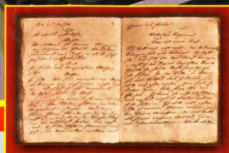
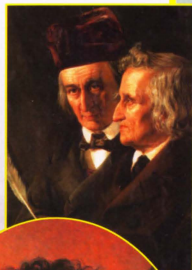


Большая Серия Знаний

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА





МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА



Большая Серия Знаний

МИРОВАЯ



ЛИТЕРАТУРА

Большая Серия Знаний



Москва 2005

Многовековая история литературы подарила миру немало известных имен: Гомер и Данте, Шекспир и Байрон, Флобер и Пруст, Пушкин и Толстой, Хемингуэй и Брехт... Произведения великих мастеров слова открывают перед нами новые горизонты, позволяют прикоснуться к Прекрасному, постичь то, что волновало человечество на протяжении столетий. Литература служит связующим звеном между прошлым и будущим, объединяет людей разных стран и континентов.

Новый том «Большой серии знаний» поможет вам проникнуть в сокровищницу мировой литературы. В энциклопедии представлены сведения о развитии мирового литературного процесса от истоков до наших дней, рассказано об основных направлениях и жанрах прозы, поэзии, драматургии.



Охраняется законом РФ об авторском праве.
Воспроизведение текста, части текста или иллюстраций
без разрешения правообладателя запрещено
и преследуется по закону.

ISBN 5-486-00322-6

© В.А. Луков, 2003
© «Мир книги», 2003
© ООО «ТД «Издательство Мир книги», 2005

СОДЕРЖАНИЕ



Мировая литература 6

Древний мир 7

ЛИТЕРАТУРА
ДРЕВНЕГО ЕГИПТА 8
ЛИТЕРАТУРА
ДРЕВНЕЙ ИНДИИ 9
ЛИТЕРАТУРА
ДРЕВНЕГО КИТАЯ 10

Античность 11

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА 12
ЛИТЕРАТУРА
ДРЕВНЕГО РИМА 16
ПОЗДНЯЯ АНТИЧНОСТЬ:
РАННЕХРИСТИАНСКАЯ
ЛИТЕРАТУРА 17

Средние века 18

ЛИТЕРАТУРА
НА ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ 19
СРЕДНЕВЕКОВЫЙ
ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС 20
СРЕДНЕВЕКОВАЯ
РЫЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 22
СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
СТРАН ВОСТОКА 24

Предвозрождение 25

ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ 26

Возрождение 28

ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА 29
ДЖОВАННИ БОККАЧЧО 30
ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ 31
ФРАНСУА РАБЛЕ 32
УИЛЬЯМ ШЕКСПИР 33
МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС
СААВЕДРА 35



XVII век 37

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА 37
 БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ 38
 ПЬЕР КОРНЕЛЬ 41
 ЖАН РАСИН 42
 ЖАН БАТИСТ МОЛЬЕР 43
 ЛИТЕРАТУРА
 ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ 45
 ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА 45

XVIII век 47

ПРОСВЕЩЕНИЕ 47
 ДАНИЕЛЬ ДЕФО 48
 ДЖОНАТАН СВИФТ 49
 ВОЛЬТЕР 50
 ДЕНИ ДИДРО 51
 СЕНТИМЕНТАЛИЗМ 52
 ЖАН ЖАК РУССО 53
 «БУРЯ И НАТИСК»
 И «ВЕЙМАРСКИЙ
 КЛАССИЦИЗМ» 54
 ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ 55
 ФРИДРИХ ШИЛЛЕР 57
 РОКОКО
 И ПРЕДРОМАНТИЗМ 59
 ЛИТЕРАТУРА ЯПОНИИ, КИТАЯ,
 ИНДИИ, АРМЕНИИ 60
 ВОЗНИКНОВЕНИЕ
 ЛИТЕРАТУРЫ США 61



XIX век 62

РОМАНТИЗМ 63
 ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ
 ГОФМАН 65
 ГЕНРИХ ГЕЙНЕ 66

ДЖОРДЖ НОЭЛ ГОРДОН
 БАЙРОН 67

ВАЛЬТЕР СКОТТ 69
 ВИКТОР ГЮГО 70
 ЖОРЖ САНД 72
 ЭДГАР АЛЛАН ПО 73
 РЕАЛИЗМ 74
 ОНОРЕ БАЛЬЗАК 75
 ЧАРЛЗ ДИККЕНС 77
 ПОСТАВ ФЛОБЕР 79
 ШАРЛЬ БОДЛЕР 80

Рубеж XIX–XX веков 81

РЕАЛИЗМ 82
 ГИ ДЕ МОПАСАН 83
 ГЕНРИК ИБСЕН 84
 НАТУРАЛИЗМ 85
 ЭМИЛЬ ЗОЛЯ 88
 СИМВОЛИЗМ 87
 ПОЛЬ ВЕРЛЕН 88
 АРТЮР РЕМБО 89
 ЭСТЕТИЗМ.
 ОСКАР УАЙЛЬД 90



XX век 91

МОДЕРНИЗМ 92
 МАРСЕЛЬ ПРУСТ 93
 ДЖЕЙМС ДЖОЙС 95
 ФРАНЦ КАФКА 96
 ЭКСПРЕССИОНИЗМ
 И ФУТУРИЗМ 97
 ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ 99
 АЛЬБЕР КАМЮ 100
 РЕАЛИЗМ XX ВЕКА 101
 ТОМАС МАНН 104
 ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ 105
 БЕРТОЛЬТ БРЕХТ 106
 «НОВЫЙ ЛАТИНОАМЕРИ-
 КАНСКИЙ РОМАН» 107
 ЛИТЕРАТУРА
 «МАССОВОГО СПРОСА» 107

Рубеж XX–XXI веков 109



Русская литература в мировом литературном процессе 110

ДРЕВНЕРУССКАЯ
 ЛИТЕРАТУРА 112
 ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА 114
 ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ
 ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА 114
 АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ
 ПУШКИН 115
 МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ
 ЛЕРМОНТОВ 117
 НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ
 ГОГОЛЬ 117
 ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ
 ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА 118
 ИВАН СЕРГЕЕВИЧ
 ТУРГЕНЕВ 120
 ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ
 ДОСТОЕВСКИЙ 121
 ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ
 ТОЛСТОЙ 121
 ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА
 XIX–XX ВЕКОВ 122
 АНТОН ПАВЛОВИЧ
 ЧЕХОВ 123
 МАКСИМ ГОРЬКИЙ 124
 СОВЕТСКИЙ
 И ПОСТСОВЕТСКИЙ
 ПЕРИОДЫ 125
 ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ
 РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 126



МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

В 1827 г. секретарь Гёте Эккерман записал высказывание великого немецкого писателя и мыслителя о том, что «рождается всемирная литература» (Weltliteratur). Гёте не говорил о том, что она уже существует, он отмечал только момент начала ее формирования. Это было глубокое провидение. Весь дальнейший литературный процесс шел в этом направлении, а с рубежа XIX–XX вв. можно говорить о явлении «всемирности» литературы.

Однако ученые нередко употребляют и термины «всеобщая литература» и «мировая литература». Какой же из трех терминов следует выбрать?

Попробуем вникнуть в оттенки их значений. «Всемирная литература», если довериться Гёте, охватывает лишь два последних века. Вот и будем употреблять этот термин тогда, когда придет время преодоления региональности и возникновения «всемирности», т. е. реального единства литературного процесса в странах Запада и Востока, Севера и Юга.

«Всеобщая литература» — термин, который подчеркивает, что где бы и когда бы ни возникли литературные шедевры, они являются достоянием современности и имеют некие не зависящие от времени черты. Но мы как раз хотим рассказать об исторической изменчивости литературы, поэтому термин «всеобщая литература» мы будем иметь в виду, но не будем им пользоваться.

Наконец, «мировая литература» — термин, который характеризует литературу всего мира, в том числе и тех эпох, когда не было еще слияния литератур разных народов и континентов в единый литературный процесс. Значит, он больше всего подходит для определения того предмета, который мы собираемся рассмотреть.

Итак, в книге будет представлена мировая литература в ее историческом развитии (вплоть до всемирной литературы).

Особо следует сказать о нашей отечественной литературе. Есть такое понятие — тезаурус. Что это такое?

Тезаурус (греч. thesauros — сокровище, запас) — 1) в лингвистике — словарь языка с полной смысловой информацией; 2) в информатике — полный систематизированный набор данных о какой-либо области знания; 3) в культурологии, тезаурологии — структурированная по основанию «свое — чужое» совокупность субъективных представлений о мире, человеке, культуре.

Вот это последнее значение нас и будет интересоваться. Охватить всю мировую литературу совершенно невозможно. В сознании отдельного человека в любом случае будет представлено знание лишь какой-то части мировой литературы. Конечно, тезаурус можно расширить (этому посвящена и данная книга), но только до известных пределов. И тезаурус всегда субъективен, в его центре находится «свое», а на периферии — «чужое». А что для нас в мировой литературе «свое»? Конечно же, русская литература. Мы ее и знаем лучше, и любим больше, и понимаем так, как ее никогда не поймут ни американцы, ни китайцы. Поэтому в общем рассказе о мировой литературе мы ограничимся только одной проблемой, связанной с русской литературой, — как она соотносится с мировой литературой. Мы отметим ее самостоятельное развитие и взаимодействие с другими литературами мира, подчеркнем ее самобытность и огромную роль во всемирной литературе. Но не больше — ведь куда подробнее русская литература охарактеризована в школьных и вузовских учебниках, по которым изучается литература в России. А вот применительно к зарубежным литературам ситуация иная: здесь многое известно лишь фрагментарно, а многое и вовсе неизвестно. Тезаурусный подход заставляет о различных литературах говорить то более, то менее подробно. Это зависит от степени освоенности различных литератур русской культурой. Западные литературы в России освоены лучше, восточные — хуже, а, например, африканские — почти совсем не освоены. В первую очередь нужно приобщиться к тезаурусу русской культуры, а потом уже можно значительно расширить свои индивидуальные познания.

Особо следует отметить роль перевода. Большинство книг, о которых пойдет речь, мы можем наслаждаться благодаря их прекрасным переводам на русский язык. В этом проявляется одна из главных особенностей литературы как вида искусства — переводимость литературных произведений на различные языки без ослабления их воздействия на читателя. И это замечательно, потому что, конечно, хорошо знать историю мировой литературы, но такое знание имеет смысл прежде всего, чтобы обнаружить новые источники для наслаждения от чтения. ■

ДРЕВНИЙ МИР

Еще недавно считалось, что человек существует на земле 1 миллион лет, ныне ученые утверждают, что человеку не менее 2 миллионов лет, а некоторые называют цифру 5 миллионов лет. Искусство появилось 40 тысяч лет назад, а литература насчитывает, очевидно, не более 5–6 тысяч лет. Она моложе музыки и живописи, театра (игрового действия) и архитектуры. С литературой человечество живет лишь тысячную долю времени своего пребывания на Земле.

Когда возникла литература? Только тогда, когда на территории Древнего Востока, в конце 4—2 тыс. до н. э. простершегося от Египта и государств Междуречья на западе через протоиндийскую цивилизацию в центре и до Китая на востоке, сложились первые цивилизации. И появилась письменность, достаточно развившаяся для того, чтобы можно было зафиксировать первые связанные и при этом достаточно понятные тексты. Литература самого раннего периода и есть все, что зафиксировано на письме, будь то мифы или надписи на печатях. Мифы, то есть сказания о богах и героях своего народа, предмет веры и почитания, словесная основа религиозного ритуала, особенно важны: они стали основой художественной литературы.

Литература Шумера и Вавилонии может считаться древнейшей на Земле. В конце 4 — начале 3 тыс. до н. э. появляются самые первые из известных текстов. Это документы учета, хозяйственные перечни, списки богов, записи гимнов, записи пословиц и поговорок, некоторые мифы. К концу 3 — началу 2 тыс. до н. э. относится так называемый «Ниппурский канон», в который входят мифы, молитвы, гимны, эпос, учебные тексты. Особенно ценен перечень 87 литературных текстов. Так как они не имели заглавий, в перечне приведены начальные строки произведений. Тогда же появляется старовавилонский вариант эпоса о Гильгамеше, а также сказание о потопе, сказание об Этане, совершившем полет на орле. К концу 2 тысячелетия до н. э. относится основная литература на аккадском языке. Это канонические религиозные тексты: гимны, молитвы, заклинания. Есть и поэма о сотворении мира. К середине 1 тысячелетия до н. э. относится запись основной версии эпоса о Гильгамеше; в Ассирии появляются библиотеки (библиотека царя Ашшурбанипала, VII в. до н. э., раскопана в 1849–1854 гг.).

Самый известный памятник, относящийся к этой культуре, — сказание о Гильгамеше. Великий аккадский эпос датируется XXII в. до н. э. Некоторые ученые называют более позднюю дату — XVIII в. до н. э. Но даже и тогда это на 1000 лет раньше эпос Гомера.

Беспрецедентное влияние на мировую культуру оказал величайший памятник древнееврейской литературы — Библия (по-гречески это слово значит «книги»). Тексты Ветхого Завета (ее первой части) канонизированы иудаизмом и христианством и почитаются как Священное Писание. Они относятся к XII–II векам до н. э.

Древнейшая часть — «Тора», или «Пятикнижие». По преданию, «Пятикнижие» написано пророком Моисеем. Оно включает в себя книги «Бытие», «Исход», «Левит», «Числа», «Второзаконие». За «Пятикнижием» следуют древние хроники и пророческие книги, а также столь значительные памятники, как «Псалтирь», «Книга притчей Соломоновых», «Книга Екклесиаста, или Проповедника», «Книга Песни Песен Соломоновых».

Книги Ветхого Завета сыграли колоссальную роль в развитии религиозного сознания, мировой культуры, литературы. Они стали основой для Нового Завета, в котором описывается история смерти и воскресения Иисуса Христа. Миллиарды людей на протяжении трех тысячелетий смотрели на мир сквозь призму этих текстов. Слова Библии заучивались наизусть начиная с младенчества, формируя тем самым характер мышления, способ изложения, образные ассоциации применительно ко всем сторонам жизнедеятельности огромного числа людей, целых народов. Писатели всех континентов использовали литературные формы, разработанные в библейских текстах (жанры молитвы, притчи, псалма, хроники, пророчества, афоризмы и др., библейские образы — Адама, Евы, Каина, Авеля, Авраама, Исаака, Иосифа, Ноя, Моисея и др., библейские сюжеты — сотворение мира, всемирный потоп, разрушение Содома и Гоморры, исход евреев из Египта и др., библейские метафоры, сравнения, эпитеты...). Невозможно перечислить все аспекты влияния ветхозаветных текстов. ■



Из «Книги мертвых».



Тутанхамон,
фараон XVIII династии,
XIV в. до н. э.

В папирусе Нового царства, относящемся к концу 2 тысячелетия до н. э., содержится знаменитое «Прославление писцов»:

*Мудрые писцы
Времен преемников самих богов,
Предрекавшие будущее,
Их имена сохраняются навек.
Они ушли, завершив свое время,
Позабыв все их близкие.
Они не строили себе пирамид
из меди*

*И надгробий из бронзы,
Не оставили после себя
наследников,
Детей, сохранивших их имена.
Но они оставили свое наследство
в писаниях,
В толкованиях, сделанных ими. (...)
Книга нужнее построенного дома,
Лучше гробниц на Западе,
Лучше роскошного дворца,
Лучше памятника в храме.*

(Перевод
Анны Ахматовой).
Это древнеегипетское стихотворение — самый древний из источников оды Горация «Ехegi monumentum» и, следовательно, стихотворения А.С. Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» ■

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО ЕГИПТА

Литература Древнего Египта насчитывает три тысячелетия — со времен постройки пирамид до начала нашей эры. После того, как француз Шампион в начале XIX в. расшифровал иероглифы, перед человечеством предстала неизвестная новым народам, поразительно богатая культура древних египтян.

В первых древнеегипетских текстах — «Книгах пирамид», писавшихся на стенах погребальных камер пирамид в 3 тысячелетии до н. э., обозначилась основа этой древнейшей литературы: культ мертвых, борьба со временем, преодоление смерти и достижение вечной жизни. Анализ текстов обнаруживает в них фольклорные художественные средства: повторы, сохранение архаизмов — устаревших слов, параллелизм, аллитерации — созвучия согласных. Традиция этих текстов была продолжена в «Книгах саркофагов» (Среднее царство, на среднеегипетском языке) и в «Книге мертвых» (XV век до н. э., Новое царство, на новоегипетском языке).

Из различных текстов мы можем составить представление о том, как мыслили себе древние египтяне человека и окружающий мир. Живой фараон отождествляется египтянами с богом Гором, а мертвый — с богом Осирисом, миф о подвигах, гибели и воскресении которого был главным мифом древних египтян. Человек воспринимается как совокупность сах (тела), шуит (тени), ах («блаженный, просветленный»), ба («душа»), ка (тоже «душа»), «двойник», рен (имени). Для достижения вечной жизни важно сберечь сах (отсюда искусство мумификации), не потерять ка (для этого служили скульптурные изображения человека в гробнице и посмертные маски, которые ка должно узнавать), но особенно важно сохранить рен — имя. Вот почему труд писцов считался особенно почетным.

Среди великих писцов в папирусе называется имя Имхотеп (XXVIII век до н. э.). Имхотеп, создатель первой пирамиды (ступенчатая пирамида фараона Джосера), архитектор, астроном, врач, обожествленный египтянами. Его культ переняли греки, сделав его богом врачевания Асклепием. Имхотеп — возможно, первый писатель в мировой литературе, чье имя мы знаем (хотя трудно идентифицировать какие-либо тексты, составленные им). Не он ли первым начал составлять «Книги пирамид»? ■

Литература Древнего Египта развивалась на протяжении нескольких тысячелетий. Даже после исчезновения Египта как могучего самостоятельного государства на его территории появлялись памятники, имевшие огромное значение для становления и развития культуры, литературы новых народов. До нас дошли лишь фрагменты, осколки великой древнеегипетской литературы, далеко еще не все тексты переведены. Но и то, что немногое, что можно сегодня прочесть, убеждает в высочайшем уровне развития древних народов Земли. ■

Царская процессия.



ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ИНДИИ

После внезапной и загадочной гибели протоиндийской цивилизации, от письменной культуры которой остались лишь недавно прочтенные короткие надписи на печатях, на полуостров Индостан пришли индоевропейцы — арии (XV век до н. э., но по мнению некоторых индийских ученых — XXV век до н. э.). Они принесли с собой мифологию, фольклор, традиции и обычаи, которые легли в основу одной из величайших литератур мира — литературы Древней Индии.

Важнейший памятник литературы ариев — Веды (веда — на санскрите означает «знание»), формирование и запись которых занимает не менее тысячелетия (от XII до II века до н. э.). В них входят религиозные гимны, посвященные многочисленным индийским богам (их насчитывается 3339), и другие священные тексты.■

Вершина древнеиндийской литературы — две поэтических эпикей, «Махабхарата» и «Рамаяна». Первая из них (название можно перевести как «Великое [сказание о потомках] Бхараты») складывалась в X—IV веках до н. э. и была записана около IV века н. э. Эта огромная героическая поэма фольклорного происхождения состоит примерно из 200 тысяч строк.

Вторая великая древнеиндийская поэма, «Рамаяна», появилась около II века до н. э. В ней повествуется о злоключениях Рамы, отстраненного от престола на 14 лет, о скитаниях, в которых его сопровождают брат Лакшмана и жена Сита, о победе Рамы над царем ракшасов (демонов) Раваной. Авторство этого героического эпоса приписывают мифическому поэту Вальмики, и действительно, в поэме чувствуется присутствие единого создателя в достаточно стройной композиции, разрушении традиционных формул повествования, детализированных описаниях. Впервые встречаются, например, развернутые описания времен года. Так как Рама — одно из воплощений бога Вишну, «Рамаяна» почитается как полугероический-полусвященный текст.■

Литература Древней Индии оказала большое влияние на последующее развитие культур Востока, а ныне получила поистине мировое признание. ■

Статуя Вишну в храме Индры
в Эллоре. В.В. Верещагин. 1874—1876 гг.

В поэме «Махабхарата» развита сюжет, в основе которого — противостояние пяти сыновей царя Панду (пандавов) и их двоюродных братьев по отцу — ста сыновей царя Дхритараштры (кауравов). Старший из пандавов, Юдхиштхира, должен стать царем, но благодаря проискам кауравов престол незаконно занимает старший из кауравов — Дурьодхана. Центральный эпизод эпоса — великая битва войск пандавов и кауравов на религиозном поле Курукшетра. Она длилась 18 дней. На стороне пандавов выступает в качестве возничего Арджуна (третьего сына Панды) двоюродный брат по матери Кришна — воплощение бога Вишну, сохраняющего вселенную. Пандавы выигрывают битву, и Юдхиштхира многие годы счастливо правит страной, а перед смертью вместе с братьями и их общей женой Драупади восходит на космическую гору Меру, чтобы вступить в царство богов. ■





Принцесса с яблоком.
Китай. VII—VIII вв. до н. э.

В «Ши цзин» и других памятниках отразились мифологические представления древних китайцев. Можно выделить миф о хаосе, миф о потопе и некоторые другие. Но особенно миф занимает подчиненное место, уступая ведущую роль культам: камней, горы, плодородия, дракона (отражено в «Шань хай цзин» — «Книге гор и морей», III—I вв. до н. э., и др.). Из культа горы родилось представление о мире как воплощении равновесия, взаимодействия ян и инь. Ян — первоначально светлый, южный склон горы — символ мужского начала, юга, света, жизни, неба, солнца, четных чисел. Инь — первоначально темновой, северный склон горы — символ женского начала, севера, тьмы, смерти, земли, луны, четных чисел. Культы связаны с поклонением природе. ■

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО КИТАЯ

Одна из древнейших литератур мира — китайская. Вероятно, китайцы — старейший народ на Земле, и китайская культура до сих пор несет на себе отпечаток той первозданной культуры, которая сложилась в этом регионе пять тысячелетий назад, а может быть, и раньше. В иероглифах китайцев отразился иной способ мышления, восприятия мира, чем у европейцев. Понять культуру, литературу этого народа так же сложно, как выучить китайский язык. Но многие достижения Китая стали частью мировой культуры.

