисом»), в двух терцетах подводится итог («синтез») развития темы в сонете. Такое построение позволяет достичь высокой степени концентрации художественного материала. Развитие сонета по философской триаде «тезис – антитезис – синтез» поднимает любую избранную тему, даже совершенно частную, на высокий уровень философского обобщения, через частное передает художественную картину мира.

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

Строфа́ и антистрофа́ – в хоровой лирике, в трагедии и комедии – основные компоненты партии хора, исполняемые либо полухориями, либо при движении хора по орхестре сначала в одну, потом в другую сторону (слово «строфа» по-греч. значит «поворот», антистрофа – «поворот в другую сторону»).

Теого́ния – свод мифов о происхождении богов.

Узнава́ние – в сюжетном действии момент перехода от незнания к знанию; нередко совпадает с *перипетией*. Термин появился в «Поэтике» Аристотеля, который говорил, что узнавание – это получение героем трагедии

важнейших сведений о прошлых событиях, о ком-либо или о собственной судьбе; один из видов узнавания – по приметам. Приём узнавания есть и в эпосе (например, служанка по шраму на ноге узнаёт Одиссея).

Ха́ос – первоначальное состояние мира, неоформленное во времени и пространстве, неупорядоченное, но несущее в себе потенциальную энергию к культурным метаморфозам (превращениям).

Хор – действующее лицо античных трагедий и комедий; хор состоял из 12–15 человек в трагедии и 24 человек в комедии. Хор набирался, обучался и оплачивался назначенным государством *хорегом* – состоятельным и уважаемым гражданином полиса. Структура античной драмы определялась участием в ней хора; хор был очевидцем, участником и судьёй всех происходящих в пьесе событий. Если в заглавие трагедий чаще всего выносилось имя главного персонажа, то комедии назывались, как правило, по составу хора (хор в комедии – ряженые; отсюда и названия комедий – «Лягушки», «Облака», «Осы», «Птицы» и т. д.).

Эклóга – буквально «отбор», «отдельно опубликованное»; жанр буколической поэзии, небольшое стихотворение на тему безмятежной пастушеской жизни, по смыслу жанр близок к *идиллии*.

Элéгия – в античной лирике стихотворный размер, стихотворение, написанное элегическим дистихом (двустишие, в котором одна строка – гекзаметр, другая – пентаметр); жанр декламационной лирики, восходящий к фольклорному плачу, причитанию, но в древнегреческой лирике элегия как жанр не имела грустного, печального характера. Элегии носили наставительное содержание, заключающее в себе призывы к важному и серьёзному делу, размышления, афоризмы. Элегии были жанром общественно значимой, патриотической по своему содержанию лирики. Исполнялись элегии под аккомпанемент

флейты. В римской литературе появились любовные элегии и печальные («скорбные»).

Эпигра́мма – буквально «надпись», жанр декламационной лирики; первоначально это была надгробная надпись (затем она выделилась из эпиграммы и оформилась как самостоятельный жанр – эпитафия), позже – всякая надпись, затем – вообще короткое лирическое стихотворение, написанное элегическим дистихом. В древнегреческой литературе эпиграмма еще не имела обязательного сатирического содержания, оно закрепилось за этим жанром в римской литературе, в творчестве Марциала (вторая половина I века н. э.).

Эпи́ллий – буквально «малый эпос»; небольшая поэма на мифологическую тему, написанная традиционным эпическим размером – гекзаметром; популярный в александрийской поэзии жанр.

Эпини́кий – от греч. «победная песня» («песня Ники»; Ника – древнегреческая богиня победы) жанр хоровой лирики, хвалебная песня в честь победителя на спортивных состязаниях.

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

Эпитала́мий (эпитала́мия, эпитала́ма) – свадебная песня, жанр сольной лирики (мелики), восходит к фольклорным свадебным песням.

Эпита́фия – вид эпиграммы (надписи), надгробная надпись, жанр декламационной лирики; размер – элегический дистих.

Эпо́д – буквально «припев»; в античной лирике одна из строфических форм – двустишие, в котором вторая строка короче первой; размеры – ямб и хорей; эподы появились у древнегреческого поэта-лирика Архилоха (VII в. до н. э.), в римской литературе были популярны у Горация (I в. до н. э.).