Начало китайской литературы теряется в глуби тысячелетий. С древнейшей гадательной практикой связана одна из первых книг человечества — «И Цзин» (на русский язык обычно переводится как «Книга перемен»). Она значима для Китая в той же мере, как Библия для Запада. Легенда утверждает, что содержащиеся в книге гексаграммы (рисунки из шести черт, одни из которых непрерывны, другие — с пробелом) были чудесным образом нанесены на панцирь огромной черепахи, всплывшей на поверхности моря. Время возникновения книги исследователи определяют по-разному: от XXI века до н. э., приписывая ее легендарному императору Фу-си, до VI века до н. э., считая ее создателем Конфуция. 64 гексаграммы «И Цзин» призваны описать все без исключения ситуации, из которых складывается судьба человека.

Древнейшая китайская поэзия (XII—VII века до н. э.) вошла в книгу «Ши цзин» («Книга песен»).

Для китайцев прекрасное не связано с отдельным человеком, его субъективными чувствами, оно воспринимается как гармония природы и общества. Две системы мировоззрения возникли на этой основе: конфуцианство (с ориентацией на общество) и даосизм (с ориентацией на природу). ■

Крупнейшим представителем древней китайской словесности был Кун Фу-цзы, то есть учитель Кун (552/551—479 до н. э.), нам он известен под именем Конфуций (это европейская переделка на латинский лад). Он имел около 3000 учеников, но обучал их устно. Однако до нас дошел свод сочинений, записанных несколькими поколениями учеников Конфуция, получивший название Конфуцианский канон, или Тринадцатозаконие («Ши сань цзин»). В него входят 13 книг, в том числе «Лунь юй» («Исречения»), «Мэнцзы», «Великое учение», «Учение о середине», в которых содержатся записанные учениками мысли Конфуция, а также не созданные, а лишь отредактированные Конфуцием книги: «И цзин», «Ши цзин», «Ли цзин» («Записки о правилах благопристойности») и др. Главное понятие учения Конфуция — дао, правильный путь, следуя которому, человек приобретает дэ — добродетель. Сосредоточив внимание на правильном устройстве общества, Конфуций противопоставляет цзюнь-цзы (благородного мужа) и сяо жень (малый люд, чернь). О последнем мыслитель мало заботится, зато для цзюнь-цзы создает целую систему требований. ■

Если Библия — самая читаемая книга за всю историю человечества, выдержавшая наибольшее количество изданий и знакомая миллиардам людей на всех континентах, то памятники литературы других народов Древнего Востока известны значительно меньше. Западному человеку трудно понять строй мыслей и образы восточных культур. Сближение Востока и Запада началось не так давно. Но только когда оно достигнет достаточно высокого уровня, можно будет говорить о том, что всемирная литература как единое целое действительно существует. ■

АНТИЧНОСТЬ

Термин «античность» характеризует культуру Древней Греции и Древнего Рима. Античная литература опиралась на развивавшееся на протяжении веков устное народное творчество и переняла от него как некоторые внешние черты (формульность фольклора), так и определяющую его содержание мифологичность.

Мифология — основа античной литературы. Мышление греков и римлян было мифологическим, основанным на языческих верованиях, которые охватывали все стороны жизни. Древнегреческая мифология складывалась на протяжении многих веков из культов местных божеств и приобрела известное единство и превратилась в стройную систему к VIII—V векам до н. э. Упорядочение мифов нашло отражение в поэме Гесиода «Теогония», где повествуется о возникновении космоса из хаоса, поколениях богов, союзах богов и смертных. В гомеровских поэмах «Илиада» и «Одиссея» изложен миф о Троянской войне. В трагедиях Эсхила, Софокла, Еврипида представлены циклы героических мифов

об Эдипе и Оресте, Ифигении и Антигоне, Медее и Федре. Древние римляне, имевшие собственные верования (от них остались лишь отдельные следы), не позже VI — начала V века до н. э. начали заимствовать греческую мифологию, присваивая греческим богам имена римских божеств. Параллельно разрабатывался «римский миф» — легенды о создании Рима Ромулом, об Энее, о гусях, спасших Рим, и т. д. «Римский миф» в наиболее общей форме предстает у Вергилия как идея о предназначении Рима справедливо править миром, усмиряя дерзких и щадя покорных. Влияние античной литературы на культуру огромно. ■

Похищение Европы. В.А. Серов. 1910 г.





Золотая маска Агамемнона.
Микены. (Сокровища Шлимана).

В античности сомнений в авторстве Гомера почти не возникало. Небольшая группа филологов («горизонты» — т. е. «разделители») настаивала на том, что Гомеру принадлежит только «Илиада». В XVII веке аббат д'Обиньяк в ответ на критику поэм классицистами, отрицавшими отсутствие единства героя и единого плана «Илиады», предложил рассматривать это произведение как механическое сцепление малых поэм, написанных разными авторами. После изложения Гердером нового подхода к фольклору как к коллективному устному творчеству немецкий филолог Ф.А. Вольф в работе «Введение к Гомеру» (1795) применил этот подход к поэмам и пришел к выводу, что такие большие произведения не могли существовать в устной форме и что поэмы — собрания отдельных песен (правда, большинство — одного автора). Но уже через год один из основателей романтизма Ф. Шлегель пошел еще дальше, утверждая, что поэмы — результат коллективного народного творчества. Сторонники Вольфа, получившие название «аналитики», выдвинули две гипотезы: теорию «компликации», представлявшую поэмы как соединение разных текстов, и теорию «расширения», согласно которой существовали небольшие «пра-Илиада» и «пра-Одиссея», за века устной передачи разбухшие до больших поэм. «Аналитикам» противостояли «унитарии» (среди них Гегель, Белинский), утверждавшие принадлежность каждой поэмы одному автору (а некото-

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Древние греки подарили миру Гомера и Эсхила, Софокла и Еврипида, Аристофана и Сократа, Платона и Аристотеля, других великих писателей, поэтов, мыслителей. Самое удивительное, что многие из них были тесно связаны друг с другом. Один из лучших греческих поэтов Алкей был увлечен самой знаменитой поэтессой в мировой литературе Сапфо. Эсхил, Софокл и Еврипид соревновались в театральных состязаниях. Сократ был учителем Платона, Платон — Аристотеля, а Аристотель — Александра Македонского, создавшего самое большое государство древности. Таким образом, великие греки составляли сообщества, что в будущем станет замечательной традицией мировой культуры.

Уже на ранних этапах развития человечество хотело запечатлеть наиболее важные события своего прошлого. Этой цели служила эпическая поэзия, которая являлась своеобразной мифологизированной историей. Поэтому в строгой системе жанров античной литературы эпос занимал высшую ступеньку. Античный эпос существовал в виде поэм, написанных стихами, поскольку считалось, что стихотворная форма лучше позволяет сохранить в памяти подлинную словесную ткань устного предания. Поэмы декламировались рапсодами, певцами, сочинявшими песни и исполнявшими их во время пиров и народных торжеств. ■

Величайшие памятники древнегреческой культуры — героические поэмы «Илиада» и «Одиссея» — связывались в сознании древних греков и последующих поколений с именем слепого поэта Гомера, которого легенда изображает странствующим певцом. 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. ■

Тема «Илиады» — Троянская война, идея — закономерность победы в этой войне греков, поддержанных олимпийскими богами, несмотря на временные неудачи. При превращении темы в сюжет Гомер впервые использует одно из важнейших свойств литературы, позволяющей ей в ограниченном объеме текста отражать многообразие действительности и связанные с жизнедеятельностью человека представления — метонимичность (метонимия — греч. «переименование», обозначение предмета или явления по одному из его признаков, замена предмета его частью). Гомер выбирает лишь один эпизод десятого года многолетней войны у стен Трои (Илиона): гнев главного героя греков Ахилла, у которого предводитель греческих войск Агамемнон отбирает военную добычу — пленницу Бризиду («Гнев, богиня, воспой Ахилеса, Пелеева сына // Грозный, который ахейцам тысячи бедствий соделал...» — первые строки поэмы, в которых сразу обозначено главное событие сюжета). Греки начинают терпеть одно поражение за другим, погибает друг Ахилла Патрокл, тогда тот переносит гнев на его убийцу — лучшего воина троянцев Гектора, выходит на бой с ним, убивает его и истаивает мертвое тело. Пришедший к нему царь Трои старец Приам молит вернуть ему тело сына, гнев Ахилла проходит, и он отдает тело Гектора. События охватывают всего четыре дня. Параллельный сюжет разворачивается на Олимпе: Зевс обещает матери Ахилла Фетиде, что греки будут терпеть поражения, пока не загладят обиду, нанесенную Ахиллу. Боги, подлившие свою благосклонность между греками и троянцами (последних поддерживают Аполлон и Афродита), вступают в бесконечные споры (иногда довольно комичные). Обе сюжетные линии — земная и небесная, две связанные с ними системы образов — людей и богов — тесно сплетаются и немыслимы друг без друга.

Эпическая природа поэмы сказывается в позиции повествователя — всезнающего и вездесущего рассказчика. Она проявляется также в соотносительности с мифологической системой, монументальности образов, объективной, обстоятельной манере повествования, описательности: в поэме огромное количество деталей (например, в знаменитом описании щита Ахилла). Преобладание общего над индивидуальным, внешнего над внутренним является важной стилевой особенностью «Илиады».

Поэтическая техника отмечена связью с фольклорными средствами: в поэме присутствуют повторы, постоянные, нередко двусоставные эпитеты («волокная» о Гере, «розовошерстая» о богине зари Эос и т. д.), развернутые сравнения. В «Илиаде» много архаизмов. Поэма состоит из 15695 стихотворных строк, написанных гекзаметром (шестишопный дактиль без рифмовки). Позднейшие редакторы разделили «Илиаду» на 24 песни. ■

Вторая гомеровская поэма «Одиссея», также позднее разделенная на 24 песни, несколько меньше по объему (12110 строк), но обширнее по сюжету. В ней описывается десятилетнее возвращение Одиссея после победы греков над троянцами на родной остров Итаку к жене Пенелопе и сыну Телемаку, чему препятствует бог морей Посейдон, но помогает покровительствующая герою Афина. В финале повествуется о мести возвратившегося домой Одиссея дерзким женихам Пенелопы. Во многом характеристика, данная «Илиаде», приложена и к «Одиссее». Однако во второй поэме 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. Гомеровский эпос носит героический характер. ■

Вслед за эпосом возникла древнегреческая лирика.

«Лирический поэт» — понятие, введенное античными учеными из Александрии для обозначения поэтов, которые, в отличие от поэтов эпических, использовавших гекзаметр, писали свои стихи другими метрами. Таким образом, древнегреческая лирика — это не песни, сопровождаемые игрой на лире (могли использоваться другие инструменты, например, флейта, или музыкальный аккомпанемент мог отсутствовать вообще), и это не род литературы, в котором первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому, как лирика понимается в наше время, а поэзия, имеющая метрическую форму, отличную от гекзаметра. По используемому метру древнегреческая лирика делилась на элегию, ямб и мелос. Однако совокупности этих форм (в дальнейшем — жанров, группы жанров) соответствовало определенное общее содержание, противопоставлявшее лирику эпосу: если эпос в основном говорил о прошлом, о богах и героях, то лирика чаще повествовала о настоящем, в том числе о чувствах поэта.

Вокальная лирика, в которой поэзия соединялась с пением и танцем, называлась меликой (мелосом). Виды мелики различались по типу мелодии, основанной на дорийской гармонии (величественного, мужественного характера), эолийской гармонии (веселого, уверенного, гордого, а также чувственного, нежного характера), ионийской гармонии (торжественного характера с оттенком тревожности, беспокойства, грусти) и некоторых других.

Среди крупнейших представителей мелики — поэты VI века до н. э. Алкей и Анакреонт, поэтесса Сапфо. ■



Цирцея со спутниками Одиссея.
Рисунок

Франческо Пармиджанино. XVI в.

рые — обеих поэм одному автору). Открытие Трои немецким археологом Г. Шлиманом, доверившимся Гомеру как поэту, излагавшему не легенды, а реальную историю, а также обнаружение существования у греков письменности с XV века до н. э. сильно поколебало позиции «аналитиков» (ведь теория Вольфа держалась на неправильном убеждении, что письменность появилась у греков не раньше VII—VI веков до н. э.). Решения «гомеровского вопроса» пока нет. Доказано, что «Илиада» связана с Ионией (Малая Азия) и что язык «Одиссеи» относится к более позднему периоду, чем язык «Илиады». Большинство ученых рассматривает поэмы как раннелитературный, а не фольклорный памятник. Таким образом, авторство Гомера если не доказано, то возможно. ■

Парис. Андреа Мантенья. 1497 г.





*Сатир (Пан), играющий на свирели.
Гравюра Якоба Йорданса. XVII в.*

Сапфо (начало VI в. до н. э.) — одна из величайших поэтесс в мировой литературе, принадлежала к кругам лесбоской аристократии, после изгнания Питтаком с Лесбоса жила на Сицилии, вернувшись по разрешению Питтака на Лесбос, основала там «дом, посвященный музам» — школу для обучения девушек наукам, пению и музыке, куда приезжали девушки из многих городов. Любовь — одна из основных тем поэзии Сапфо.

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

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

(Перевод В. Вересаева).

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

Особое место в античной культуре занимал театр. Он приобщал зрителей к мифам о богах и героях, воспитывал, развлекал, поучая. Особенно значима была трагедия. Уже в лириках Ариона, по свидетельству древних, присутствовал трагический пафос, диалог корифея и хора, одетого козлоногими сатирами — спутниками Диониса. Из лирикам рождается жанр трагедии (от греч. «трагос» — козел, «оде» — «песнь»).

Трагедия состояла из пролога, парода (вступительной песни хора, выходящего на оркестру — круглую площадку перед сценой — зданием, на возвышенной площадке перед которым — просценим — актеры разыгрывали представление), трех или четырех эпизодов (действий), стасимов (песен хора между эпизодами), эподом (финал с заключительной песней и уходом хора). Парод и стасимы делились на строфы и сходные с ними антистрофы (под них хор двигался по оркестру то в одну, то в другую сторону). В трагедиях также могли быть монологи героя, коммос (совместный плач хора и героя), гипорхема (радостная песня хора в кульминации, перед тем как разражается катастрофа). Трагедии объединялись в трилогии — по три в одном цикле. К трилогии добавлялась так называемая сатировская драма. В итоге возникала тетралогия — цикл из четырех произведений, развивавших какой-либо миф. В точке высшего напряжения конфликта зрители должны были испытать катарсис — то есть очищение страхом и состраданием. Теорию трагедии разработал в IV веке до н. э. великий древнегреческий философ Аристотель в трактате «Поэтика». ■

Эсхил (525–456 гг. до н. э.) — «отец трагедии», введший в представление второго актера и тем самым определивший специфику трагедии как драматического произведения и ведущую роль в ней действия (позже, по примеру Софокла, он ввел и третьего актера). Как воин Эсхил был участником битв при Марафоне и Саламине. С 500 г. до н. э. Эсхил принимал участие в состязаниях трагиков, ежегодно устраивавшихся в Афинах, и одержал в них 13 побед. До нас дошло полностью семь его трагедий. «Прометей Прикованный» — самая знаменитая из них. Образ Прометея, вставшего против тирании Зевса, стал вечным образом мировой литературы. Трагическое у Эсхила основано на вере в закон мировой справедливости, нарушение которого приводит к несчастьям и гибели. Его герои поразительно цельны, монументальны. ■

Софокл (496–406 гг. до н. э.) — второй великий греческий трагик, в 486 г. до н. э. победивший в состязании Эсхила, 24 раза занимавший первое и ни разу не занимавший последнего третьего места. До нас дошли семь его трагедий («Эдип-царь», «Антигона», «Электра» и др.) и некоторые отрывки. Софокл ввел третьего актера, декорации, уменьшил роль хора, увеличил законченность каждой трагедии. Главным персонаж Софокла не бог, а сильный человек. Его характер определяет действие в значительно большей мере, чем у Эсхила. Софокл уделяет пристальное внимание мотивировке поступков героев. На первый план выходит не проблема рока, а проблема нравственного выбора. Так, Антигона в одноименной трагедии, повинувшись нравственному долгу, принимает решение похоронить тело брата, несмотря на запрет властей. Таким она сама выбирает свою судьбу, что является главным признаком трагического героя.

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

*Ваза с изображением Персея и двух
Горгон. Греция.
VI в. до н. э.*



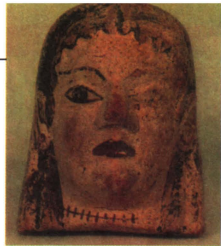
Еврипид (480 или 485/4—406 гг. до н. э.) — младший из трех великих греческих трагиков, получивший наибольшее признание в последующие эпохи. Однако современники его ценили значительно меньше, из написанных и поставленных им 22 тетралогий только четыре были удостоены первого места. До нас дошли его 17 трагедий, из которых наиболее знамениты «Медея» (431 г. до н. э.), «Ипполит увенчанный» (428 г. до н. э.). Если Софокл показывал людей, какими они должны быть, но Еврипид — такими, какие они есть, он значительно усилил разработку психологических мотивов, уделив основное внимание психологическим противоречиям, заставляющим героев совершать неправильные поступки, приводящие их к трагической вине и — как следствие — к несчастьям и гибели. Аристотель считал Еврипида «наиболее трагическим поэтом». Действительно, ситуации, в которые попадают его герои, нередко настолько безвыходны, что Еврипиду приходится прибегать к искусственному приему «деус экс машина» (буквально: «бог из машины»), когда ситуацию разрешают появившиеся на сцене боги. Герои и сюжеты трагедий Еврипида лишены эсхиловской целостности, софокловской гармоничности, он обращается к маргинальным страстям (любь Фредры к пасынку в «Ипполите увенчанном»), неразрешимым задачам (отец должен принести в жертву свою дочь — «Ифигения в Авлиде»), неоправданно жестоким поступкам (Медея убивает своих детей, чтобы отомстить охладевшему к ней Ясону — «Медея»). ■

Древнегреческая комедия. Слово «комедия» происходит от греческих слов «комос» — веселое шествие, шумное гуляние, а также толпа, рой, и «оде» — песнь. С помощью смеха, восходящего к священному смеху ритуальных шествий в честь бога Диониса, достигается комический катарсис — очищение без посредства страха и сострадания. Коллективный смех так же объединяет людей, как совместное переживание ужаса и горя.

Постепенно сложилась форма древнеаттической комедии, которая состояла из большого пролога, парода (входа хора из 24 человек), эписодиев, разделяемых песнями хора, агона — спора действующих лиц на важную, актуальную тему, эписодиев после агона, в которых показывались результаты победы одного из споривших. В комедию включалась также парабаса — прямое обращение хора к зрителем с изложением (иногда без связи с сюжетом) взглядов автора на проблемы жизни полиса. Во время исполнения парабасы хор снимал маски. Комедии писались в основном trimetром (шестистопным ямбом). ■

Аристофан (ок. 446 — ок. 385 гг. до н. э.) — величайший античный комедиограф, признанный «отцом комедии». Он написал около 40 комедий, из которых сохранилось 11. В них Аристофан поднимает актуальные общественные проблемы. Так, в комедии «Лисистрата» находит неожиданное решение проблема войны и мира: женщины, договорившись между собой, отказывают своим мужьям в ласках до тех пор, пока они не прекратят воевать и не заключат мира. В комедии «Облака» критикуются софисты, обучающие граждан, как с помощью ораторского искусства и ложного философствования обманывать людей, в произведении в смешном виде выведен Сократ (хотя на самом деле Сократ был противником софистов). Вопросам эстетики и поэтики посвящена комедия «Лягушки». В ней спорят Эсхил и Еврипид, кому из них боги должны разрешить вернуться из подземного царства на землю, чтобы возродить славу жанра трагедии (победа присуждается благородному Эсхилу, а не страстному Еврипиду).

Аристофан оказал решающее влияние на развитие жанра комедии в античную эпоху, которое продолжает ощущаться вплоть до наших дней. ■



*Женский антефикс. Цер.
VI в. до н. э.*

Прозой в Древней Греции написаны произведения философского содержания (диалоги Платона, труды Аристотеля), речи ораторов (самым знаменитым из них был Демосфен), исторические труды (Геродот). Античный роман появился относительно поздно. В романах повествовалось о злоключениях людей, обычно это любовные истории со счастливым финалом. Среди них выделяется своей трогательностью роман Лонга «Дафнис и Хлоя». Уже в начале нашей эры в Греции, ставшей римской колонией, были написаны знаменитые «Параллельные жизнеописания» Плутарха, в которых биографии великих греков сравнивались с биографиями выдающихся римлян. Плутарх считается «отцом» жанра биографии, его произведения несколько столетий участвовали в воспитании у европейцев чести, доблести, справедливости. ■

*Антефикс в виде головы Силена.
Цер. IV в. до н. э.*





Марс, Венера и Амур. Марко-Антонио Раймонди. 1508 г.

Вергилий вошел в литературу своими «Буколиками» — сборником эклог. Это жанр «пастушеских» стихотворений, состоящих из диалогов пастухов, изложенных гекзаметром. Особо значимой поэме оказалась 4-я эклога, которая в середине века считалась предсказанием пришествия Иисуса Христа. Поэтому Вергилия рассматривали как одного 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 Мecenат — знатный и богатый сторонник Октавиана — будущего императора Августа. ■

Среди произведений Горация выделяются его послания, написанные гекзаметром. Они составили две книги: 20 посланий в 1-й книге, 3 — во 2-й. Особенно важно завершающее 2-ю книгу «Послание к Писонам», иначе называемое «Об искусстве поэзии». В нем изложена нормативная поэтика Горация, сыгравшая позже значительную роль при разработке поэтики классицизма. Гораций требует соблюдать единство формы и содержания, простоту и цельность избранного стиля, который нельзя смешивать с другими стилями, предостерегает к поэту требование высокого профессионализма. ■

ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА

«Золотой век» древнеримской литературы — I век до н. э., когда жили и творили поэты Вергилий, Гораций, Овидий, оратор Цицерон, политик, полководец и автор «Записок о галльской войне» и «Записок о гражданской войне» Юлий Цезарь.

Высшим достижением в области поэтического творчества в «век Августа» (вторая половина I в. до н. э.) стало творчество Публия Вергилия Марона (70—19 гг. до н. э.). Эпическая поэма «Энеида» — величайшее произведение Вергилия и, в известном смысле, всей римской литературы. Она писалась в течение ряда лет и была закончена поэтом в год его смерти. Взяв за образец «Илиаду» и «Одиссею» Гомера, Вергилий героем поэмы делает не одного из греков, а их противника — троянца Энея, после разгрома, подобно Одиссею, совершающего путешествие и находящего приют в Италии. Использование этого мифа имело политический характер: император Август выводил свой род от сына Энея Иула. В «Энеиде» Вергилий поэтизирует императорский Рим.

При всем сходстве с гомеровским эпосом «Энеида» — авторское произведение, что отражается в композиции (расчетливое введение вставных эпиллиев, своего рода стихотворных новелл), в демонстрации высокой образованности автора, в отработанности гекзаметра. В описании любви к Энею карфагенской царьцы Дидоны, приводящей ее к гибели, обнаруживается появление психологической мотивировки деятельности героев. На протяжении столетий «Энеида» была образцом для подражания в области эпической поэзии. ■

В кружок, покровительствуемый Мecenатом, входил другой великий поэт Древнего Рима — Квинт Гораций Флакк (65—8 гг. до н. э.). В его сатирах не только критикуются различные пороки, поразившие римское общество (жадность и зависть, мотовство и властолюбие), но и утверждается авторский идеал: уход в частную жизнь, общение с природой, которого нельзя найти в городе. Гораций разрабатывал также жанр посланий.

В 23 г. до н. э. выходят три книги «Од» Горация (38 од в 1-й, 20 — во 2-й, 30 — в 3-й), в 13 г. до н. э. Гораций добавил к ним 4-ю книгу (15 од), где, повинаясь императору Августу, воспел подвиги его пасынков — Тиберия и Друза. В одах использовано 12 размеров, заимствованных Горацием у Алкея, Сапфо и других древнегреческих лириков. Оды построены как обращение (к человеку, музе, какому-либо предмету). Оды принесли Горацию наибольшую славу в веках. Особенно знаменита 30-я ода из 3-й книги — «К Мельпомене». Первые слова этой оды («Exegi monumentum») — «Я памятник воздвиг!» Пушкин избрал эпиграфом к своему стихотворению «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». ■

Публий Овидий Назон (ок. 43 г. до н. э.—18 г. н. э.) прославился своими «Любовными элегиями». С присущим ему поэтическим блеском, но холодно и подчас иронично Овидий описывает «науку страсти нежной». Самое выдающееся произведение Овидия — поэма в 15 книгах «Метаморфозы». Овидий избрал мотив превращений, который он проследил в мифах о богах и героях от возникновения космоса из хаоса до превращения Юлия Цезаря в звезду, основываясь на идущем от Пифагора представлении о переселении душ — метемпсихозе. Песни поэмы, издающие мифы о превращениях Нарцисса в цветок, статуи Пигмалиона Галатен в живую женщину и т. д., стали источником для вдохновения тысяч 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. ■

Поздняя античность: РАННЕХРИСТИАНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Античная литература оказала огромное влияние на всю последующую литературу. Но языческая мифологическая традиция, на которой основывалась вся античная культура, в первые века нашей эры вступает в пору глубокого кризиса. В литературе этот кризис тоже очевиден. Параллельно развивается новая, христианская традиция, на основе которой возникает восходящая линия литературы раннего христианства.

У истоков раннехристианской литературы лежит «Новый Завет» — вторая часть Библии, признаваемая христианами всей землей Священным писанием, боговдохновенной книгой об Иисусе Христе. «Новый Завет» повествует о рождении, смерти и воскресении сына божьего Иисуса Христа, искупившего своей гибелью на кресте грехи рода человеческого и установившего новый союз («завет») с богом всего человечества (а не только еврейского народа, как в «Ветхом Завете»). Текст «Нового Завета», отделенный от апокрифических евангелий и других неканонизированных источников, стал священным для миллионов христиан начиная с IV века и остается таковым до наших дней. ■

Священными воспринимались разными народами и переводы «Нового Завета» на сирийский (II—III вв.), латинский (IV в.), армянский, грузинский (V в.), старославянский (Кирилл и Мефодий, IX в., и последующие славянские переводы), немецкий (XVI в.), английский (XVII в.), русский (синодальный перевод, 1876) и другие языки мира. Библейские тексты заучивались наизусть с раннего детства. Сквозь призму «Нового Завета» воспринимался весь окружающий мир. Поэтому влияние Библии на литературу имеет беспрецедентный характер. «Новый Завет» дал писателям идеи (Христово любовь к ближнему, непротивление злу насилием), систему образов (Иисус Христос, Богоматерь, апостолы, Иоанн Креститель, Понтий Пилат, Иуда, крест, Мария Магдалина, Вифлеемская звезда, «звериное число» 666 и т. д.), жанровые образцы (притча, житие, видение, проповедь, послание), сюжеты (благовещение, рождение, крещение, распятие, воскресение, явления Христа, судьбы апостолов и т. д.), образ мышления, язык, которому подражали не только религиозные, но и светские писатели. Создатели «Нового

Завета» — Матфей, включивший в свое Евангелие «Нагорную проповедь» Христа, Марк, Лука с его глубоким знанием греческой культуры, Иоанн, чье видение конца света описано в «Апокалипсисе», апостолы Петр и Павел и прежде всего (судя по приведенным в Библии его высказываниям) сам Иисус Христос — обладали великим литературным, ораторским даром.

За создателями «Нового завета» устремились апологеты — так назывались писатели-защитники христианства в период гоений на него во II—III веках. За апологетами пошел раннехристианские писатели IV—V вв. — так называемые «отцы церкви». ■

Блаженный Августин в келье. Сандро Боттичелли. 1480 г.



Благовещение Девы Марии.
Беато Анджелико. XV в.

Аврелий Августин (354—430), прозванный Блаженным, — наиболее авторитетный из западных «отцов церкви». Его отец был язычником, мать — христианкой. В юности Августин увлекся античной риторикой и философией, его кумиром стал Цицерон. Переехав в Медиоланум (Милан), в 387 г. он принимает христианство. В своих трудах Августин выдвинул идею благодати: Бог по своему произволу возвышает одних (посылает им благодать) и низвергает других вне зависимости от добрых или злых дел человеческих. В известном противоречии с этой идеей находится учение Августина об аскетизме, которое он изложил в своем главном трактате «О граде Божьем» в 22 книгах. Здесь противопоставлены град земной (империя) и град небесный (души людей, объединенные христианской церковью). В человеческом двуединстве тела (земного) и души (небесного) от тела нужно избавиться и воспарить к граду небесному.

В 397—401 гг. Августин написал «Исповедь» в 13 книгах — рассказ о своей жизни, адресованный Богу. Он пишет эту книгу для верующих, показывая на своем собственном примере, что можно быть большим грешником, нарушать многие заповеди, но, искренно предавшись Богу, избавиться от греховных мыслей. Путь спасения лежит через покаяние, откуда характерные черты жанра исповеди, введенного в литературу Августином. В его труде сочетаются яркие описания событий личной жизни и их философско-религиозное осмысление. ■



СРЕДНИЕ ВЕКА

С точки зрения гуманистов Возрождения, а позже просветителей XVIII века, Средневековье — мрачная эпоха гибели высокой античной культуры, эпоха варварства и засилья церкви, настоящий провал в европейской истории. Только в конце XVIII — начале XIX века ученые увидели в Средневековье закономерный этап развития общества, в средневековой литературе и искусстве была обнаружена своеобразная глубина и красота.

Понятие «Средние века» возникло в XV веке, когда итальянские гуманисты, осознав прошлое как историю, разделенную на периоды, делили эпоху античности (древности) и свою эпо-

ху — «новое время», а тысячелетие, лежащее между этими двумя эпохами, называли «medium aevum» (лат. средний век, позже стали говорить «Средние века»). ■

Средневековые росписи.



ЛИТЕРАТУРА НА ЛАТИНСКОМ ЯЗЫКЕ

Латинский язык, став мертвым языком, оказался мостом, соединившим литературу античности и средних веков. Это был язык церкви, межгосударственных отношений, юриспруденции, науки, образования.

В средневековой литературе на латинском языке принято выделять три линии развития. Первая представлена в клерикальной (церковной) литературе. Вторая была связана с обращением к античному наследию и ярче всего проявилась в Каролингском Возрождении. Третья возникла на стыке латинской учености и народной смеховой культуры и отразилась в поэзии вагантов.

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, входивших в Новый Завет. Клерикальная литература отличается риторичностью, дидактизмом, притчевостью, экзальтацией. ■

На латинском языке писали и деятели Каролингского Возрождения. Король франков, а с 800 г. император средневековой Римской империи Карл Великий (742–814) поставил перед собой целью «renovatio Romani imperii» («возрождение Римской империи»), для чего, в частности, собрал при своем дворе в Аахене самых образованных людей Европы и основал Академию по примеру древних. Во главе Академии встал англосакс из Йорка Алкуин (730–804). Академики возрождали античные жанры, поэтические формы, языческую образность. Но это — декорация, содержание же произведений Алкуина и его соратников вполне средневековое. Просуществовавшее очень недолго, Каролингское Возрождение стало первым примером «малых Возрождений» в средневековой культуре Европы. ■

На латинском языке сложилась поэзия вагантов

(vagantes — лат. бродяги), или голиардов, — один из немногих примеров письменной фиксации смеховой культуры Средневековья. Первоначально авторами песен были студенты, переходившие из университета в университет (преподавание во всех университетах Европы велось на латинском языке), беглые монахи и т. д., но в пору расцвета поэзии вагантов (XII–XIII века) в их числе можно найти крупных деятелей церкви. Из поэзии вагантов выросла знаменитая студенческая песня XII века «Gaudeamus igitur» («Так будем веселиться»), ставшая традиционным гимном студентов. ■

*Увенчание терновым венцом.
Иероним Босх. ок. 1510 г.*



IN CPNT CAPL

DIALOGUE

- I Quidam multitudinem
num insperata occurrit
audire gallum decimar
minuerebus locuturo
- II Quidam duodecim ab
uteromutam curante
- III Quidam subter benedictio
necesse et ampulla cum
leo quod benedixerat super
confractum mare tempa
ummentum caecidit et in
terra effluens
- III Quidam nomine inuocato

Q. XVIII

*Каролингский минускул.
Образец шрифта.*

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

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

(Перевод О. Румера). ■

*Обучение грамоте
в средние века. Гравюра.*



СРЕДНЕВЕКОВЫЙ ГЕРОИЧЕСКИЙ ЭПОС

В 778 г. Карл Великий, недавно задумавший воссоздать Римскую империю, ввел войска в Испанию, с 711 г. захваченную маврами (арабами). Поход был неудачен: за два месяца военных действий удалось только осадить город Сарагосу, но у его защитников были неограниченные запасы воды в крепости, поэтому взять их измором оказалось нереальным, и Карл, сняв осаду, отвел войска из Испании. При прохождении ими Ронсевальского ущелья в Пиренеях на арьергард войск напали местные племена басков. В бою погибли трое знатных франков, из них третьим летописец называет префекта Бретонской марки Хруotlanda — будущего эпического Роланда. Нападавшие рассеялись по горам, и Карлу не удалось им отомстить. С этим он и вернулся в свою столицу Аахен.

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

Литература на латинском языке послужила определенным связующим звеном 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.

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

Иллюстрация
к «Песне
о Нибелунгах».



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

Среди нескольких сот памятников французского средневекового героического эпоса выделяется «Песнь о Роланде». Записанная впервые около 1170 г. (т. н. Оксфордский список), она относится к эпосу развитого феодализма. В ее основе — реальное историческое событие, относящееся к 778 г., — поход короля франков Карла Великого в Испанию. Но оно совершенно преобразовано по законам фольклора. ■

Одна из особенностей художественного пространства «Песни о Роланде» — его симметричность. Примеров симметричности можно привести много (в частности, одинаковое устройство двора Карла и Марсалия, одинаковое вооружение, сходное поведение, сходная организаций советов, посольств и т. д., наконец, общий язык врагов, позволяющий им понимать друг друга и на переговорах, и на поле битвы). Однако общее свойство эпического мира определяет не тенденция к симметричности, а, наоборот, тенденция к асимметричности, неоднородности. Эта неоднородность не лишает его гармонии, ибо она не вносит диссонанса и хаоса. Неоднородность эпического мира проистекает из единственности оценочной позиции — позиции самого народа. В «Песни о Роланде» героям приходится сражаться с превосходящими силами, с более мощным противником. 20 тысяч французов во главе с Роландом сражаются против 400 тысяч мавров. Карл ведет 10 полков, в которых свыше 350 тысяч воинов, на 30 полков язычников, в которых свыше полутора миллиона человек. Роланд один сражается с 400 саранцами. Другое проявление неоднородности эпического мира — разная материальная плотность людей и предметов. Тело француза обладает большей плотностью, непроницаемостью, чем тело араба. Мавр как бы пуст внутри, поэтому копье легко проходит через него и даже вышибает спинной хребет, меч разрубает мавра пополам. Напротив, тела французов сравнительно непроницаемы. Особенно важен в этом отношении образ Роланда. Его тело как бы заколдовано для врагов, он «ни разу не задет». Неуязвимость тела героя и проницаемость тела его врага — очень древняя черта эпического мира. ■

В героическом эпосе воспевается служение родине и королю, верность христианской религии, прославляются предки, утверждается представление о справедливости. ■

Снятие с креста. 1260—1280 гг.



Карл Великий. Статуэтка эпохи Каролингов. IX в.



СРЕДНЕВЕКОВАЯ РЫЦАРСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

В кансонах трубадура Джауфре Рюделя появляется новый мотив — любовь издалека. В соответствии с легендарной биографией, знатный рыцарь Рюдель полюбил палестинскую принцессу Мелиссиду по рассказам о ней паломников, а она в ответ полюбила его по адресованным ей стихам. Перед смертью Рюдель отправился на корабле в Палестину и умер на руках возлюбленной.

*Мне в пору долгих майских дней
Мил щебет птиц издалека,
Зато и мучает сильней
Меня любовь издалека.
И вот уже отрады нет,
И дикой розы белый цвет,
Как стужа зимняя, не мил.*

(Перевод В. Дынник).

Так начинается одна из кансон Рюделя. Романтическая история любви Джауфре Рюделя и Мелисиды дала сюжет для поэтической драмы французского неоромантика Эдмона Ростана «Принцесса Греза» (1895). ■

*Рыцарь и его дама.
Средневековая гравюра.*



К XII веку рыцарство, осознавшее себя господствующим сословием, создает особую светскую культуру, отделяющую его от других слоев общества, — куртуазию. Она стала основой средневековой рыцарской литературы.

Куртуазия к традиционным требованиям (храбрость, владение оружием, верность вассала сюзерену и т. д.) добавила новые: рыцарь должен быть вежливым, образованным, влюбленным и воспевать Даму своего сердца в стихах и песнях. Любить нужно было по определенным правилам. Любовь рыцаря должна быть верной, нетребовательной, скромной и т. д., объектом любви должна быть жена его сюзерена (т. е. старшего рыцаря, чьим вассалом он был).

Все эти требования были воплощены в поэзии трубадуров (в переводе с провансальского языка — «сочинитель») — поэтов-рыцарей Прованса, государства на юге нынешней Франции. Поэзия трубадуров — авторская. Среди самых известных авторов — Бернарт де Вентадорн (он не был рыцарем, но с наибольшей полнотой воплотил в своих стихах куртуазный идеал), Джауфре Рюдель, Бертран де Борн и др. В XIII веке были написаны биографии трубадуров, в которых собраны не столько исторические факты, сколько легенды об их жизни. ■

Трубадуры первыми воспели любовь как новое, знакомое прежде чувство, как «сладостное страдание» и желание служить любимому существу, ввела в поэзию не только образ Дамы, но и образ автора — влюбленного поэта. Они первыми в европейской поэзии освоили рифму. Трубадуры разработали систему поэтических жанров, в которую входили кансона — песня на любовные или религиозные темы со сложным строением строфы; плач — песня, в которой оплакивается смерть сюзерена или его родственников, а также близких поэту людей; тенсона — диалог, спор двух поэтов на любовные, философские, религиозные, эстетические темы; баллада — плясовая песня с припевом, подбавляющим танцующих; альба — строфическая песня с постоянным сюжетом: расставание влюбленного рыцаря и его дамы на заре после тайного свидания, и др..

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

В XII веке в европейской литературе складывается новый жанр — рыцарский роман. Первоначально слово «роман» относилось к произведениям, написанным не на латинском, а на одном из романских языков (отсюда же и слово «романс»). Однако позже оно стало обозначать новый эпический жанр, сложившийся в рамках рыцарской куртуазной



*Маркграф Эксехарт и его жена Ута.
Образцы средневековой скульптуры.*

культуры. В отличие от героического эпоса, соотносимого с мифом, роман соотносим со сказкой. Ядром рыцарского романа становится «авантюра» — соединение двух элементов: любви и фантастики (под фантастикой применительно к этому жанру следует понимать не только невероятное, сказочное, но и необычное, экзотическое). Для читателей (слушателей) рыцарского романа нет необходимости верить в истинность повествования (как это было в ситуации восприятия героического эпоса).

Центральный герой рыцарского романа — рыцарь (идеальный или близкий к идеалу по меркам куртуазии). Он показан в действии — путешествующим в одиночку или с минимальным окружением и совершающим подвиги. Странствия рыцаря — принципиальный момент, организующий структуру «романа дороги»: в ходе передвижений рыцаря открываются возможности в любом количестве эпизодов продемонстрировать его рыцарские качества, рассказать о его подвигах. Фигура рыцаря еще не индивидуализирована (от романа к роману меняются имена главных героев, но идеализация рыцаря делает их похожими друг на друга). Однако, в отличие от рыцаря из героического эпоса, герои рыцарских романов наделяются личными мотивами совершения подвигот: не во имя страны, народа, рода, религиозной веры, а во имя Дамы сердца или во имя личной славы.

Важнейшая черта рыцарского романа, отличающая его от героического эпоса, — наличие автора с определенной позицией и формирующимся авторским началом 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 (обычно восьмисложник с парной рифмовкой). Прозаические романы появились лишь в XIII веке. ■

Принято выделять три цикла средневековых рыцарских романов: античный, византийский и так называемые бретонские повести, основанные на легендах и мифах древних кельтов в соединении с новыми куртуазными мотивами. Бретонские повести оказались наиболее продуктивной разновидностью рыцарского романа. В свою очередь, бретонские повести принято разделять на четыре группы: бретонские лэ, романы о Тристане и Изольде, романы артуровского цикла и романы о Святом Граале. Крупнейшим мастером рыцарского романа был француз Кретьен де Труа (ок. 1130 — ок. 1191) — автор романов «Эрек и Энида», «Ланселот, или Рыцарь Телеги», «Ивен, или Рыцарь Льва», «Персеваль, или Повесть о Граале». Рыцарский роман вновь возродился в Испании во времена Сервантеса, что дало ему материал для пародирования этого жанра в «Дон Кихоте». ■

Жан добрый. Французская школа. 1350 г.



Навершие скипетра Карла II.



По традиции, к средневековым рыцарским романам относят произведения, написанные в жанре лэ. Это своего рода микророманы, небольшие стихотворные повести, в которых, в отличие от романов, обычно присутствует не серия 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. В ее лэ «Ланваль» в концентрированном виде представлены особенности средневекового рыцарского романа. Уже в исходной сюжетной формуле — рыцарь Ланваль полюбил фею — мы находим самое зерно жанра: авантюру как соединение любви и фантастики. Фей отвечает на эту любовь, потребовав от рыцаря сохранить их отношения в тайне (принцип куртуазной любви). Но, в соответствии с куртуазным кодексом, Ланваль должен любить жену своего сюзерена короля Артура Гениевру, и та ожидает от него любовного служения. Ланваль, нарушая запрет, признается Гениевре, что любит женщину, которая прекраснее королевы. На более оскорбленным этим признанием оказывается король Артур, которому Ланваль пожаловалась на непочтительность Ланваля. Он требует от Ланваля доказать, что есть кто-то прекраснее его жены, иначе рыцарь будет казнен. Но фея, также оскорбленная нарушением тайны любви, исчезает. Ланваль не может доказать своей правоты и должен погибнуть. Когда все уже готово для казни, появляется фея верхом на чудесном коне, и все вынуждены признать, что она прекраснее Гениевры. Ланваль вскакивает на круп коня и вместе с феей уносится в неведомую страну, откуда он уже больше не возвращался (по-видимому, Ланваль и фея отправились в Аваллон — страну бессмертия в кельтских сказаниях). В «Ланвале» отчетливо проявляется авторская позиция: Мария Французская осуждает крайности куртуазного кодекса любви, она на стороне любви как естественного чувства, а не как формы служения сюзерену через любовь-служение его жене. ■



Китайская статуэтка.
VII в. Музыкант.

СРЕДНЕВЕКОВАЯ ЛИТЕРАТУРА СТРАН ВОСТОКА

Трудно представить мировую литературу без прекрасных строк Омара Хайяма и истории любви Лейли и Меджнуна. Средневековый Восток внес неоценимый вклад в сокровищницу культуры.