Эпос – 1) один из трёх родов литературы (эпос, лирика, драма);

2) вид античной литературы, имеющий постоянный размер – гекзаметр. В античной литературе развивались три вида эпоса: героический, дидактический и пародийный. *Героический эпос* – поэмы Гомера «Илиада» и «Одиссея»; в римской литературе – «Энеида» Вергилия. Жанровые разновидности *дидактического эпоса: дидактическая поэма* («Труды и дни» Гесиода, «Георгики» Вергилия), *мифологическая поэма* («Теогония» Гесиода», «Метаморфозы» Овидия»), *философская поэма* («О природе вещей» Лукреция Кара), а также басня, в античной литературе представленная творчеством Эзопа, Федра и Бабрия. *Пародийный эпос* – «Батрахомиомахия» («Война мышей и лягушек»).

Ямб – 1) стихотворный размер (двусложный, с ударением на втором слоге); 2) в античной декламационной лирике поэтический жанр – стихотворение насмешливого характера, содержащее выражение личных чувств и настроений; стихотворные размеры ямба как жанра – ямбические и хореические триметры и тетраметры.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

Учебники, учебные пособия, хрестоматии:

1. Буранок Н.А. История зарубежной литературы. Античная литература: учебно-методическое пособие. – Самара, АсГард, 2012.
2. Никола М. И. Античная литература. Учебное пособие. Практикум. – М., Флинта, 2003.
3. Гиленсон А.Н. История античной литературы. Часть 1. Литература Древней Греции. Часть 2. Литература Древнего Рима. – М., 2003.
4. История зарубежной литературы средних веков и эпохи Возрождения/ Под ред. В.М.Жирмунского. – М., Просвещение, 2004.
5. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения. В 2х томах. – М., ВЛАДОС, 2001.
6. История зарубежной литературы XVII века /А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. Под ред. Н.Т.Пахсарьян. – М., Высшая школа, 2007.
7. Ерофеева Н. Зарубежная литература XVII века. В 2 частях. – М., Дрофа, 2004.
8. Соловьева Н.А. История зарубежной литературы. Предромантизм. – М., Академия, 2005.
9. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений – М.: Издательский центр «Академия», 2008.
10 .Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М., 1987.
11. История литературы Италии / Под ред. М.Л.Андреева и др. – М., 2000. Т. 1.
12. Михальская Н.П. История английской литературы. – М., Академия, 2007.
13. Пронин В.А. История немецкой литературы: Учебное пособие. – М., Университетская книга; Логос. 2007.

14. Штейн А.Л. История испанской литературы (Средние века и Возрождение) –М., 1976.
15. Античная литература. Греция. Антология. В 2 ч. / Сост. Н. А. Федоров, В.И. Мирошенкова. – М., Высш. шк., 1989.
16. Античная литература. Рим. Антология/ Сост. Н. А. Федоров, В.И. Мирошенкова. – М., Высш. шк., 1988.
17. Зарубежная литература средних веков: Хрестоматия /Сост. Б.И.Пуришев; предисл. и подг. к печати Вл.А.Лукова; 3-е изд., испр. – М., 2004.
18. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения: Хрестоматия/Сост. Б. И. Пуришев. – М., 1976.
19. Западноевропейская литература XVII века: Хрестоматия /Сост. Б. И. Пуришев. Предисл. и подготовка изд. Вл.А.Лукова. – М., 2002.

Энциклопедии, словари, справочники:

20. История всемирной литературы: В 9 т. – М., 1983-1994.
21. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987.
22. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ Сост. и гл. ред. А. Н. Николюкин. – М., 2001.
23. Мифологический словарь. – М., 1991.
24. Немировский А. И. Мифы древней Эллады. – М., 1992.
25. Кун Н.А. Легенды и мифы древней Греции. – М., Просвещение, 1975.
26. Тахо-Годи А.А., Лосев А.Ф. Греческая культура в мифах и символах. – М.,1998.
27. Гусманов И.Г. Греческая мифология. Боги. М., 1998.
28. Путеводитель по английской литературе. Под ред. Маргарет Дрэббл и Дженни Стрингер. – М., Радуга, 2003.

Критическая литература:

29. Шталь И.В. Художественный мир гомеровского эпоса. – М., 1983.
30. Топоров В. Эней – человек судьбы. – М., 1993.
31. Ярхо Е.Н. Античная драма: Технология мастерства. – М., 1990.
32. Ярхо В., Полонская К. Античная комедия. – М., 1979.
33. Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. – М., 1977
34. Гусманов И.Г. Аристофан и Менандр. – Орел, 1998.
35. Борухевич В.Г. Квинт Гораций Флакк. – Саратов, 1993.
36. Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. – М., 1978.
37. Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. – М., 1974.
38. Хлодовский Р.И. Декамерон: Поэтика и стиль. – М., 1982.
39. Немилов А.И. Немецкие гуманисты XV века. – Л., 1979.
40. Культура эпохи Возрождения и Реформация /Отв. ред. В. И. Рутенбург. – Л., 1981.
41. Пинский Л. Е. Шекспир: Основные начала драматургии. – М., 1971.
42. Михайлов А.Д. Французский героический эпос. – М., 1995.
43 .Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – М., 1983.
44. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
45. Волков И. Ф. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. – М., 1970.
46. Лейтес Н. С. От «Фауста» до наших дней. – М., 1987.
47. Луков Вл.А. Предромантизм. – М., 2006.