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

Крупнейшее достижение литературы Востока этого периода — развитие поэзии. В Китае появляются такие прославленные поэты, как Ли Бо (701–762), Ду Фу (712–770). В Японии поэт Якамоти (718–775) составляет знаменитую антологию «Манъёсю», ставшую канонической. Начинает развиваться жанр танка, сыгравший огромную роль в японской поэзии. К более позднему времени относится поэзия персидско-таджикского поэта Рудаки (ок. 860–941); персидского поэта Фирдоуси (ок. 935 — ок. 1020) — автора поэмы «Шах-наме» (первая редакция — 994, вторая редакция — 1010); автора «Ожерелья голубки» арабо-испанского поэта Ибн Хазма (994–1064). Персидский поэт Омар Хайям (1048–1131) в своих коротких афористичных стихах (жанр рубаи) воспевал вино, радости жизни, хотя за этим внешним планом стояла эзотерическая (скрытая) религиозная концепция. Азербайджанский поэт Низами (ок. 1141 — ок. 1203) снискал мировую славу своими пятью поэмами «Хамса» («Сокровищница тайн», между 1173 и 1180; «Хосров и Ширин», окончена в 1181 г.; «Лейли и Меджнун», окончена в 1188 г.; «Семь красавиц», окончена в 1197 г.; «Искандер-наме», окончена ок. 1203 г.). Персидский поэт Саади (между 1203–1210 — 1292) стал одним из крупнейших представителей жанра газели (лирическое стихотворение из 5–12 бейтов-двустуший с рифмовкой аа ба са да и т. д. с упоминанием имени автора в последней строке). Затем зазвучали прекрасные строки персидского поэта Хафиза (1325–1389), узбекского поэта Навои (1441–1501) — автора поэмы «Лейли и Меджнун», «Фархад и Ширин» (1484) и др. Проза Востока от японского сборника «Исе моногатари», трудов великих ученых Авиценны (Ибн Сины), Бируни до оформления сборника арабских сказок «Тысяча и одна ночь» — также стала неоценимым вкладом этого региона в сокровищницу мировой культуры. ■

Миниатюра к «Шах-Наме».
Рустам убивает разъяренного слона.



ПРЕДВОЗРОЖДЕНИЕ

Предвозрождение (или Проторенессанс) — переходный период между средними веками и эпохой Возрождения. Главное отличие Предвозрождения от эпохи Возрождения, когда человек снова, как и в античности, стал восприниматься как «мера всех вещей», заключалось в том, что это «движение к человеку» не освободилось еще от своей религиозной оболочки, новые поэтические формы переплетены со старыми, солнце Возрождения только восходит.

Одним из центров культурной жизни Европы становится Флоренция. В конце XIII века здесь складывается поэзия «нового сладостного стиля» (Гвидо Гвиницелли, Гвидо Кавальканти, Данте Алигери). Опираясь на традиции куртуазной поэзии, представители этой школы отстраивают новое понимание любви, трансформируют образ Прекрасной Дамы и поэта по сравнению с поэзией трубадуров: Дама перестает восприниматься как земная женщина, уподобляется Богоматери, любовь поэта приобретает чер-

ты религиозного поклонения, но вместе с тем становится более индивидуализированной, лишённой мистицизма и наполненной радостью. Поэты «нового сладостного стиля» разрабатывают поэтические жанры, среди которых был сонет — стихотворение из 14 строк на четыре или пять рифм со сложной и строгой организацией содержания и формы. Сонет — чуть ли не единственный поэтический жанр средневековой поры, прошедший через века и продолжающий быть живым жанром современной поэзии. ■

Страшный суд. Беато Анджелико. 1430 г.



В книге Данте «Новая жизнь» (в стихах и комментариях к ним) повествуется о возвышенной любви Данте к Беатриче Портинари, флорентийке, вышедшей замуж за Симоне деи Барди и умершей в июне 1290 г., не достигнув 25 лет. Данте рассказывает о первой встрече с Беатриче, когда будущему поэту исполнилось девять лет, а девочке еще не исполнилось девяти. Вторая знаменательная встреча произошла через девять лет. Поэт восторгается Беатриче, ловит каждый ее взгляд, скрывает свою любовь, демонстрируя окружающим, что любит другую даму, но тем самым вызывает немилость Беатриче. Незадолго до нового девятилетнего срока Беатриче умирает, и для поэта это вселенская катастрофа. Помещая в книгу кансону на смерть Беатриче, он считает святотатством после нее давать комментарий, как после других стихов, поэтому помещает комментарий перед кансоной. В финале содержится обещание прославить Беатриче в стихах. Беатриче под пером поэта, развивающего традиции поэзии «нового сладостного стиля», становится образом прекраснейшей, благороднейшей, добродетельной женщины, «дарующей блаженство» (таков перевод ее имени на русский язык). После того, как в «Божественной комедии» Данте обессмертил имя Беатриче, она становится одним из «вечных образов» мировой литературы. ■

Портрет принцессы д'Эсте.
Антонио Пизано. 1436–1438 гг.



ДАНТЕ АЛИГЬЕРИ (1265–1321)

Выдающиеся мыслители последующих эпох по праву называли его «центральный человек мира», «последним поэтом Средневековья и вместе с тем первым поэтом нового времени».

Данте Алигьери — первый европейский писатель, к которому по праву применимо определение «великий». Данте родился во Флоренции, некоторое время занимал престижные должности. В 1302 г. Данте был изгнан из города своими политическими противниками, до конца жизни скитался на чужбине и умер в Равенне, где и был похоронен.

К 1292 или началу 1293 г. относится завершение работы Данте над книгой «Новая жизнь» — комментированным поэтическим циклом и одновременно первой европейской художественной автобиографией. В нее вошли 25 сонетов, еще шесть стихотворений других жанров и прозаический текст — биографический и филологический комментарий к стихам. ■

«Божественная комедия» (1307–1321) — один из величайших памятников мировой литературы, синтез средневекового мировоззрения и предвестие Возрождения. Считается, что толчком к созданию поэмы стал сон, увиденный Данте в 1300 г. По крайней мере, эту дату подтверждают первые строки поэмы:

Земную жизнь пройду до половины,

Я очутился в сумрачном лесу,

Утратив правый путь во тьме долины.

(Перевод М. Лозинского).

Половина жизни, по средневековым представлениям, — 35 лет, которых Данте достиг в 1300 г. В начале поэмы Данте, заблудившись в лесу (аллегория земной жизни, полной греховных заблуждений), встречает льва (Гордость), волчицу (Алчность) и пантеру (Сладострастие), угрожающих поэту, от которых его спасает Вергилий (Земная мудрость: разум, воплощенный в философии, науке, искусстве), присланный поэту на помощь Беатриче (Небесной мудростью: верой и любовью), чья душа пребывает в Раю. Таким образом, устанавливается, что Небесная мудрость выше Земной мудрости и управляет ею. Данте, ведомый Вергилием, проходит через Ад и Чистилище, а под руководством Беатриче путешествует по Раю и в конце достигает местопребывания Бога. ■

По жанру «Божественная комедия» связана с античной традицией (прежде всего, «Энеидой» Вергилия) и несет в себе черты средневекового жанра видения. Черты средневекового мировоззрения обнаруживаются и в композиции «Божественной комедии», в которой велика роль мистических чисел 3, 9, 100 и др. Поэма делится на три части — «Ад», «Чистилище», «Рай», в соответствии со средневековыми представлениями об устройстве загробного мира. В каждой части 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 круге («Лимбе») наказываются некрещенные не по своей вине (античные мыслители, новорожденные дети); во 2 круге — страстные натуры; в 3 круге — чревоугодники; в 4 круге — скряги и расточители; в 5 круге — гневливые; в 6 круге — еретики; в 7 круге — насильники против ближних, себя, Бога; в 8 круге — обманщики; в 9 круге — изменники. В центре Земли пребывает изменивший Богу Сатана, в чьих трех пастях мучаются души Иуды, изменившего Христа, Брута и Кассия, изменивших Юлию Цезарю. Таким образом, самый страшный грех для Данте — измена.

На 7 уступах Чистилища (горы на противоположной стороне Земли) наказываются 7 смертных грехов: гордость, зависть, гнев, уныние, корыстолюбие, чревоугодие и блуд (здесь преступления людей в земной жизни были не столь тяжкими, поэтому наказание, хотя и жестоко, но 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). В основе художественного мира и поэтической формы поэмы аллегоричность и символичность, характерные для средневековой литературы. Пространство в поэме концентрично (состоит из кругов) и в то же время подчинено вертикали, идущей от центра Земли (одновременно центра Вселенной и низшей точки Ада, где наказывается Сатана) в две стороны — к поверхности Земли, где живут люди, и к Чистилищу и Земному раю на обратной стороне Земли, а затем — к сферам Рая вплоть до Эмпирея, местопребывания Бога. Время также двуделино: с одной стороны, оно ограничено весной 1300 г., с другой — в историях душ, находящихся в загробном мире, концентрированно представлены как античность (от Гомера до Августина), так и все последующие времена вплоть до эпохи, современной Данте; более того, в поэме есть предсказания будущего. Историзма как принципа в поэме нет. Люди, жившие в разные века, сопоставляются вместе, время исчезает, превращаясь или в точку, или в вечность. ■

Сюжет поэмы развивается в двух планах. Первый — рассказ о путешествии Данте по загробному миру, ведущийся в хронологической последовательности. Этот план позволяет развиваться второму плану повествования — отдельным историям душ тех людей, с которыми встречается поэт. Здесь Данте достигает замечательного повествовательного эффекта. Такова история, рассказанная во 2 круге ада Франческой о ее трагической любви к брату мужа. Первый комментатор «Божественной комедии» Д. Боккаччо пояснил, что Данте говорит о реально существовавших Франческе да Римини и ее возлюбленном Паоло, убитых заставшим их вместе ее мужем и братом Паоло Джанчiotто Малатеста. Характерна реакция Данте на эту историю: выслушав ее, он падает в обморок. Как человек Средневековья, он помещает влюбленных в ад, а как человек кануна Возрождения он потрясен историей этой любви. ■

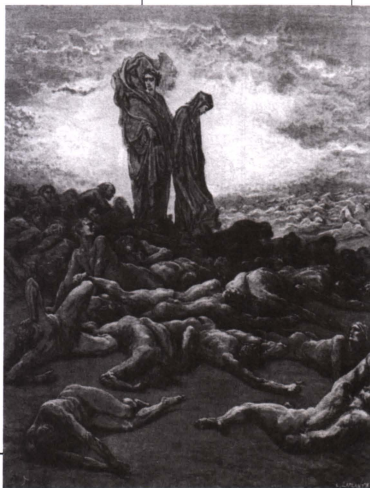
Велика роль «Божественной комедии» в формировании нового взгляда на человека. Очень существенно, что в поэме по загробному миру путешествует не душа спящего (как это было в средневековых видениях), а сам поэт во плоти. Он освобождается от грехов не традиционным церковным путем, не через молитвы, посты и воздержание, а ведомый разумом и высокой любовью. Именно этот путь приводит его к созерцанию Божественного света. Отсюда одна из важнейших идей поэмы: человек не ничтожество, опираясь на то, что дано ему от природы, Бога, на разум и любовь, он может достичь Бога, он может достичь всего. Так в «Божественной комедии» Данте, подводящий итог достижениям средневековой культуры, рождается гуманизм эпохи Возрождения. ■



Гентский алтарь. Фрагмент.
Ян ван Эйк. 1422—1432 гг.

Данте дал своей поэме название «Комедия» (средневековый смысл этого слова: произведение со счастливым финалом). Название «Божественная комедия» принадлежит Д. Боккаччо, великому итальянскому писателю эпохи Возрождения, первому исследователю творчества Данте. При этом Боккаччо вовсе не имел в виду содержание поэмы, где речь идет о путешествии по загробному миру и лицемерии Бога, «божественная» в его устах означало «прекрасная». ■

Иллюстрация к «Божественной комедии», Чистилище.
Гюстав Доре. 1861 г.



ВОЗРОЖДЕНИЕ

В XIV веке в Италии складывается идеология Ренессанса — гуманизм. Гуманисты в поисках опоры для нового взгляда на мир обращаются к античности, изучают произведения античных мыслителей. Они возрождают античный тезис: «Человек есть мера всех вещей». Отсюда название всей эпохи — Возрождение (Ренессанс).

Типологический подход позволил ученым выделить эпоху Возрождения в Китае, отнести его к IX–XI векам, в Грузии X века и т. д. Но традиционно Возрождение связывают с европейской культурой, и хотя в разных странах оно относится к разному времени, удобно воспользоваться схематичной периодизацией итальянского Возрождения, самого раннего и одновременно базового для европейского Ренессанса в целом: XIV век —

Раннее Возрождение, XV век — Высокое Возрождение, XVI век — Позднее Возрождение.

Итак, родина европейского Возрождения — Италия. Следующее после Данте поколение деятелей итальянской культуры формулирует новые ценности — идеи гуманизма. Уникальной чертой итальянского Ренессанса является выдвижение наиболее значительных писателей именно на ранней стадии, в XIV веке. ■

Весна. Сандро Боттичелли. 1477–1478 гг.



ФРАНЧЕСКО ПЕТРАРКА

(1304—1374)

Он первым поднялся на одну из вершин Альп, чтобы посмотреть на мир с высоты, подобно Богу. Нечто похожее он сделал и в поэзии.

Франческо Петрарка — первый европейский гуманист, родоначальник новой европейской поэзии. Отец поэта был вместе с Данте в 1302 г. изгнан из Флоренции. 20 апреля 1304 г. в Арещо у него родился сын, названный Франческо (впоследствии взявший в качестве поэтического имени латинизированное прозвище отца — Петрарка). ■

6 апреля 1327 г. в Авиньоне, во время утренней мессы в церкви Св. Клары, Петрарка впервые увидел прекрасную юную даму по имени Лаура, которую безответно любил впоследствии всю жизнь и воспел в своих стихах, вошедших в «Книгу песен» — самое знаменитое произведение Петрарки. ■

«Книга песен» — лирическая исповедь поэта. Ее стержень — образ Лауры. 6 апреля 1348 г., в год «черной смерти» — чумы, охватившей Европу, и в день 21-й годовщины первой встречи с Петраркой Лаура умерла, отсюда разделение книги на две части: «На жизнь Мадонны Лауры» и «На смерть Мадонны Лауры». В первой части основой поэтической образности становится сравнение Лауры с Дифной (лавром, по-итальянски lauro). Во второй части Лаура, подобно Беатриче в «Божественной комедии» Данте, становится его небесным ангелом-защитником, указывающим правильный путь. Портрет Лауры в стихах Петрарки не отличается богатством деталей и красок: поэт описывает «золотые волосы», «высокий лоб», «тонкие пальцы». Но если образ Лауры в «Книге песен» не индивидуализирован, то впервые в европейской поэзии здесь появляется индивидуализация любовного чувства поэта. В сонете LXI, одном из самых известных, поэт говорит лишь о «прекрасных глазах» Лауры, зато подробно анализирует оттенки своих переживаний. Он благословляет «день, месяц, лето, час и миг», когда встретил Лауру, благословляет боль любовного чувства, которую испытал впервые, и, наконец, благословляет свои «певучие канцоны» — результат «дум золотых о ней». ■

Петрарка включил в «Книгу песен» стихи различных жанров — кансоны (их 29, в том числе и на политические темы, например, знаменитая кансона «Италия моя...»), баллады, секстинны, послания, мадригалы. Но основу книги составляют 317 сонетов. Петрарка по праву считается непревзойденным мастером этого жанра. Обычно он пишет сонеты на пять рифм с последовательностью abba abba cde cde. Первоначально Петрарка стремился к максимальной виртуозности стиха, позже его стих становится все более прозрачным, лишенным «поэтизма». По пути, намеченному Петраркой, впоследствии пошло развитие всей европейской поэзии. ■



Портрет молодой дамы в профиль. Сандро Боттичелли.

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



*Сцены придворной жизни.
Аттарные росписи.
Замок Сфорца. 1495 г.*

Около 1345 г. Боккаччо написал небольшую прозаическую повесть «Фьяметта». Это произведение интересно тем, что в нем впервые в европейской литературе последовательно проведен принцип психологизма. Под психологизмом понимается система художественных средств, служащих для раскрытия внутреннего мира человека, и Боккаччо создает такую систему: он предельно упрощает событийную сторону и вводит монолога героини, через который раскрывается гамма ее чувств от радостных в начале повести к печальным в конце. ■

ДЖОВАННИ БОККАЧЧО (1313–1375)

Он подарил литературе жанр новеллы и принцип психологизма. Его «Декамерон» — самая популярная книга европейского Возрождения.

Джованни Боккаччо родился в семье богатого флорентийского купца. Сначала он готовился продолжить дело отца, потом учился на юриста в Неаполе, но обе профессии ему не дались. В Неаполе он вошел в кружок образованной молодежи, увлекся литературой, начал писать. В его первых поэмах ощущается знакомство с античной литературой (Боккаччо знал не только латинский, но и древнегреческий язык), с поэзией «нового сладостного стиля». Вернувшись во Флоренцию, Боккаччо выполнял ряд ответственных поручений. Боккаччо был первым исследователем творчества Данте. Он написал ряд замечательных произведений. ■

Среди них выделяется «Декамерон» (1348–1353) — один из величайших памятников Возрождения. В этом произведении Боккаччо выступает как создатель жанра новеллы, определивший ее тематику, систему образов, композицию, язык. Жанр новеллы возник из бытовых устных рассказов (новелла — в переводе «новость»). В «Декамероне» 100 новелл, организованных в цикл с помощью рамочной новеллы о чуме во Флоренции 1348 г. Десять человек (семь девушек и трое юношей), собравшихся в церкви Санта Мария Новелла, осуждают разгул низменных страстей, порожденный чумой, они хотят сохранить душевное здоровье и достоинство, решив удалиться в загородную виллу и там переждать, пока чума не отступит. Чтобы скоротать время, они договариваются ежедневно рассказывать по одной новелле каждый (отсюда название книги: «Декамерон» — по-гречески «десятидневник»). Так в рамочной новелле возникает главная идея книги: жизнь сильнее смерти, ценности жизни — естественные чувства, земные, плотские желания, жизнерадостность, веселье — могут победить все, что жизни противостоит: болезнь, мертвящие оковы средневекового мира (церковного фанатизма, феодальной зависимости), саму смерть. В каждой из 100 новелл эта общая мысль представлена какой-то конкретной гранью, есть новеллы антиклерикальные (например, 1-я и 2-я новеллы первого дня), есть новеллы в защиту женщин, изменяющих своим мужьям (против брака не по любви, а в соответствии с феодальными традициями, лишаящими женщин права свободного выбора), есть новеллы веселые и грустные и т. д.). Композиция книги выстроена как мозаика: каждая новелла обладает законченностью, отражая какой-то фрагмент жизни, но только все новеллы в целом позволяют раскрыть гуманистическую концепцию мира и человека, для которой характерны реабилитация земного, плотского начала, защита естественного чувства, оптимизм. При этом образы рассказчиков занимают особое место в системе образов «Декамерона»: им не присущи индивидуальные черты, они в совокупности воплощают идеал человека эпохи Возрождения. Боккаччо, написавший книгу на тосканском диалекте народного языка, понятного и образованному, и неграмотному итальянцу, стал основоположником итальянского прозаического литературного языка. ■

ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ (1469–1536)

Он стал подлинным вождем гуманистов Европы. Когда немецкий богослов Мартин Лютер потребовал реформировать католическую церковь, все хотели знать точку зрения именно этого человека, подготовившего Реформацию. Но он молчал.

В конце XV — начале XVI века происходит смещение центра гуманистического движения на Север Европы во многом благодаря деятельности нидерландского мыслителя Эразма Роттердамского, или, как он себя называл, Дешидерия — вождя европейского гуманизма. Если Эразм из своих трудов более всего ценил исправленное издание греческого текста Нового завета (1517) и его новый латинский перевод, то потомки безусловное предпочтение отдали небольшому произведению «Похвала Глупости», с которым сегодня прежде всего связана слава Эразма. Оно было написано всего за несколько дней в 1509 г., когда Эразм находился в Англии по приглашению крупнейшего представителя раннего английского Возрождения гуманиста Томаса Мора. Эта книга, написанная по-латыни, выдержала два издания в 1511 г., три издания в 1512 г. (Париж, Страсбург, Антверпен), за несколько последующих лет было продано 200 тысяч экземпляров (беспрецедентный случай!). Ее, как ни странно, одобрил папа Лев X («Я рад, что наш Эразм тоже иногда умеет дурачиться»), но зато осудил более зоркий Лютер, назвавший Эразма «королем двусмысленности».

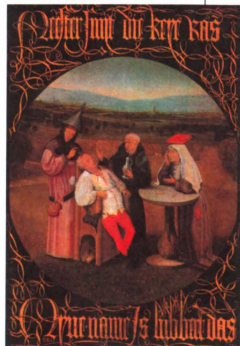
В первой части книги царит лукавый юмор, утверждается, что глупость лежит в основе всего, даже самой жизни. Глупость здесь отождествляется с самой жизнью с присущей ей диалектикой. Оторванность схоластической «мудрости» от жизни с ее удовольствиями, от радости земного существования, односторонность «мудреца», не понимающего диалектики жизни, все мертвит.

В главах 23–31 появляются новые мотивы: глупость — причина войн; сила всякого вздора в народе; науками и искусствами люди обязаны жажде суетной славы. Так Эразм переходит к сатире второй части, где образ Глупости как целостности жизни уступает место множеству конкретных воплощений глупости, и здесь писатель становится беспощадным.

С главы 61 начинается третья часть, в которой господствует ирония, ибо Эразм касается вопросов богословия. Он здесь переходит на благочестивый тон, текст изобилует цитатами из Библии — и незаметно Глупость отождествляется с самим Богом. ■

«Похвала Глупости» и другие произведения Эразма Роттердамского породили такое заметное явление в истории гуманистической мысли, как эразмизм. В трудах по культуре Европы Эразм Роттердамский признается писателем, сыгравшим выдающуюся роль в интеллектуализации литературы, ренессансном преобразовании народной смеховой традиции Средневековья. ■

Корабль дураков. Иероним Босх. 1490–1500 гг.



*Операция глупости.
Иероним Босх.*



Понять ход гуманистической мысли Эразма помогает анализ того, что в этих главах сказано о мудреце, противостоящем Глупости: у него дикий вид, он зарос волосами, преждевременно состарился (гл. 17); неприятный, недоброжелательный, в окружающих, даже друзьях, отмечает лишь их пороки (гл. 19); своим мрачным видом портит любой праздник, путает людей (гл. 25); он — враг всего земного, естественных чувств, самой жизни, которую осуждает за глупость (гл. 30). Отсюда вытекает «всеобщий парадокс бытия»: то, что считается мудростью, — это истинная глупость, а то, что считается глупостью, — истинная мудрость. ■



Франсуа Рабле.

Гротеск ярко представлен в эпизоде рождения Гаргантюа. Его мать, великанша Гаргамага, носила плод в чреве 11 месяцев и продолжала бы быть беременной и дальше, но однажды обьяслась, съев 16 бочек, два бочонка и шесть горшков требухи. Из-за этого Гаргамелу так раздуло, что ребенок рождается через ухо. Автор при этом замечает: «Разве тут что-нибудь находится в противоречии с нашими законами, с нашей верой, со здравым смыслом, со Священным писанием? Я, по крайней мере, держусь того мнения, что это ни в чем не противоречит Библии. (...) Ведь для Бога нет ничего невозможного, и если бы он только захотел, то все женщины произвели бы на свет детей через уши». Важно отметить, что в гротескном увеличении плоти Рабле не придерживается никаких масштабов и пропорций. ■

ФРАНСУА РАБЛЕ (ОКОЛО 1494–1553)

Он часто смеялся, но редко высмеивал, этот «веселый кюре из Медона», философ-гуманист, предсмертными словами которого было: «Я иду искать великое может быть».

Франсуа Рабле — крупнейший французский писатель эпохи Возрождения. Он родился в г. Шинон в провинции Турень, рано остался сиротой. С 10 лет Рабле скитался по монастырям и в 25 лет постригся в монахи. В 1527 г. он бежал из монастыря, учился в различных университетах, пока в 1530 г. не получил в университете Монпелье звание бакалавра. В Лионе Рабле работал врачом в госпитале. Позже он издает труды по юриспруденции, археологии и другим дисциплинам, пишет роман «Гаргантюа и Пантагрюэль», в 1537 г. в Монпелье получает ученую степень доктора медицины, наконец, становится священником в Медоне (Турень), перед смертью отказывается от этого поста. ■

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

В романе из многочисленных образов-персонажей выделяются три. Образ короля-гуманиста представлен сразу тремя персонажами: король Грангуэз, его сын Гаргантюа и сын Гаргантюа Пантагрюэль, все они изображаются великанами, любящими жизнь с ее радостями, но в 3–5 книгах романа Пантагрюэль становится вполне соразмерным обычному человеку, утрачивает непобедимость и подчас оптимизм. Образ выходца из народа, физически мощного, несколько неотесанного, но смелостного и честного монаха — брата Жана Зубодробителя подчеркивает идею деятельного добра. Третий центральный образ — умного, но бесчестного плута Панурга. ■

Гротеск как особый литературный прием, основанный на соединении несоединимого в области зримых форм, становится для писателя художественным способом выражения важнейших гуманистических идей — реабилитации плоти и свободного отношения к святыням. Ренессансная жизнерадостность Рабле, хлещущая через край, находит выражение в потоках, казалось бы, бесполезных слов, в словесной эквилибристике, отражающей на самом деле освобождение речи от сковывающего ее контроля, раскованность языковой стихии. ■

Книжная графика эпохи Возрождения.



УИЛЬЯМ ШЕКСПИР (1564—1616)

Он поставил перед человечеством вопрос «Быть или не быть?» и не дал на него ответа, предоставив искать его каждому самостоятельно, этот гениальный творец и один из самых загадочных писателей мира, заставивший многие поколения решать еще один вопрос: «Он или не он?»

Вершина английского Возрождения — литературная деятельность Уильяма Шекспира.

В первый период своего творчества (конец XVI в.) Шекспир отдавал предпочтение жанрам исторической хроники и комедии. Черты комедии присутствуют даже знаменитой трагедии «Ромео и Джульетта», относящейся к этому периоду. Очевидно, к концу периода относятся и союеты Шекспира. Второй период (начало XVII в.) получил название «периода великих трагедий». Заканчивает Шекспир свое творчество сочинением трагикомедий — произведений с трагическим началом и счастливым концом в духе фантазий-утопий («Зимняя сказка», «Буря»). ■

Все хроники Шекспира представляют собой единый цикл, посвященный становлению современной для писателя английской государственности. Главным фактором, развивающим сюжет в хрониках, становится всеильное Время (а не те короли, именами которых называются хроники: эти имена обозначают лишь время их правления). Шекспир показывает, что течение времени определяется из будущего. Мысль Шекспира такова: современный взлет Англии как мощной державы определен победой Тюдоров над Йорками и восстановлением законности престолонаследия. Гибель злодея и узурпатора престола Ричарда III — это, по Шекспиру, восстановление нормального течения Времени, выправление полуманного звена в Единой цепи бытия, вызвавшего всеобщий хаос. Отныне должна воцариться гармония. Англия, пережив междоусобную войну, оправится и, опираясь на единство нации, займет в мире достойное место. Частная жизнь человека в хрониках находится на заднем плане, а на переднем — его участие в политической, государственной жизни, в войнах, заговорах, в борьбе за власть. В двух частях «Генриха IV» (1597/1598), высшего достижения Шекспира в жанре хроники, параллельно выстраивается «фальстафовский фон», представленный образом хвастливого и трусливого, но жизнерадостного рыцаря Фальстафа и его спутников, любящих побуйнить (среди них — принц Гарри, будущий Генрих V, который превратится в одноименной хронике в идеального короля). «Фальстафовский фон» воплощает комедийное начало, контрастирующее с драматизмом основных событий хроник. В этом сопоставлении проявилось художественное мастерство Шекспира, передающего в своих произведениях многогранность жизни. ■

Сюжеты шекспировских комедий, напротив, утверждают приоритет естественной жизни, чувств человека, среди которых главные — дружба и любовь. На смену закономерной поступи Времени, отмеченной в хрониках, в комедиях на внешнем уровне приходит торжество счастливой случайности, игра веселых неожиданностей, которые щедро дарит природа. Полнота ощущения жизни рождает характерный для комедий Шекспира жизнелюбивый смех, формирует светлую лирическую линию в их сюжетах и обрисовке персонажей. В системе образов причудливая игра природы сказывается, например, в появлении среди персонажей близнецов, немислимых ни в хрониках, ни тем более в трагедиях. Близнецы порождают мно-



Ландсхейт с женой. Гравюра.

Шекспир родился 23 апреля 1564 г. в Стрэтфорде-на-Эйвоне. Около 1585 г., оставив жену и детей в Стрэтфорде, Шекспир переехал в Лондон, лишь изредка посещая родину, чтобы привести семье заработанные в столице деньги. Став актером, он в дальнейшем играл небольшие роли (едва ли не самая крупная его роль — Тень отца Гамлета), что, очевидно, связано с его интенсивной работой как драматурга. В 1592 г. он вошел в число пайщиков нового театра — «Глобус». К 1592 г. он уже достаточно известен как писатель. На первое десятилетие XVII века приходится расцвет его творчества. После 1603 г. Шекспир, очевидно, не выступал на сцене, сосредоточившись на драматургии. Около 1612 г. он покидает «Глобус», переезжает из Лондона в Стрэтфорд и, видимо, бросает литературу. Шекспир умер 23 апреля 1616 г. и был похоронен в родном Стрэтфорде, в церкви Троицы. ■

В 1770-е годы, когда к Шекспиру пришло международное признание и начал складываться культ Шекспира, было впервые высказано сомнение в том, что малоизвестный актер Шекспир мог написать столь великие произведения. В настоящее время, кажется, нет ни одного видного современника Шекспира, которому не попытались приписать великие произведения. Однако двухсотлетний спор все более и более убеждает в принадлежности шекспировского творчества самому Шекспиру. ■

«Сонеты» Шекспира (1592–1598, опублик. 1609) представляют собой поэтический цикл. Главные персонажи, которые представлены в этом цикле, — знатный и прекрасный юноша, непостоянный в дружбе, сам поэт, который намного старше и который переживает дружбу как любовь, поэт-соперник (начиная с сонета 78), возлюбленная поэта, некая «смутная леди» (ей посвящены сонеты 127–154). Циклизация сонетов особенно очевидна в появлении сплетающегося из мотивов сюжета, ядро которого — в сонетах 40–42: поэт свел своего друга и двою возлюбленную (вероятно, «смутную леди» сонетов 127–154) — и в одночасье потерял их обоих: изменен ему в дружбе и любви, они стали любовниками. Утрата друга для поэта более тяжела, чем утрата возлюбленной, к которой поэт питает противоречивые чувства. В образе «смутной леди» сонетов пересмывается традиционный образ «Прекрасной Дамы», которая с небес низводится на грешную землю: «Не знаю я, как шествуют богини, // Но милая ступает по земле». Самый значительный образ сонетов — образ самого поэта, человека, способного беззаветно и безответно любить, радоваться, восхищаться, мучиться и прощать, — и в то же время глубокого мыслителя, который в знаменитом сонете 66 высказывает мысли, развитые в монологе Гамлета «Быть или не быть...». ■



жество комических недоразумений, веселую путаницу. Драматизм, грусть в комедиях мимолетны и только подчеркивают ощущение счастья, праздника жизни, неизбежно наступающего в финале. Развитие комического от «Комедии ошибок» (1592/1593) и «Укрощения строптивой» (1593/1594) до «Сна в летнюю ночь» (1595/1596) и «Двенадцатой ночи» (1599/1600) 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. ■

«Великие трагедии» — так принято называть четыре трагедии Шекспира, составляющие вершину его творчества: «Гамлет» (1600/1601), «Отелло» (1604/1605), «Король Лир» (1605/1606) и «Макбет» (1605/1606). В сюжетах этих трагедий повествуется о судьбах выдающихся личностей, открывающих для себя дисгармоничность мира, неведомую им ранее силу зла. Характер трагического меняется: исчезает ренессансный оптимизм, уверенность, что человек — «венец всего живущего», герои должны сделать выбор: как им существовать в мире, где оказалось попорно их достоинство. Герой шекспировской трагедии — могучая, титаническая фигура, он сам выстраивает линию своей судьбы и отвечает за сделанный им выбор. Уникальность каждого трагического героя делает трагедии Шекспира непохожими друг на друга. В отличие от исторических хроник, они не соединяются в единый цикл.

Гамлет — одна из самых загадочных фигур мировой литературы. Вот уже несколько столетий писатели, критики, ученые пытаются разгадать загадку этого образа, ответить на вопрос, почему Гамлет, узнав в начале трагедии правду об убийстве отца, откладывает месть и в конце пьесы убивает короля Клавдия почти случайно. Способность познать истинное лицо мира делает трагическими героями Гамлета, Отелло, короля Лира, Макбета. У Гамлета философский склад ума: от частного случая он всегда переходит к общим законам мироздания. Семейную драму убийства отца он рассматривает как портрет мира, в котором процветает зло. ■

Шекспир драматургичен в подлинном смысле этого слова. В самой его картине мира заложен конфликт: величному закону неизбежности противостоит личностный закон свободы воли (а следовательно, выбора, который порождает причинно-следственную зависимость). Неизбежность всегда побеждает свободу воли при их несовпадении. Но из творчества Шекспира, по существу, уходит идея рока, на которой строились античные трагедии. У Шекспира неизбежность утверждается в результате противостояния свободных волеизъявлений не одной, а многих личностей, руководствующихся не одним, а разными, в том числе противоположными, мотивами. Отдельный человек столь же могуществен, как судьба (он остается ренессансным человеком-титаном, «мерой всех вещей», «венец всего живущего»), но люди в своей совокупности слабее неизбежности. Шекспировскую драматическую композицию можно представить как систему препятствий, задержек, отсрочек: необходимость создает препятствия для осуществления планов, намерений, желаний героя, но и герой создает препятствия на пути осуществления неизбежности.

Шекспир был одним из величайших гениев всемирной литературы. Его влияние на последующее развитие мирового литературного процесса можно считать беспрецедентным. ■

Любовная пара. Неизвестный автор. XV в.

МИГЕЛЬ ДЕ СЕРВАНТЕС СААВЕДРА (1547–1616)

Он был героем битв, познал плен, рабство, ложные обвинения, тюрьму — и всегда оставался подлинным рыцарем в мире, где рыцарственность была утрачена, совсем как Дон Кихот.

Мигель де Сервантес Сааведра был крупнейшим представителем испанского Возрождения. Сервантес прожил героическую, полную тягот и лишений жизнь. Став писателем, он создал довольно много произведений — пьес, романов, новелл. Но его мировая слава связана прежде всего с романом «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (начат около 1597 г., первый том опублик. в 1605, второй том — в 1615 г.).

Ученые считают первый выезд героя «Протокихотом» — первоначальной небольшой повестью, из которой постепенно развивался роман. Отмечено, что основное место здесь занимает насмешка над рыцарскими романами и Дон Кихотом, утратившим рассудок из-за них, хотя отмечено и другое: сам герой в первом своем путешествии ссылается не на романы, а на романы. ■

Дон Кихоту в начале повествования около пятидесяти лет. Но на самом деле на первых страницах романа Дон Кихот только рождается, ему всего лишь один день, а пятьдесят лет — совсем другому человеку. Его звали Кихада (исп. — чельство), или Кесада (исп. — пирог с сыром), или Кехана. Повествователь уверяет, что последняя фамилия — правильная. Но в конце второго тома называется, причем устами Дон Кихота, прозвонящего свое звание, совсем иное имя — Алонсо Кихано. Очевидно, такой человек, Алонсо Кихада, действительно жил в начале XVI в. в ламанчском селении Эскивиас и был дальним родственником жены Сервантеса, происходившей из этих же мест. Он, подобно Дон Кихоту, начался рыцарских романов, в правдивость которых свято верил. Но зачем же писатель так играет фамилиями? Сервантесовский Алонсо Кихано — идальго, «чье имущество заключается в фамильном копье, древнем щите, тощей клыке и борзой собаке». В свое время он был влюблен в деревенскую девушку из соседнего селения Тобосо Алядонсу Лоренсо, но скрывал свое чувство. Он поклонник рыцарских романов. Вот почти все, что о нем известно. Перед нами зауряднейший человек, «человек без свойств», что подчеркнуто неясностью фамилии: никто точно не запомнил. Зато имя Дон Кихота человечество помнит уже несколько веков. Давно уже внимательные читатели попытались восстановить прошлое Дон Кихота по его речам. Он разбирается в лекарственных травах, в военном деле, в сложных филологических вопросах (например, может выказать глубокие познания в вопросе о влиянии арабского языка на испанский) — в общем, это прошлое не Алонсо Кихано, а именно Дон Кихота. Дон Кихот как бы намеренно отрывается от Алонсо. Большое место в начале романа занимает эпизод посвящения героя в рыцари: хозяин постоялого двора на шутовской манер проводит обряд посвящения, после которого Дон Кихот считает себя настоящим рыцарем. Но следует заметить, что Алонсо Кихано и так им был: ведь идальго — это испанское название мелкопоместного рыцаря (правда, это все же не кабальеро, знатный рыцарь, которого следовало именовать доном). Тем не менее Алонсо принадлежал к древнему роду и хранил родовое рыцарское вооружение. Но это в обыденной жизни, а Дон Кихот рождается в иной (теперь бы сказали «виртуальной») реальности, и ему нужно такое посвящение, подобно тому как бритвенный тазик оказывается лучше старинного шишака (шлема без забрала), доставшегося ему от предков.



Мигель де Сервантес Сааведра.

Сервантес участвовал в знаменитой морской битве при Лепанто, в которой был ранен, затем попал в плен к пиратам, которые продали его в рабство туркам, и несколько лет он провел в Алжире, каждый день ожидая смерти. Выкупленный на свободу, Сервантес возвращается в Испанию, но в Мадриде встречает полное безразличие. Сервантес несколько раз оказывался в тюремных застенках. В период подготовки военной экспедиции «Непобедимой Армады» к берегам Англии, закончившейся полным разгромом испанского флота, Сервантес, вынужденный искать способы прокормить семью, в 1587 г. отправился в Севилью служить комиссаром по закупке провианта для Армады. В 1592 г. он был заключен в тюрьму города Кастро дель Рио по обвинению в незаконном изъятии пшеницы и ее нелегальной продаже. Потом он сидел в Королевской тюрьме в Севилье в 1597–1598 гг., а возможно также и в 1602 г. Обвинения были столь же серьезными и столь же безосновательными, как и в первом случае. ■

*Галка. Фрагмент.
Микеланджело да Караваджо.
1954 г.*



Сервантес писал второй том «Дон Кихота» долго, отвлекаясь на другие замыслы. И в тот момент, когда писатель был близок к завершению второго тома, в 1614 г. некий Алонсо Фернандес де Абельянеда выпустил в Таррагоне книгу под названием «Второй том хитроумного идеального Дон Кихота Ламанчского». Несмотря на усилия ученых, до сих пор не известно, кто же был автором этого произведения. Сложные, многозначные образы Сервантеса потеряли там всякую загадочность, Дон Кихот оказался окончательно сумасшедшим, а Санчо Панса — примитивным донельзя. Сервантес вынужден был вести спор с этим романом. Он по всему тексту начиная с посвящения и пролога ко второму тому и кончая эпизодом смерти Дон Кихота расставил выпады против Абельянеды, следовательно, когда надо, мог вмешиваться в почти готовое произведение (хотя как умирающий Дон Кихот мог осуждать произведение, появившееся через десять лет после его смерти!). ■

*Портрет рыцаря с рукой на груди.
Эль Греко. XVI в.*



Сервантес показывает нам, как рождается литературный герой. Его три вьезда, разделенные небольшими промежутками времени, соответствуют трем эпохам жизни человека — детству, зрелости, умудренной старости. ■

Дон Кихот по самому своему существу — поэт. Его взгляд на мир поэтичен. Дон Кихот все воспринимает сквозь призму художественных образов, взятых из романов. Он живет не столько в мире благородных идей, сколько в мире романтических образов. Он выстраивает свою жизнь по образцам, которые воплощены в его любимых героях. И на первое место в его подражании литературным персонажам выдвигается не внешность, не их отдельные поступки и даже не идеальная любовь, а глубоко усвоенная Дон Кихотом цель — «искоренить всякого рода неправду и в борьбе со всевозможными случайностями и опасностями стяжать себе бессмертное имя и почет».

В «Дон Кихоте» действуют 250 мужских и 50 женских персонажей. Но, думается, их еще больше. Ведь в романе не один, а два мира: первый — реальный, второй — тот, который существует в сознании Дон Кихота и при этом настолько отличается от первого, что люди признают Дон Кихота сумасшедшим.

Возникает представление, что мир двоится, и достаточно переименовать что-то и при этом посмотреть на него по-иному, как возникает новое существо. Дон Кихот действительно изобретает особый мир и новые существа, которые в романе оказываются более живыми и индивидуальными, чем реальные. К реальному миру, как правило, относятся люди, имена которых почти не упоминаются, а просто говорится: священник, цирюльник, ключница, племянница, хозяин постоялого двора, герцог, герцогиня. И почти все они — люди «без свойств», как Алонсо Кихано и Альдонса. Зато имена существ, населяющих второй, воображаемый мир, стали известны всем, они стали обозначать мировые литературные типы (Дон Кихот, Дульсинея Тобосская и даже Росинант). В этом перечне должно быть упомянуто еще одно знаменитое имя — Санчо Панса. Вот герой, которого не придумывал Дон Кихот, которого он не переименовывал, который во всем выглядит как противоположность Дон Кихота — такой степени, что еще романтики увидели в рыцаре и его оруженосце антиподов, воплощающих противоположность идеального и материального.

Но на самом деле место Санчо Пансы в романе другое: антиподом Дон Кихота выступает Алонсо Кихано, а Санчо, столь земной и практичный и в то же время мечтающий о губернаторстве на острове, становится связующим звеном между реальностью и фантастическим романтическим миром Дон Кихота. После периодов рождения, детства, зрелости, старости следует смерть Дон Кихота. Интересно, что герой умирает дважды. Ведь в конце первого тома, законченного в 1604 г., упоминается о смерти Дон Кихота, а также Санчо Пансы и Дульсины Тобосской. Здесь же упоминается о третьем вьезде Дон Кихота и высказывается надежда на опубликование его описания. Значит, Сервантес заранее планировал второй том романа, смертью героев закрывая возможность для других воспользоваться его героями для продолжения рассказа.

В продолжении сервантесовского романа сердобольные друзья нашли способ освободить Дон Кихота от его безумства. С этого момента он погиб, а остался его реальный двойник. Тот ли это человек, который появился в начале романа? Нет, в нем что-то изменилось. Прежде всего, появилось точное имя — Алонсо Кихано. Появилась мудрость. Сохранилось желание жить по литературным образцам: если не в соответствии с рыцарскими романами, то по канонам пасторальных романов. Наконец, у этого «человека без свойств» появилось свойство, отразившееся в его прозвище: Алонсо Кихано Добрый. Собственно, доброта и есть главное, что из рыцарского идеала должно быть перенесено в реальную жизнь.

«Дон Кихот» Сервантеса оказал самое значительное влияние на становление европейского романа Нового времени, а его герои вошли в круг вечных образов мировой литературы. ■

XVII ВЕК

Вслед за эпохой Возрождения начинается Новое время. Это время буржуазных революций — английской, американской, Великой французской, время становления промышленного производства, всемирной торговли. Новая наука создается на основе опыта, позволяющего понять объективные законы мироздания. В литературе и искусстве XVII век — время оформления первых художественных направлений — барокко и классицизма.



Маска — неприменный атрибут любовной интриги XVII века.