Художественные произведения
Античная литература:

Гомер. Илиада.
Эсхил. Орестея.
Софокл. Царь Эдип. Антигона.Электра.
Еврипид. Медея. Ипполит.
Луций Анней Сенека. Федра.
Аристофан. Облака. Лягушки.
Тит Макций Плавт. Клад.
Вергилий. Энеида.
Квинт Гораций Флакк. Наука поэзии. Ода «К Мельпомене».
Публий Овидий Назон. Метаморфозы. Скорбные элегии.
Апулей. Метаморфозы, или Золотой осел.

Литература средних веков и эпохи Возрождения:

Песнь о Хильдебранде. Беовульф.
Песнь о Роланде. Песнь о моем Сиде. Песнь о нибелунгах.
Готфрид Страсбургский. Тристан и Изольда.
Гартман фон дер Ауэ. Бедный Генрих.
Штриккер. Поп Амис. Роман о Лисе.
Данте Алигьери. Письмо флорентийскому другу.Божественная комедия (Ад).
Дж.Чосер. Кентерберийские рассказы.
Д. Боккаччо. Декамерон.
Эразм Роттердамский. Похвала Глупости.
Т. Мор. Утопия.
К. Марло. Трагическая история доктора Фауста.
У. Шекспир. Генрих IV. Гамлет. Король Лир. Двенадцатая ночь.
М.Сервантес. Дон Кихот.

Литература XVII — XVIII веков:

Н. Буало. Поэтическое искусство.
П. Корнель. Сид. Гораций.
Ж. Расин. Андромаха. Федра.
Ж. Б. Мольер. Тартюф. Дон Жуан. Скупой.
Ж. Лафонтен. Басни.
Д. Дефо. Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо.
Д. Свифт. Путешествия Лемюэля Гулливера в отдаленные страны.
Г. Филдинг. История Тома Джонса, найденыша.
Л. Стерн. Сентиментальное путешествие.
Р. Бернс. Лирика.
Р. Б. Шеридан. Школа злословия.
Вольтер. Кандид.
Д. Дидро. Племянник Рамо. Монахиня.
П. К. Бомарше. Женитьба Фигаро.
Ф. Шиллер. Разбойники. Вильгельм Телль.
И. В. Гете. Страдания юного Вертера. Фауст (часть 1).

Оглавление

Введение **4**
История античной литературы 7
Античная мифология 10
Античный эпос 16
Древнегреческая драма и театр 22
Античная трагедия 30
Античная комедия 44
Античная лирика 55
Античная проза 62
История зарубежной литературы средних веков и эпохи возрождения **72**
Героический эпос средневековья 75
Рыцарская и городская литература Средневековья 84
Литература предвозрождения 97
Литература эпохи возрождения 110
Итальянская литература 113
Литература Реформации в Германии и Нидерландах 128
Возрождение во Франции 137
Возрождение в английской литературе 150
Возрождение в Испании 175
История зарубежной литературы XVII века **184**
Испанская литература 187
Литература Франции 202
Английская литература 234
Литература Германии 251
История зарубежной литературы XVIII века **263**
Английская литература 270
Французская литература 312
Немецкая литература 342
Итальянская литература 364
Словарь терминов **376**
Список рекомендуемой литературы **386**

НИЗАМОВА М.

«ИСТОРИЯ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ОТ АНТИЧНОСТИ ДО XIX ВЕКА»

Редактор: С. Хашимов
Корректор: Х. Закирова
Верстальщик: А. Хидоятов

Изд. лиц. №AI 242, 04.07.2013 г.
Офсетная бумага. Подписано в печать 11.11.2019
Формат 60x84 1/16. Гарнитура «Palarino linotype».
Усл. п. лист 21.0 Тираж 200 экз. Заказ №63.

Общество с ограниченной ответственностью
«VneshInvestProm»
100011, г. Ташкент, ул. Навоий, 30.
Тел./факс: (+99871) 244-75-75

ISBN 978-9943-4235-3-4