ЛОПЕ ДЕ ВЕГА (1562–1635)

Одним из выдающихся событий истории европейской культуры XVII века стало формирование испанской национальной драмы. В стране, где грамотной была ничтожная доля населения, драма стала главным средством приобщения людей к культурным ценностям. Ее появление подготовлено испанскими драматургами эпохи Возрождения, а основателем по праву считается Лопе де Вега.

Крупнейшим представителем гуманистического протореализма в Испании был Лопе Феликс де Вега Карпыо. Он был крупным поэтом и прозаиком, однако мировую славунискал как драматург, основоположник испанской национальной драмы. Ему принадлежат такие шедевры, как «Учитель танцев» (1593), «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612–1613, опубл. 1619), «Собака на сене» (опубл. 1618), «Звезда Севильи» (1623), «Девушка с кувшином» (опубл. 1646) и др. Манифестом национальной драмы стал поэтический трактат Лопе де Веги «Новое руководство к сочинению комедий» (1609). В нем, в отличие от трактатов по поэтике того времени, автор ориентируется не на некие абсолютные правила искусства, а на зрительское восприятие, «приказ черни». Исходным для Лопе де Веги становится принцип правдоподобия. Особенностями зрительского восприятия объясняет Лопе де Вега и отказ от следования законам «ученой комедии», на которых настаивали представители испанского академизма: «Порой особенно бывает любо // То, что законы нарушает грубо». Писатель отрицает пресловутые три единства, предлагает свободно смешивать в одном произведении комическое и трагическое (слово «комедия» для него обозначает лишь пьесу со счастливым финалом). Лопе де Вега страстно отстаивал необходимость разделения пьес не на 5 (как требовали академики), а на 3 акта (по-испански — хорнады): ведь испанские зрители привыкли именно к такой форме представления. Особое значение он придавал построению искусной интриги (т. е. действия с непредсказуемыми поворотами событий), так как только сюжет, основанный на интриге, может удержать внимание зрителей.

Чтобы удовлетворить запросы зрителя, Лопе де Вега, считавший, что пьеса интересна только при первом посещении спектакля, написал около 2000 пьес, из которых сохранилось около 500. В этом немислимом изобилии трудно разобраться, и до сих пор приходится пользоваться весьма условной типологией произведений Лопе де Веги, согласно которой выделяются исторические комедии (например, «Фуэнте Овехуна»), комедии чести (например, «Звезда Севильи»), а также комедии плаща и шпаги, комедии интриги и некоторые другие.

Одно из изобретений Лопе де Веги — мнимо счастливые финалы, позволяющие ему, не нарушая правды жизни, вписываться в рамки жанра комедии (пример утраты жанром своего главенствующего положения в творчестве). ■

Драма Лопе де Веги «Фуэнте Овехуна» (ок. 1612–1613)

только условно может быть отнесена к жанру комедии. Владеющий селением Фуэнте Овехуна (в переводе — Овечий источник) тиран Командор притесняет крестьян, пытается овладеть дочерью алькальда Эстебана Лауренсией накануне ее свадьбы с крестьянином Фрондосо. После страстной речи Лауренсии крестьяне поднимают восстание и убивают Командора. Король дон Фернандо (историческое лицо, правил в XV веке), под чью защиту отпали себя жители селения, отправляет туда судью, который даже пытками не может добиться, кто же был убийцей. Ответ у всех был один: «Фуэнте Овехуна!». Королю приходится простить жителей. ■

В комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник, или Каменный гость» особенно ошутим переход от гуманистического протореализма к барокко. Если у Лопе де Веги в «Фуэнте Овехуна» преступный Командор наказан крестьянами, то в «Севильском озорнике» Дон Хуан, соблазнитель женщин, убийца дон-Гонсало — командора ордена Калатравы, отца доньи Анны, наказывается небесными силами: в финале статуя командора уносит его в алгскую бездну. В пьесе есть и такая черта литературы барокко, как тяга к изображению безобразного (например, сцена замогильной трапезы). Образ Дон Хуана (Дон Жуана, Дон Гуана) позже встретится у Мольера и Мопса, Байрона и Пушкина, в сотнях произведений мировой литературы и искусства последующих веков. ■



*Похищение сабинянок. Фрагмент.
Никола Пуссен.
ок. 1637—1638 гг.*

*Шулер с бубновым тузом.
Жорж де Латур. 1635 г.*



БАРОККО И КЛАССИЦИЗМ

Это два лица литературы столетия: пессимистическое и оптимистическое. Вера и разум, бунтарство и героизм, страсть и долг, пестрота художественных форм или их простота, свобода или подчинение правилам — что предпочтительнее?

В XVII веке меняется характер развития литературного процесса. Если раньше господствующее положение в нем занимала система жанров, то теперь власть жанра постепенно отступает на задний план, а решающую роль начинают играть литературные направления. Ведущими среди них стали барокко и классицизм. ■

Барокко. Сам термин принято возводить к португальскому слову «барокко», что означает «жемчужина неправильной формы». Это очень удачный образ для объяснения специфики явления: жемчужина (некая безусловная эстетическая ценность) — но неправильной формы (в отличие от гармоничного соотношения всех частей в искусстве Ренессанса).

Подобно ренессансной литературе, литература барокко сохраняет монументальность, грандиозность художественной картины мира, но ее основой становится не представление о человеке-титане, «универсальном человеке» как мере всех вещей и о раз-

рачивающемся по горизонтали огромном мире — поле его деятельности, а близкая к средневековой «вертикальная» концепция, согласно которой наверху — рай, внизу — ад, а посередине — человек как некая точка, в которой сходятся борющиеся за него ангельские и сатанинские силы. В человеке они представлены в таком сложном сплетении, что неизвестно, какие силы восторжествуют в каждое конкретное мгновение. Литература барокко, обогащенная всеми открытиями Ренессанса, основное внимание по-прежнему уделяет человеку (пусть это точка между двумя безднами, но центральная точка, средоточие мира, в которой решается, за какими силами — Света или Мрака — будет победа). Если в средние века авторское начало представлено лишь в зародыше, то барокко — несомненно, авторское искусство, причем роль автора в нем еще важнее, чем в искусстве Ренессанса, в меньшей степени связано жанровыми установками, правилами стиля и т. д. Неясность судьбы человека в противостоящем ему мире заставляет писателей барокко занимать пессимистическую позицию. Основная тенденция барочного стиля — переход от гармоничности форм искусства Ренессанса к формам дисгармоничным, что отражает концепцию дисгармонии и конфликтности мира и человека. В барочной литературе обнаруживается желание скрыть конструкцию текста: романы превращаются в аморфные повествования, утяжеленные множеством вставных новелл, драмы строятся на предельно усложненной интриге, в поэзии возникает игра с поэтическими формами. Художественный эффект часто достигается за счет неожиданности, нарушения читательских ожиданий на всех уровнях текста, отсюда возможность соединения пессимизма и сатиры, изысканно прекрасных и безобразных деталей, возвышенного и низменного, эстетизация ужасного, создание неологизмов из частей уже существующих слов, обрыв стихотворной строки на полуслове и т. д. Как правило, барокко — это «темный» стиль, труднодоступный для восприятия.

В отличие от ренессансного искусства, искавшего универсальный идеал, и продолжившего этот поиск классицизма, барокко

ищет национальные формы воплощения своей концепции. Поэтому в разных странах возникают национальные разновидности барочной литературы. В Италии это маринизм (названный по имени поэта барокко Джамбатиста Марини). В Испании это гонгоризм (по имени поэта Гонгоры) и концептизм (от *concepto* — понятие). В Англии это «метафизическая школа». Во Франции это «прециозная литература» (от *precieux* — драгоценный, изысканный). Имея много общего на концептуальном уровне, эти разновидности барокко весьма неслихли на уровне стиля. ■

Классицизм — термин, обозначающий определенное направление, метод и стиль в искусстве (от латинского слова *classicus* — «образцовый»). Классицисты стремились подражать образцам античного искусства, следовали нормам, изложенным античными теоретиками искусства (прежде всего Аристотелем и Горацием). Классицизм поражает гражданственностью, масштабностью, торжественностью, гармоничностью форм.

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

Вторая важнейшая категория классицистической эстетики — образец. Классицисты считали, что эстетический идеал вечен и во все времена одинаков, но лишь в античности он был воплощен в искусстве с наибольшей полнотой. Поэтому, чтобы вновь воспроизвести идеал, нужно обратиться к античному искусству и тщательно изучить его законы. Вот почему подражание образцам ценилось классицистами выше, чем оригинальное творчество. Обратившись к античности, классицисты тем самым отказались от подражания христианским образцам, продолжив борьбу гуманистов Возрождения за искусство, свободное от религиозной догматики.

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

В искусстве классицизма внимание уделяется не частному, единичному, случайному, а общему, типическому. Поэтому характер героя в литературе не имеет индивидуальных черт, выступая как обобщение целого типа людей. Принцип классицистической типизации приводит к резкому разделению героев на положительных и отрицательных, на серьезных и смешных. При этом смех все больше становится сатирическим, ибо в основном направлялся именно на отрицательных персонажей.

Категория разума оказывается центральной и в формировании нового типа художественного конфликта, открытого классицизмом: конфликта между разумом, долгом перед государством — и чувством, личными потребностями, страстями. Обнаружив в человеке как бы два существа — государственного и

Крупнейший представитель «метафизической школы» — Джон Донн (1573–1631), один из самых значительных английских поэтов. Он учился в Оксфордском и Кембриджском университетах, побывал в Италии и Испании. Став священником (с 1621 г. он был настоятелем собора св. Павла в Лондоне), Донн проповедовал своими проповедями. В одном из его произведений находим замечательные слова: «Нет человека, который был бы как Остров, сам по себе, каждый человек есть часть Материка, часть Суши; и если Волной снесет в море береговой Утес, меньше станет Европа, и также, если сдует край Мыса или разрушит Замок твой или Друга твоего; смерть каждого Человека уменьшает и меня, ибо я один со всем Человечеством, и потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол: он звонит по Тебе». Эти слова выбрал в качестве эпиграфа Э. Хемингуэй для своего романа «По ком звонит колокол» (1940). В приведенном фрагменте использован концепт (развернутая метафора: человек не остров, а часть материка), присутствует меланхолический и философский взгляд на вещи — все это признаки поэтики «метафизической школы». Здесь же изложена концепция, отличающая Донна от представителей ренессансного гуманизма и сближающая его с барокко: человек утрачивает титанизм, самоценность и самодостаточность, он сливается с человечеством и уподобляется природе. Как поэт, Донн прошел путь от жизнерадостной ренессансной лирики (представленной сатирой, элегиями, эпиграмами раннего периода) к религиозно-философской поэзии. Как автор поэмы «Путь души» (1601), «Анатомия мира» (1611), где утверждалась мысль бренности всего земного, он был достаточно признан, однако подлинное открытие Донна произошло после его смерти, когда были опубликованы его стихотворения (1633). ■

Творчество крупнейшего английского поэта XVII века Джона Мильтона (1608–1674) может рассматриваться как пример английского классицизма (особенно его поздние поэмы).

Милтон родился в Лондоне, в семье нотариуса, формировался как личность под влиянием пуритан (в семье, в школе св. Павла, в Кембриджском университете). После окончания университета в 1632 г. Милтон поселился в местечке Хортон, где начал литературную деятельность. Здесь он написал дилитих «L'Allegro» (Жизнерадостный) и «Il penseroso» (Задумчивый), где живописал согласие чувств и разума, отдавая разуму пальму первенства. В 1638–1640 гг. Милтон путешествует по Европе, в Италии его принимают как крупного поэта и ученого. Но весть о созыве парламента в Англию, начале революции заставляет его вернуться на родину и активно включиться в борьбу за обновление общества.

Второй период творчества Мильтона (1640–1660) связан прежде всего с его участием в английской буржуазной революции и публицистической деятельности.

Милтон был замечательным поэтом. В его стихах ощущается влияние классицистической эстетики. Так, в стихотворении «Шекспиру» Милтон повторяет образ «Памятника» Горация: Шекспир воздвиг себе памятник выше и прочнее пирамид. Поэт сравнивает творчество Шекспира с современной литературой, о которой говорит с грустью: «С твоей свободной песней что сравнится? // А в наши дни искусству только мнится // Свободным быть».

Последний период творчества Мильтона охватывает 1660–1674 гг. С поражением революции и началом реставрации Стюартов для поэта наступает мрачное время. Он едва избегает казни и тюрьмы. В августе 1660 г. по указу короля публично сжигаются публицистические книги Мильтона «Иконоборец» и «Защита английского народа». В этот период написаны самые знаменитые произведения писателя — поэмы «Потерянный рай» (1658–1667) и «Возвращенный рай» (1671), трагедия «Самсон-борец» (1671). ■

частного человека, писатели искали и пути согласования разума и чувства, верили в конечное торжество гармонии. Это один из главных источников оптимизма классицистической литературы.

Большое внимание уделяли классицисты теории жанра. Они руководствовались принципами иерархии жанров и чистоты жанров.

Согласно принципу иерархии, есть жанры главные и неглавные. К середине XVII века утвердилось мнение, что самым главным литературным жанром является трагедия (в архитектуре — дворец, в живописи — парадный портрет и т. д.). Проза считалась ниже поэзии, особенно художественная. Поэтому распространение получили такие прозаические жанры, как проповеди, письма, мемуары, как правило, не рассчитанные на эстетическое восприятие, художественная проза, в частности роман, оказывается в забвении. Принцип иерархии делит жанры также на «высокие» и «низкие», причем за жанрами закрепляются определенные художественные сферы. Так, за «высокими» жанрами (трагедия, ода и др.) закреплялся общесударственная проблематика, в них могло говориться только о королях, полководцах, высшей знати, язык этих произведений носил приподнятый, торжественный характер («высокий стиль»). В «низких» жанрах (комедия, басня, сатира и т. д.) можно было касаться только частных проблем или абстрактных пороков (скупость, лицемерие, тщеславие и т. д.), выступающих как абсолютизированные частные черты человеческого характера. Героями в «низких» жанрах могли быть представители низов общества, выведение же знатных лиц допускалось лишь в исключительных случаях (тем выше можно оценить смелость Мольера, сделавшего постоянной комической фигурой образ маркиза). В языке таких произведений допускались грубости, двусмысленные намеки, игра слов («низкий стиль»). Использование слов «высокого стиля» носило здесь, как правило, пародийный характер. Соединяясь с принципами рационализма, классицисты выдвинули требование чистоты жанров. Смешанные жанры, например трагикомедия, вытесняются. Этим наносится главный удар по способности того или иного жанра всесторонне отображать действительность. Отныне только вся система жанров способна выразить многообразие жизни.

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

Классицизм как направление по-разному развивался в странах Европы. Так, во Франции он складывается к 1590-м годам, становится господствующим направлением к середине XVII века, достигает наивысшего расцвета в 60–70-е годы, затем испытывает некоторый кризис. В Англии, напротив, его влияние отчетливо проявляется лишь в конце столетия. ■

Портрет Аделаиды Савойской.
Франсуа де Труа. 1697 г.



ПЬЕР КОРНЕЛЬ (1606–1684)

Его по праву считают первым великим трагическим поэтом классицизма. Его трагедия «Сид» так потрясла зрителей, что у французов появилась поговорка: «Это так же прекрасно, как «Сид»».

Французский драматург Пьер Корнель родился в Руане, семье адвоката, получил образование в иезуитской школе.

В 1636 г. Корнель написал трагедию (или, по его определению, трагикомедию) «Сид», которая стала первым великим произведением классицизма. Сид по-арабски значит «господин». Это прозвище знаменитого испанского полководца XI века Родриго Диаса. Основной источник «Сиды» Корнеля — двухчастная драма «Юность Сиды» представителя школы Лопе де Веги испанца Гильена де Кастро (около 1618). На этом материале Корнель раскрывает новый конфликт — борьбу между долгом и чувством — через систему более конкретных конфликтов. Первый из них — конфликт между личными устремлениями и чувствами героев и долгом перед феодалской семьей, или фамильным долгом. Второй — конфликт между чувствами героя и долгом перед государством, перед своим королем. Третий — конфликт фамильного долга и долга перед государством. Эти конфликты раскрываются в определенной последовательности: сначала через образы Родриго и его возлюбленной Химены — первый, затем через образ инфанты (дочери короля), подавляющей свою любовь к Родриго во имя государственных интересов, — второй и, наконец, через образ короля Испании Фернандо — третий. На основе раскрытия системы конфликтов строится и сюжет. ■

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. Классицизм 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, героичность.

Произведение Корнеля сразу было принято зрителями. Но у него нашлись и критики, утверждавшие, что драматург не знает правил, по которым нужно писать трагедии. Официальный отзыв с большим количеством замечаний дала и Французская Академия.

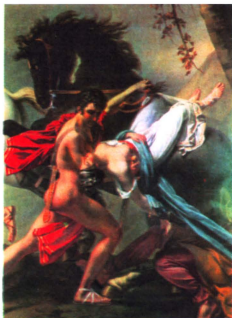
Корнель пережил свою славу. Среди его поздних произведений уже нет таких, которые можно было бы сравнить с «Сидом» или написанными вслед за ним «римскими трагедиями» — «Горашием», «Цинной», «Смертью Помпея». Но сегодня, спустя столетия, имя Корнеля занимает достойное место среди великих имен мировой литературы. ■

*Портрет Филиппа IV.
Диего Веласкес. XVII в.*

Действительно, в «Сиде» довольно много отступлений от классицистических 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, данным Корнелем, — «трагикомедия». Драматург на несколько часов превысил «единство времени». «Единство места» он понимает слишком широко, развернув события «Сиды» в различных дворцах, а не в одном. Нарушено «единство действия»: образ инфанты не связан с основным действием. Не соблюдается и еще одно единство — стиха: включение «стансов Сиды» разрушает неизменность александрийского стиха, которым было положено писать трагедии. Самый сильный упрек, который враги бросили Корнелю, заключался в следующем: Химена в день гибели отца становится женой его убийцы. Следовательно, героиня чудовищно безразлична, а все произведение посвящено прославлению порока. Через четыре десятилетия классицисты признают «Сиду» образцовым произведением, сам Буало, главный теоретик классицизма, напишет о героине Корнеля, которую обвиняли в безразличности: «Весь Париж смотрит на Химену глазами Родриго». ■

*Портрет инфанты Изабеллы
Клары Евгении. Фрагмент. Козлово.*





Тезей и Пейрифой. Фрагмент.
Анжелика Монже.

В предисловии к «Федре» Расин 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...» ■

Венера Милосская.
Около 100 г. до н. э. Мрамор.



ЖАН РАСИН (1639–1699)

Сравнивая Корнеля с этим новым гением трагической поэзии, их современник Лабрюйер писал: «Все, что есть в разуме наиболее благородного, наиболее возвышенного, — это область первого; все, что есть в страсти наиболее нежного, наиболее тонкого, — область второго. У того изречения, правила, наставления; в этом — вкус и чувства».

Французский драматург Жан Расин родился в провинции, в семье, принадлежавшей к чиновничьей буржуазии. В трехлетнем возрасте остался сиротой, обучался в школе при монастыре Пор-Рояль, куда удалась от света его бабушка. Здесь он получил строгое религиозное воспитание и классическое образование.

Одной из наиболее совершенных классицистических трагедий стала его «Федра» (1677). Расин особенно высоко ценил эту трагедию, в которой, по его мнению, лучше всего осуществлены цели театра. Расин снова прибегает к «трагической вине» как основе для развития и обрисовки характеров. С этой целью он изменяет миф. Согласно мифу, жена афинского царя Тесея Федра полюбила своего сына Ипполита, сердце которого не знало любви. Признавшись в своих чувствах Ипполиту и боясь, что он расскажет обо всем Тесею и навеки обесчестит не только ее, но и ее детей, Федра оклеветала Ипполита. Она сказала Тесею, что Ипполит требовал от нее любви, и после этого покончила с собой. Тесей просит бога Посейдона убить ставшего ему ненавистным сына, Ипполит погибает. И тут раскрывается правда.

В этом мифе некоторые детали не устраивали Расина. Если Ипполит ни в чем не повинен, он не должен погибнуть. Если Федра клеветает на Ипполита, то она не может вызвать сострадания у зрителей. Драматург вносит изменения в миф: в его трагедии Ипполит тайно влюблен в Арикию, дочь врага его отца Тесея. Таким образом, его любовь противоречит долгу, появляется «трагическая вина», и гибель его становится оправданной законами расионовской трагедии. На Ипполита клеветает не Федра, а ее кормилица Энона. Федра, узнав об этом, прогоняет свою верную служанку, и та бросается в море. Федра же отравляется и перед смертью во всем признается.

В отличие от корнелевских персонажей, у героев «Федры» нет свободы выбора между долгом и чувством. Страсти столь сильные, что разум не может с ними совладать. Чтобы это подчеркнуть, Расин отходит от принципа правдоподобия и объясняет силу любовных страстей вмешательством богов. ■

Поразительно мастерство Расина-психолога. Он показывает, что действия человека не всегда совпадают с его чувствами, а иногда могут быть прямо противоположными. Исследование скрытой от глаз внутренней жизни человека, введение принципа психологизма во французскую литературу — великий вклад Расина в искусство.

Внимание к человеку, качествам его личности, миру его чувств, перенесение конфликта из внешней сферы во внутреннюю сказывается на структуре расионовских 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.

Расин был наиболее значительным выразителем художественных основ классицизма. Вот почему в эпоху романтизма, в начале XIX века, его имя стало символизировать всю систему классицизма. ■

ЖАН БАТИСТ МОЛЬЕР (1622–1673)

Л.Н. Толстой сказал о нем: «Мольер едва ли не самый всенародный, а потому прекрасный художник нового искусства».

Подлинным создателем классицистической комедии стал великий французский драматург Мольер (настоящее имя — Жан Батист Поклен). Он родился в буржуазной семье и должен был унаследовать профессию своего отца, придворного обойщика. Но уже в детстве его увлекли театральные представления. Начало театральной карьеры юного Поклена было неудачным. Вместе с группой друзей он организовал «Блистательный театр», но театр этот в конце концов потерпел полный крах. Только после 12-летних гастролей по провинции, набравшись опыта, Мольер смог покорить Париж своими комедиями. ■

У самой знаменитой комедии Мольера «Тартюф, или Обманщик» (1664–1669) была самая трудная судьба. Лишь третий вариант «Тартюфа» был разрешен к представлению и опубликован. Основное внимание Мольер сосредоточил на создании характера Тартюфа и разоблачении его лицемерия и гнусной деятельности.

Тартюф появляется только в третьем действии. Два первых действия — это спор о Тартюфе. Глава семейства, в которое втерся Тартюф, Оргон и его мать госпожа Пернель считают Тартюфа святым человеком, их доверие лицемеру безгранично. Религиозный энтузиазм, который в них вызвал Тартюф, делает их слепыми и смешными. На другом полюсе — сын Оргона Дамис, дочь Мариана со своим возлюбленным Валером, жена Эльмира, другие герои. Среди всех этих персонажей, ненавидящих Тартюфа, особенно выделяется служанка Дорина. У Мольера во многих комедиях люди из народа умнее, находчивее, энергичнее, талантливей своих господ. Для Оргона Тартюф — верх всяких совершенств, для Дорины это «нищий, что сюда явился худ и бос», а теперь «мнит себя владыкой».

Третье и четвертое действия построены очень сходно: наконец появившийся Тартюф дважды попадает в «мышловку», его сущность становится очевидной. Этот святоша решил соблазнить жену Оргона Эльмиру и действует совершенно беззастенчиво. В первый раз его откровенные признания Эльмире слышит сын Оргона Дамис. Но его разоблачениям Оргон не верит, он не только не выгоняет Тартюфа, но, напротив, дарит ему свой дом. Потребовалось повторить всю эту сцену специально для Оргона, чтобы он прозрел. Эта сцена четвертого действия, в которой Тартюф опять требует от Эльмиры любви, а под столом сидит и все слышит Оргон, — одна из самых знаменитых сцен во всем творчестве Мольера.

Теперь Оргон понял истину. Но неожиданно ему возражает госпожа Пернель, которая не может поверить в преступность Тартюфа. Как ни гневается на нее Оргон, ее ничто не может убедить, пока Тартюф не изгонит всю семью из принадежащего теперь ему дома и не приводит офицера, чтобы арестовать Оргона как изменника королю (Оргон доверил Тартюфу секретные документы участников Фронды). Так Мольер подчеркивает особую опасность лицемерия: трудно поверить в низость и безнравственность лицемера, пока непосредственно не столкнешься с его преступной деятельностью, не увидишь его лица без благочестивой маски.

Пятое действие, в котором Тартюф, сбросив маску, угрожает Оргону и его семье самыми большими бедами, приобретает трагические черты, комедия перерастает в трагикомедию. Основа трагикомического в «Тартюфе» — прозрение Оргона. До тех пор пока он слепо верил Тартюфу, он вызывал только



*Портрет Мольера.
Шарль Лебрен. 1660 г.*

Тартюф (его имя, придуманное Мольером, происходит от слова «обман») — страшный лицемер. Он прикрывается религией, изображает из себя святого, а сам ни во что не верит, тайно обделяет свои делишки. А.С. Пушкин писал о Тартюфе: «У Мольера лицемер вольничает за женой своего благодетеля, лицемеря; спрашивает стакан воды, лицемеря». Лицемерие для Тартюфа вовсе не доминирующая черта характера, оно и есть сам характер. ■

*Актеры французской комедии.
Фрагмент. Антуан Ватто.
1711–1712 гг.*



Последняя великая комедия Мольера — «Мещанин во дворянстве» (1670) — написана в жанре «комедии-балета»: по указанию короля в нее нужно было включить танцы, в которых содержалась бы насмешка над турецкими церемониями. Мольер умело ввел танцевальные сцены в сюжет комедии, сохранив единство ее конструкции. Главным героем комедии — 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 достаточно умен, по-буржуазному сметлив. Стремление попасть в мир дворян, ставшее характером буржуа Журдена, разрушает гармоничный семейный порядок. Журден становится самодуром, тираном, препятствующим Клеонту жениться на любящей его Люсиль, дочери Журдена, только потому, что тот не дворянин. И в то же время он все больше похож на наивного ребенка, которого легко обмануть, играя на его дворянских пристрастиях. А.С. Пушкин говорил о классицистической «высокой комедии» как о такой, которая «близко подходит к трагедии». Он очень точно указал на особенности этого жанра, родоначальником которого стал Мольер. ■

«Мещанин во дворянстве».
Эскиз костюма.
Александр Бенуа.



смех и осуждение. Мог ли вызывать иные чувства человек, который решил отдать свою дочь в жены Тартюфу, хотя знал, что она любит Валера? Но вот наконец Оргон понял свою ошибку, раскаялся в ней. И теперь он начинает вызывать жалость и сострадание как человек, ставший жертвой негодяя. Драматичность ситуации усиливается тем, что вместе с Оргоном на улице оказалась вся семья. И особо драматично то, что спасения жать неоткуда: никто из героев произведения не может побороть Тартюфа.

Но Мольер, повинувшись законам жанра, заканчивает комедию счастливой развязкой: оказывается, офицер, которого привел Тартюф, чтобы арестовать Оргона, имеет королевский приказ арестовать самого Тартюфа. Король давно следил за этим мошенником, и, как только деятельность Тартюфа стала опасной, был немедленно послан указ о его аресте. Однако завершение «Тартюфа» представляет собой мнимо счастливую развязку. Тартюф — не конкретный человек, а обобщенный образ, литературный тип, за ним стоят тысячи лицемеров. Король же, напротив, не тип, а единственный человек в государстве. Невозможно представить, чтобы он мог знать обо всех Тартюфах. Таким образом, трагикомический оттенок произведения не снимается его благополучной концовкой. ■

В течение столетий «Тартюф» оставался самой популярной комедией Мольера. Высокую оценку этому произведению давали Гюго и Бальзак, Пушкин и Белинский. Имя Тартюфа стало нарицательным для обозначения лицемера. ■

Запрещение первого варианта «Тартюфа» в 1664 г. принесло труппе Мольера значительный ущерб: спектакль должен был стать главной премьерой года. Драматург срочно пишет новую комедию — «Дон Жуан». Законченная в 1664 г., она была поставлена в начале следующего года. Если вспомнить, что «Тартюф» 1664 года — еще не тот великий «Тартюф», а трехактная пьеса, которую предстояло улучшить и шлифовать, то станет ясно, почему «Дон Жуан», появившийся позднее начального варианта «Тартюфа», считается первой великой комедией Мольера.

Французский драматург значительно упрощает сюжет пьесы Тирсо де Молина, ставшей его основным источником. Основное внимание он уделяет столкновению между Дон Жуаном и его слугой Станарелем. Аристократическому вольномыслию Дон Жуана противопоставляется буржуазное благомыслие Станареля. На чьей же стороне Мольер? Ни на чьей. Если вольномыслие Дон Жуана вызывает симпатию, то это чувство исчезает, когда Дон Жуан прибегает к лицемерию наподобие Тартюфа. Его противник Станарель, защищая мораль и религию, труслив, лицемерен, больше всего на свете любит деньги. Поэтому в финале пьесы, которая тоже перерастает из комедии в трагикомедию, обоих героев ждет наказание, соразмерное их характерам. ■

В комедии «Мизантроп» (1666) Мольер решил исследовать еще один порок — человеконенавистничество. Однако он не делает героя комедии мизантропичного Альцеста отрицательным персонажем. Наоборот, он рисует честного, прямого героя, который хочет сохранить в себе человеческое начало. Но общество, в котором он живет, производит страшное впечатление, «повсюду гнусная царит несправедливость». Общество хочет обезличить Альцеста, сделать таким как все, но оно и завидует удивительной стойкости этого человека. Поэтому внешне есть повод для насмешек над Альцестом из-за его склонности к крайностям, но в структуре произведения скрытый пласт возвычивает Альцеста как подлинного трагического героя, который сам выбирает судьбу. «Мизантроп» — наиболее яркий образец «высокой комедии», совершенный 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.

Из всех писателей XVII века Мольер, пожалуй, звучит наиболее современно. ■

ЛИТЕРАТУРА ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКИ

В испанских колониях Америки в XVII в. начинают складываться национальные американские литературы на испанском языке.

Основоположителем перуанской литературы по праву считается Инка Гарсиласо де ла Вега (настоящее имя — Гомес Суарес де Фигероа, 1539—1616). Он прославился в веках трудом «История государства инков» («Подлинные комментарии...», окончено около 1605 г., опубликовано в 1609 г. в Лиссабоне). Произведение делится на девять книг, которые, в свою очередь, разделены на небольшие главы (например, «Как был открыт Новый Свет», «Описание Перу», «Происхождение инков, королей Перу», «Поэзия инков амаутов, являющихся философами, и аравинов, являющихся поэтами», «Описание храма Солнца и его великие богатства», «Законы и приказания инков ради блага вассалов», «Главный праздник Солнца, как к нему готовились», «О придворном языке», «Разновидности попуаев и их большая болтливость», «О золоте и серебре», «Сражение инков; победа Ата-валпы и его жестокости», «Потомство, которое сохранилось от королевской крови инков» и многие другие). Создается ощущение, что язык книги слишком архаичен. Но это исторический труд. Поэтому не следует сравнивать его язык с языком «Дон Кихота» Сервантеса или комедий Лопе де Веги. «Подлинные комментарии...» переведены на многие языки (самые ранние переводы — на французский язык в 1633 г., на английский — в 1678 г.). Выдающиеся писатели появились и в других странах Америки. ■

ЯПОНСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

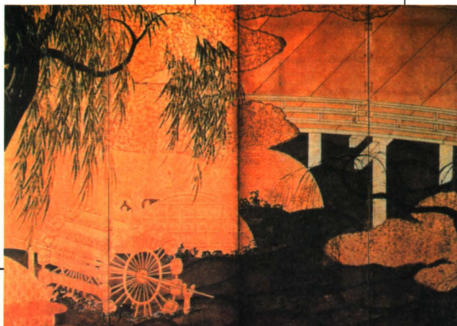
Выдающихся вершин в XVII в. достигла японская поэзия. Япония — загадочная страна, несколько веков она сопротивлялась проникновению европейцев, поэтому представления о японской литературе были в Европе крайне отрывочными и неточными. И сегодня нам непросто понять строй мыслей и чувств далекого народа, хотя очарование и изысканность японской культуры очевидны для всех.

К XVII в. в Японии сложилась могучая классическая поэтическая традиция, которую развивала школа Тэймон. Новая школа Данрин («Лес проповедей» — буддийский термин в шуточном смысле) широко использовала пародию. Поэты школы Данрин противопоставили изысканной технике классического стиха непосредственность чувств. Обе школы широко использовали жанры танка и хокку. ■

Хуана Инес де ла Крус (псевдоним, настоящее имя — Хуана Инес де Асбахе-и-Рамирес де Сантьягана, 1651—1695) — выдающаяся испаноязычная поэтесса, которую почитают как основоположницу мексиканской испаноязычной литературы. Она родилась и прожила всю жизнь в вице-королевстве Новая Испания (нынешняя Мексика). Уже в шесть лет она писала стихи (по-испански, а затем и по-латыни). В 16 лет стала монахиней ордена босоногих кармелиток. Погрузившись в дела монастыря, занимаясь благотворительностью и помощью беднякам, продолжала писать стихи и изучать науки. Обращалась к жанрам романа, десимы (десятистишия), особенно значимы ее сонеты. Современники называли ее Десятой Музой за выдающийся поэтический дар. Трехтомное собрание сочинений писательницы, вышедшее в конце XVII в. в Испании, включило ее имя в большую испаноязычную литературу. ■

Мост Удзи.

Деталь росписи ширмы.
Неизвестный художник. XVI в.



Жанр танка («короткая песня») — излюбленный жанр классической японской поэзии. Образцы танка появились еще в VIII веке (антология «Манъёсю»). Танка — нерифмованное пятистишие, строки которого включали 5, 7, 5, 7, 7 слогов.

Жанр хокку (то есть «начальные стихи», в XX веке японцы стали называть этот жанр иначе — хайку) — один из наиболее популярных жанров японской поэзии. Он возник около XVI века на основе первой строфы жанра танка («короткая песня»). В хокку — три строки, в которых 5, 7, 5 слогов. Первые авторы хокку (Аракида Моритаке, Ямадзакки Сокана) подходили к хокку как к «развлечению за чаем и вином». ■

*Свиток живописи.
Азалия у скалы. Огата Корин.
Начало XVIII в.*

В условиях литературной борьбы

этих школ сформировалось творчество одного из величайших японских поэтов Басё (настоящее имя — Мацуо Мунэфуса, 1644–1694). Он происходил из семьи небогатого самурая, учителя каллиграфии. Уже в юности увлекся китайской и японской поэзией, в 1664 г. опубликовал два первых своих стихотворения. В годы ученичества Басё работал в традиции сначала школы Тэймон, потом школы Данрин. В 1677 г. он стал профессиональным учителем поэзии. Один из учеников подарил ему маленький домик у пруда с банановыми пальмами (басё, отсюда псевдоним).

К 40 годам (возраст первой старости, по представлениям японцев) поэт окончательно оформил свой стиль сёфу («стиль Басё»). Он избрал жанр хокку. Басё возвел его в ранг серьезного жанра, ставшего ведущим в японской поэзии.

Басё был последователем дзэн-буддизма. В соответствии с философией этой разновидности буддизма, истина постигается путем длительной медитации, в результате которой возникает внезапное озарение: достаточно какой-нибудь внешне незначительной детали, на которой сосредоточено медитирование, как вдруг весь мир постигается через интуитивную аналогию части и целого. Не наука с ее расчленением, анализом, а поэзия с ее способностью через символ, намек передать ощущение целого, соответствует такому способу восприятия мира.

Принцип «саби» («печаль одиночества», которую ощущает поэт даже в гуще жизни), характерный для японской поэзии, Басё дополняет принципом «каруми» («легкость», предполагающая юмор, мудрость, стремление выразить философский взгляд на мир через самые простые вещи). Жанр хокку оказался идеальным для воплощения этих принципов. ■

Басё работал над хокку очень долго, иногда несколько лет (как это было с хокку о вороне, первый вариант которого относится к 1680 г.). Вот этот маленький шедевр:

*На голой ветке
Ворон сидит одиноко.
Осенний вечер.*

Для сравнения: его выдающийся современник Ихара Сайкаку как поэт, принадлежавший школе Данрин, мог написать в присущей школе шутиливой манере тысячу строф в день.

После пожара в Эдо, в котором сгорел и домик Басё (1682), поэт отправился путешествовать по Японии. Он написал пять путевых дневников, из которых самый знаменитый — «По тропинкам Севера» (1689). Смерть застала его в городе Осака, где он умер 12 октября 1694 г., окруженный учениками. Один из них, Хаттори Тохо, так охарактеризовал Басё: «Новизна — цвет поэзии. Старое не цветет, и деревья дряхлеют. Учитель изнурял себя до настоящей худобы в поисках новизны, и он дышал новизной. Он радовался всякому, кто хоть немного чуял ее, и поощрял его усердие. Если не искать упорно все изменчивое, не будет новизны. Новизна возникает, когда в поисках поэтической правды приближаешься хоть на единый шаг к природе». ■



XVIII ВЕК

Это было блистательное столетие париков и первых машин, безудержных развлечений аристократов и создания Энциклопедии, эпоха авантюристов и просветителей, время безумия и Разума. Французский король Людовик XV и его фаворитка маркиза де Помпадур обронили фразу: «После нас хоть потоп» — и этот потоп разлился в конце века: произошла Великая французская революция, изменившая лицо мира.

ПРОСВЕЩЕНИЕ

Это самое показательное культурное явление XVIII века, давшее название эпохе — эпоха Просвещения.

Просвещение отличается активностью, критическим отношением к действительности в сочетании с позитивной программой переустройства, совершенствования мира на основе Разума, что порождает философичность и дидактизм просветительской культуры. Критике подверглись все институты общества. В вопросах религии просветители исповедовали взгляды от деизма до атеизма. В оценке церкви они дошли до вольтеровского лозунга «Раздавите гадину!»

Литература Просвещения отражает тенденции, связанные с развитием просветительской философии и науки. Соединение научного мышления и художественного творчества — характерная черта культуры эпохи, присущая Дефо и Вольтеру, Дидро и Руссо, Лессингу и Гёте, создавшим целую систему жанров, реализующих эту особенность: роман-трактат, философская повесть, философская поэма и т. д.

В первой половине века крупные достижения в искусстве связаны с просветительским классицизмом, прежде всего — с жанром трагедии. Обновляя этот древний жанр, просветители подвергают пересмотру принцип трагического, соединяя его с оптимистическим принципом. Трагедия становится более философской. Это отражается на ее структуре: место и время действия становятся совершенно условными. Главное для авторов новых трагедий — развить определенный философский тезис, а не создать характер или обрисовать какую-то конкретную эпоху.

Обогащается шедеврами комедия (Гольдони, Гоцци, Бомарше). Возникает «средний» жанр — драма (Дидро, Лессинг).

Грандиозным культурным событием эпохи стало развитие жанра романа, разорвавшего пути классицистической эстетики. Самые передовые позиции здесь заняли английские писатели — Дефо, Свифт, Ричардсон, Филдинг.

Просветителям свойственна абсолютизация таких понятий, как истина («вечная истина»), справедливость («вечная справедливость»), неверная оценка перспектив развития общества после буржуазной революции. Но это объясняется вовсе не стремлением просветителей прикрыть общечеловеческими лозунгами корыстные цели буржуазии, а временем, в которое они жили, особенностями менталитета эпохи. ■

Клятва Горациев. Жак Луи Давид. 1784 г.





Даниель Дефо.

С^{толь} реально представленная Дефо жизнь Робинзона Крузо на необитаемом острове — это одновременно и рассказ о жизни человечества, прошедшего путь от дикости через рабство (в романе тема рабства связана с образом Пятницы) до цивилизации. Именно естественное состояние Робинзона воспитывает его — подчеркивается в романе, породившем многочисленные робинзонады в европейской литературе последующих веков. ■

Пейзаж с мельницей.
Жорж Мишель.

ДАНИЕЛЬ ДЕФО (ОКОЛО 1660—1731)

Он занимался коммерцией, был винооторговцем, журналистом, политиком, даже секретным агентом правительства. Он подарил миру не только Робинзона, но и европейский роман Нового времени.

Родоначальником европейского романа Нового времени стал английский писатель Даниель Дефо. Выходец из семьи купца-пуританина, Дефо получил образование в пуританской духовной академии.

Журналистская деятельность Дефо повлияла на стиль его романов — простой и ясный, реалистичный, без литературных излишеств, имитирующий документальность дневников и писем (отсюда использование писателем повествования от первого лица). В творчестве Дефо складывается новый тип романа. В зародыше, в свернутом виде обнаруживаются формы, которые развернутся впоследствии. Так и у Дефо: в «Дневнике чумного года» (1722) о чуме в Лондоне можно увидеть прообраз исторического романа, в «Капитане Синглтоне» (1720) и «Истории полковника Жака» (1722) — прообраз приключенческого романа, в «Молль Флендерс» (1722) и «Роксане» (1724) — прообраз социально-психологического и уголовного романа, как и в «Жизни и деяниях Джонатана Уайльда» (1725) — книге, посвященной реальному, а не вымышленному лицу, одному из самых знаменитых лондонских преступников (на нее впоследствии ответил крупнейший английский писатель Г. Филдинг своим сатирическим романом «История жизни и смерти Джонатана Уайльда Великого»). ■

Огромную роль в формировании представлений о «естественном человеке» сыграл роман Даниеля Дефо «Робинзон Крузо» (три тома, 1719—1720). Английский писатель создает новую жанровую форму, отказавшись от использования популярных схем плутовского и галантно-героического романов. Новизна произведения заключается прежде всего в создании иллюзии документальности. «Я родился в 1632 году, в городе Йорке, в зажиточной семье иностранного происхождения: мой отец был родом из Бремена и обосновался сначала в Булле», — так начинается роман, где первое лицо рассказчика, простота и обыденность слога, даты, имена, факты призваны подчеркнуть дневниковый характер повествования, а следовательно, его правдивость. Для английских читателей начала XVIII века это было важно. Они довольно холодно относились к придуманным сюжетам, видя в них стремление писателей обмануть доверчивого читателя. ■

Роман становится гимном труду (прежде всего физическому), прославляет оптимизм и стойкость перед лицом любых трудностей. Именно эти его качества в первую очередь объясняют огромную роль «Робинзона Крузо» в чтении для детей и юношества. Руссо в своем педагогическом романе «Эмил, или О воспитании» считал, что юноша не должен читать ничего, кроме «Робинзона Крузо». ■



ДЖОНАТАН СВИФТ

(1667–1745)

Когда один из его недоброжелателей крикнул ему в лицо: «Дурак!», — он мило улыбнулся и ответил: «Очень приятно познакомиться, а меня зовут Свифт».

Выдающийся современник Дефо, ирландец Джонатан Свифт делит с ним лавры создателя европейского романа Нового времени. В 1714 г. Свифт начал писать, а в 1726 г. закончил и опубликовал свой роман «Путешествия в некоторые отдаленные страны света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей». Это произведение, наряду с «Робинзоном Крузо», стоит у истоков новоевропейского романа. В нем сатирическое, памфлетно-аллегорическое изображение действительности сочетается с просветительской утопией, что связывает его как с последующим реалистическим сатирическим романом, так и с романтическим социально-утопическим романом. ■

Роман Свифта нередко очень близок жанру памфлета, в развитии которого Свифт сыграл столь значительную роль. Гротеск, используемый в романе как одно из основных художественных средств, также носит прежде всего памфлетный характер, сближающий романное описание с карикатурой. Это не гротеск Рабле, который служил реабилитации плоти. Даже внешние характеристики гротеска у Рабле и у Свифта различны. Гротеск Свифта графичен, рационалистичен. Так, если он принимает пропорцию размеров лилипутов и Гулливера как 1:12, то она учитывается даже при описании каблучков обуви короля лилипутов. Аналогичная пропорция (1:12) используется при сравнении Гулливера с великанами, что учтено, например, при описании пор кожи на лице короля великанов. Здесь нет безразмерности, безмасштабности раблезианского гротеска, что объясняется совершенно разными целями использования этого литературного приема двумя писателями.

Роман «Путешествия Гулливера» (прежде всего, его первая часть о путешествии в Лилипутию), подобно «Робинзону Крузо», стал классикой детского чтения, что объясняется близостью к сказке и одновременно к приключенческому роману, сатиричностью, которая воспринимается детьми как юмор, привлекательным образом главного героя, смелого, находчивого, предприимчивого, неунывающего. ■



Джонатан Свифт.

В романе Свифта «Путешествия Гулливера» четыре части. В первой рассказывается о путешествии Гулливера к лилипутам (это слово, придуманное Свифтом для фантастического маленького народа, вошло во все основные языки мира), во второй — о его путешествии в страну великанов, в третьей — на летающий остров Лапуту и в другие земли, в четвертой — в страну гингнмов, разумных лошадей. За годы работы над романом Свифт испытал определенный кризис просветительских иллюзий. Первые две части еще полны просветительского оптимизма. В Лилипутии, представляющей собой сатиру на современную писателю Англию, он видит нарушение законов Разума и Природы, которое нетрудно исправить. В Бробдинггеге, стране великанов, воплощен идеал просвещенной монархии. Начиная с третьей части оптимизм все менее заметен, а финал четвертой части просто мрачен: Гулливер, вернувшийся в Англию, не может находиться в обществе людей, которые ему стали отвратительными, и находит успокоение только в конюшнях. ■



Для живописи XVIII века морской пейзаж с кораблем под парусами также характерен, как и сюжет странствий и приключений для литературы того времени.



Вольтер.

После представления на сцене трагедии «Эдип» в 1718 г. Вольтер становится знаменитым, ему пророчат лавры Корнелия и Расина. Обратившись к мифу об Эдипе, впервые разработанному Софоклом, Вольтер решил возродить античную простоту и ясность сюжета, хотя и не отказался от введения любовной линии (любовь Филоклета к Иокасте). Однако это возвращение к античным истокам не мешает разлагаться в «Эдипе» Вольтера трагедию XVIII века периода зарождения Просвещения. Из трагедии ушла тема рока, жрец-предсказатель. Тирезий выступает как ловкий обманщик. Вольтер переносит акцент на моральную проблематику. Эдип выступает как просвещенный монарх, утверждающий: «Умереть за свой народ — это долг королей!» Убийство, совершенное им, — это трагическая ошибка по неведению. ■

ВОЛЬТЕР (1694–1778)

Он был вождем Просвещения на первом этапе его развития, властителем дум нескольких поколений европейцев.

Крупнейшим представителем просветительского классицизма был Вольтер (Voltaire — псевдоним, настоящее имя писателя Мари Франсуа Аруэ — Arouet), поэт, драматург, прозаик, автор философских, исторических, публицистических сочинений, еще в молодости узнавший, что такое слава.

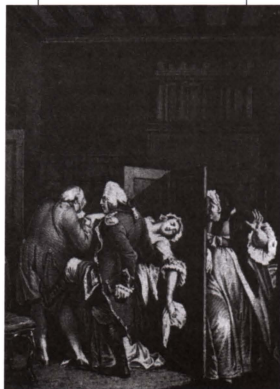
Особую популярность ему принесла ирои-комическая поэма «Орлеанская девственница» (1735, опубликована в 1755), в которой писатель использует стиль бурлеска, «легкой поэзии», характерный для искусства рококо. Поэма написана для особого круга читателей — аристократов-либеретов, которым близки и раннепросветительские идеи, и легкомыслие искусства рококо. Тотальная насмешка над возвышенной легендой, над всем священным выражена в предельно остроумной форме, которая сочетается с изяществом и легкостью стиха.

Начиная с середины XVIII века Вольтер создает ряд прозаических произведений, относимых к жанру философской повести. Сюжеты их необычайно разнообразны.

В повести «Кандид, или Оптимизм» (1759) рассказывается о злоключениях юноши Кандида, воспитанника вестфальского барона, влюбленного в дочь своего воспитателя Кунегонду, ученика домашнего учителя доктора Панглосса, развивающего мысль Лейбница о том, что «все к лучшему в этом лучшем из миров». Жестокие испытания, которым подвергаются Кандид, Кунегонда, Панглосс, слуга и друг Кандида Какамбо, которых судьба носит по всему миру от Болгарии, Голландии, Португалии (где происходит знаменитое землетрясение 1755 г.) до Аргентины, легендарной и счастливой страны Эльдорадо, Суринама, а затем Парижа, Лондона, Венеции, Константинополя. В конце повести Кандид, женившийся на ставшей крайне уродливой Кунегонде и сопровождаемый утратившим веру в оптимизм больным Панглоссом, находит пристанище на маленькой ферме и обретает в физическом труде ответ на все философские вопросы: «Нужно возделывать свой сад». ■

Вольтер придал жанру философской повести классическую форму. Главный признак жанра — первенство идеи. В философской повести живут, взаимодействуют, борются не люди, а идеи, персонажи — лишь их рупоры, они похожи друг на друга и по поступкам, и по языку. Отсюда экзотичность, а нередко и фантастичность сюжетов, почти полное отсутствие психологизма и историзма, легкость, с которой герои меняют уклад своей жизни, переносят удары судьбы, принимают смерть близких, погибают. Время летит с невероятной скоростью, место действия меняется так быстро и произвольно, что условность места и времени становятся для читателя очевидными. Сюжеты подчеркнута 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, прикрасивающих борьбу идей — главных героев философской повести. ■

Иллюстрация к «Кандиду».



ДЕНИ ДИДРО (1713–1784)

Рубежом между двумя периодами развития французского Просвещения стала середина века. Главное событие этого времени — выход первого тома «Энциклопедии» (1751). В ней сохранился полный свод знаний и просветительских представлений о природе, обществе, науке и искусстве. Создание такого труда потребовало объединения усилий всех французских просветителей. Во главе этого грандиозного дела и оказался этот удивительный человек.

Дени Дидро был сыном ремесленника, учился в Парижском университете, где в 1732 г. получил звание магистра искусств. Все более разочаровываясь в богословии и переходя на позиции атеизма, Дидро отказался от карьеры священника, и отец лишил его своей поддержки. Целое десятилетие Дидро существовал лишь на случайные литературные заработки. ■

В конце 1740-х годов он начал посещать раннепросветительский кружок философа Гольбаха. Делом его жизни стала организация выпуска «Энциклопедии», в которой он решил представить систематический свод знаний с позиций самой передовой науки и вместе с тем осудить деспотизм королевской власти и церкви. Для «Энциклопедии» он написал большое количество статей. В статье «Народ» он прямо выражал идеологию третьего сословия: «Не может быть иного законодателя, кроме народа». В статье «Законодатель», признавая частную собственность элементом естественного права, он призывал народ-законодатель изменить «дух собственности» на «дух общности». Дидро одним из первых понял огромное значение труда, создания материальных ценностей, в «Энциклопедию» он включил свои статьи о ремеслах и технологии различных производств. ■

Развернутая критика феодального общества, нравственного упадка дворянства XVIII в. обретает оригинальную художественную форму в повести-диалоге «Племянник Рамо» (1762–1779, опублик. на нем. яз. 1805, на фр. яз. 1823). По замыслу, ориентации на диалоги Платона и другим признакам это произведение — философский диалог. И действительно, в центре диалога — борьба идей просветителя и представителя светского общества. Но, в отличие от Вольтера в философских повестях, Дидро самое пристальное внимание уделяет не только идеям, но и персонажу, наделяя его противоречивыми жизненными чертами, поразительным талантом имитации, пантомимы, цинизмом и шутством, 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. Поздняя публикация этого произведения не позволила ему оказать влияния на этот процесс, что не умаляет значимости Дидро как одного из провозвестников нового искусства. ■



Дени Дидро.

В повести-диалоге Дидро «Племянник Рамо» рассказчик (выражающий позицию автора) беседует со случайно встреченным в кафе племянником великого композитора XVIII века Рамо. Естественно, первой темой для обсуждения становится тема гения. Племянник Рамо — несостоявшийся музыкант, переживающий свою бездарность и находящий удовольствие в цинизме по поводу всего, что отмечено талантом. Потом разговор переходит к морали, воспитанию, лицемерию и ряду других актуальных проблем. ■

Печь для обжига извести.

Теодор Жерико. 1822 г.





Оплошность. Неосторожная игра.
Антуан Батто.

Самое значительно произведение Стерна — роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентельмена» (9 т., 1760—1767). Сентиментальность в романе сочетается с иронией над ней. Роман пародирует сложившуюся под влиянием просветителей романную модель как жизнеописание персонажа: в конце девятого тома главный герой — Тристрам Шенди — достигает лишь пятилетнего возраста. Композиция романа лишена логической упорядоченности, текст перебивается многочисленными отступлениями, юмористическими замечаниями и обращениями к читателю, что должно подчеркнуть ироническое отношение автора к рациональному началу. ■

Объяснение в парке.
Томас Гейнсборо. 1746—1747 гг.



СЕНТИМЕНТАЛИЗМ

Когда английский писатель Ричардсон, стоявший у истоков сентиментализма, заканчивал свой роман «Кларисса», читатели, понявшие по очередному выпуску романа, что писатель предполагает привести тронувшую их сердце героиню к смерти, захватили первый этаж его дома и предъявили ультиматум: «Если ты убьешь Клариссу, мы убьем тебя». И когда Ричардсон спустился к разъяренным читателям и в наступившей тишине прозвучали его слова: «Кларисса умерла», — все заплакало.

Установление гармонии в культуре Европы возможно было лишь при развитии параллельно с культом Разума некой альтернативы, проявившейся в формировании культа Чувства. Возникают условия для формирования сентиментализма. Сентименталисты развивали концепцию Чувства, просвещенного Разумом. Чувства в сентиментализме описываются как «естественные чувства» «естественного человека», страсти облагораживаются разумом. Большую роль в формировании сентиментализма сыграли англичане — писатель Сэмюэль Ричардсон, разрабатывавший жанр «романа в письмах», поэты Джеймс Томсон, Эдуард Юнг, Томас Грей. ■

Крупнейшим представителем английского и европейского сентиментализма, давшим своим «Сентиментальным путешествием по Франции и Италии» (1768) название всему направлению и вместе с тем отразившим начало его кризиса, был Лоренс Стерн (1713—1768). В описании персонажей он сохраняет принцип «ведущей черты», но осложняет его введением «хобби» — некоего чудачества, ребячливой иллюзии. Стерн — один из английских писателей, оказавших огромное влияние на мировую литературу. Он сыграл выдающуюся роль в подготовке психологического романа XIX века. ■



Жиль. Антуан Батто. 1720 г.

ЖАН ЖАК РУССО (1712–1778)

Когда он по дороге в тюрьму Венсанский замок, где ему разрешили встречу с находившимся в заключении Дидро, прочел объявление о конкурсе на лучшее сочинение по теме «Способствовало ли возникновение наук и искусств улучшению нравов», объявленном Дижонской академией, он потерял сознание. Ведь именно этот вопрос его больше всего волновал, и у него был на него совершенно оригинальный ответ: «Нет, не способствовало».

Крупнейшим представителем сентиментализма во Франции стал Жан Жак Руссо. Он родился в Женеве в семье часовщика. Мать его умерла при родах. В 10 лет он остался без отца, который скрлся из Женевы. Став учеником гравера, мальчик испытал унижения, грубость хозяина. Руссо не было еще 16 лет, когда он вынужден был покинуть Женеву и отправиться на поиски удачи. В 1741 г. Руссо переезжает в Париж. Здесь он познакомился с выдающимися просветителями: Дидро, д'Аламбером, другими философами, которые приступили к созданию «Энциклопедии». Дидро предложил Руссо написать ряд статей для музыкального раздела «Энциклопедии». ■

В 1756 г. Руссо начал работу над романом «Юлия, или Новая Элоиза» (1761). Этот роман стал вершиной литературы французского сентиментализма. Руссо утверждал в искусстве нового героя — плебея, наделенного богатым духовным миром, необычайной чувствительностью. Таков герой романа Сен-Пре, который служит учителем Юлии, дочери барона д'Этанжа. Сен-Пре и Юлия старосты полюбили друг друга. Об этом мы узнаем из их писем: Руссо использует форму эпистолярного романа, которая позволяла писателю показывать чувства героев изнутри. Это, с одной стороны, придало роману лирический характер, а с другой — значительно расширило возможности психологического анализа. Конфликт романа носит двойственный характер: с одной стороны, он заключается в противоречии между естественным чувством и социальными условиями; с другой — в противоречии между тем же чувством и требованиями просвещенного Разума. Сентименталист Руссо утверждает, что первое противоречие приводит человека к пороку (раскрытию этой мысли посвящены части 1–3); второе — к добродетели (о чем повествуется в частях 4–6). Вот почему так отличается начало произведения от его финала. Изменяется предмет анализа — изменяется и мир, в котором живут герои.

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 счастливом 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 Руссо: не признавая католическую церковь, ее учение о Боге, он верил в некое высшее существо, в бессмертие души.

«Юлия, или Новая Элоиза» — самое популярное произведение во Франции второй половины XVIII в., несмотря на неприятие его классицистами (в том числе Вольтером). ■



Жан Жак Руссо.

Кульминацией романа Руссо «Юлия, или Новая Элоиза» становится письмо XVIII 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 проникнута чувствами и настроениями героев. И среди этих чувств особым, самостоятельным, но пронизывающим все другие становится «чувство природы», которое Руссо воспринимает у своих читателей. ■

Сельский пейзаж.





Виды Швейцарии.

Лессинг, наряду с Дидро, может рассматриваться как крупнейший теоретик просветительского реализма (при всей условности этого термина). В трактате «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» (1766) он объявил главным законом искусства правду и выразительность. «Что правдиво, то прекрасно» — одна из основных идей трактата. Сравняя древнегреческую статую Лаокоона, испытывающего вместе с сыновьями предсмертные муки от душащих и кусающих их огромных змей, с описанием этого же эпизода в «Илиаде» Гомера, Лессинг устанавливает строгие границы между временными и пространственными искусствами, которые поэту и художнику нельзя переступать, если он хочет создать поистине прекрасное произведение. ■

Последней великой книгой Руссо стала «Исповедь» (1765–1770, изд. 1782, 1789). «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратям одного человека во всей правде его природы — и этим человеком буду я». Так начинается эта книга Руссо. Он писал ее во время скитаний, работал урывками, боясь, что враги похитят рукопись. Описание событий жизни Руссо обрывается на 1765 г., когда гонения после опубликования педагогического романа «Эмиль, или О воспитании» достигают кульминации: население, подстрекаемое реакционерами, забрасывает камнями дом Руссо, затем власти приказывают ему в 24 часа покинуть другой дом — и великий мыслитель становится странником, которому нигде нет приюта. Задачи «Исповеди» всеобъемлющи: на примере своей жизни, рассказанной с предельной правдивостью, разъяснить, что есть человек, каковы истинный смысл его жизни, каковы пути достижения истины и совершенства. Универсальность задач порождает многогранное освещение судьбы писателя, многоплановость повествования (можно говорить об интимно-лическом, конкретно-бытовом, социальном, философском планах). Универсальность сказывается в синтетическом жанре произведения, растворившем в себе, слившем воедино черты автобиографии, мемуаров, романа, трактата и других жанров. В XVIII в. особо заметными были предромантические черты произведения Руссо. Поэтому «Исповедь» можно рассматривать как одну из высших точек предромантического движения во Франции. Это величайшая книга французской литературы XVIII в. ■

«БУРЯ И НАТИСК» И «ВЕЙМАРСКИЙ КЛАССИЦИЗМ»

От просветительского классицизма к произведениям «бурных гениев», соединивших черты сентиментализма и предромантизма, а затем к «веймарскому классицизму» Гёте и Шиллера — таков магистральный путь немецкой литературы XVIII столетия.

Просвещение развивалось и в Германии. Его вершиной стало творчество Готхольда Эфраима Лессинга (1729–1781). В 1770–1780-х гг. на смену Лессингу пришло новое поколение писателей, которые были взращены Просвещением, но в ряде отношений отошли от него, соединив в своем творчестве черты сентиментализма и предромантизма. Это было литературное движение «Буря и натиск», название которого взято из одноименной драмы одного из видных представителей этого движения Ф.М. Клингера. От немецкого названия («Sturm und Drang») происходит термин «штюрмеры», обозначающий сторонников движения. Другое традиционное их наименование — «бурные гении». Это, несомненно, одно из самых интересных явлений литературной жизни XVIII в. Во главе штюрмеров встали молодые Гёте и Шиллер. На смену яростным чувствам, неистовству литературы «Бури и натиска» в самом конце XVIII в. приходит спокойное, уравновешенное искусство «веймарского классицизма», представленное в позднем творчестве Гёте и Шиллера, чья жизнь была связана с немецким Веймарским герцогством. «Веймарский классицизм» подводит итог не только развитию Просвещения, но и всей культуре столетия. ■

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЁТЕ

(1749–1832)

*Он рвется в бой, он любит брать преграды,
И видит цель, маящую вдали,
И требует от неба звезд в награду
И лучших наслаждений у земли —*

таков портрет его главного героя Фауста — и его собственный портрет.

Иоганн Вольфганг Гёте — один из величайших писателей мира, в молодые годы стал подлинным вождем штюрмеров. Он родился во Франкфурте-на-Майне, в богатой семье имперского советника. Учась в университете Страсбурга, Гёте познакомился с выдающимся мыслителем И.Г. Гердером, открывшим ему новую эстетику, английскую литературу, Шекспира, немецкий фольклор. Свои новые эстетические воззрения Гёте изложил в статье «Ко дню Шекспира» (1771). Пример Шекспира заставил его усомниться в классицистических правилах: «Единство места показалось мне устрашающим, как подземелье, единство времени и действия — тяжкими цепями, сковывающими воображение».

Всеевропейскую известность принес молодому Гёте лирический роман в письмах «Страдания юного Вертера» (1774). С момента его появления штюрмеры признают Гёте своим вождем. Основа романа автобиографична, в нем отразилась несчастная любовь самого писателя к Шарlotte Буфф-летом 1772 г. во время поездки в г. Вешлар.

Гёте прежде всего великий лирический поэт. Под влиянием Гердера Гёте обратился к немецкому фольклору и ввел некоторые его элементы в свою авторскую поэзию. Гёте обращался к жанру баллады («Король из Фуле»), оды («Ганимед», «Прометей», «Вознице Кроносу» и др.) и другим жанрам, в каждый внося свою индивидуальность. ■

7 ноября 1775 г. Гёте прибыл в Веймар по приглашению герцога Карла Августа, недавно взошедшего на престол. Гёте становится тайным советником, членом правительственного совета, в 1782 г. получает дворянское звание. Он почти отходит от литературы, стремясь реализовать просветительские идеалы в своей политической деятельности, но со временем его постигает разочарование. Он много занимается наукой (физикой, геологией, минералогией, ботаникой, биологией, анатомией). На некоторое время он уезжает в Италию (1786–1788), потом возвращается в Веймар, но отдаленности от двора, с 1791 г. руководит Веймарским придворным театром. В 1794 г., получив от Шиллера предложение принять участие в издании журнала «Оры», с энтузиазмом его принимает. С этого времени начинается плодотворный период дружбы и творческого сотрудничества с Шиллером. ■

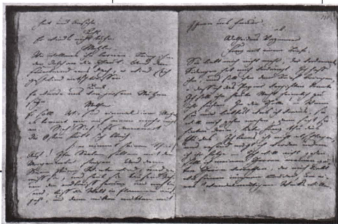
Величайшее свое произведение — трагедию «Фауст» — Гёте писал около 60 лет. Начало работы относится к 1773 г., первая часть была опубликована в 1808 г., а вторая завершена и опубликована в составе всего произведения в 1832 г., в год смерти писателя. «Фауст» начинается с трех вступительных текстов. В «Посвящении» друзьям молодости возникает тема быстротечности времени. На новом уровне она раскрывается в «Театральном вступлении», где возникает и тема пространства:

Автограф Гёте.



Иоганн Вольфганг Гёте.

Роман Гёте «Страдания юного Вертера» делится на две части: письма самого Вертера к другу Вильгельму, где он подробно описывает не столько события, сколько свои чувства, и дополнение «От издателя к читателю». Вертер, тонкий и нервный юноша, болезненно переносит отторжение его аристократической средой, обывательский уклад жизни. Его любовь к Шарlotte приносит ему на некоторое время ощущение счастья, но потом самые тяжелые переживания. Лотта хорошо относится к Вертеру, но у нее есть жених Альберт, человек благородный, разумный и деликатный, с которым она решила соединить свою жизнь. Страсть Вертера приобретает болезненный характер, он то безудержно веселится, то впадает в меланхолию, то полон ревности, то раскаяния. Из раздела «От издателя к читателю» мы узнаем, что в минуту отчаяния Вертер застрелился. Шарлотта и Альберт тяжело пережили эту смерть. Вертера похоронили в том месте, которое он сам указал, недалеко от города. ■



Во второй части «Фауста» Гёте соединяет античность, «средневековое прошлое», «средневековое настоящее» (Фауст оказывается в комнате, где произошло его омоложение), будущее (появляется образ искусственно созданного человека Гомункула, в сцене «Сад для гуляния» речь идет о введении бумажных денег, на самом деле появившихся в Европе лишь в XVIII веке, и т. д.), действие разворачивается то при дворе средневекового германского императора, то в древней Спарте (обширный эпизод с Еленой Прекрасной), то опять возвращается к императорскому двору. ■

Знакомство с Маргаритой.



Полет Мефистофеля.



театр дает возможность «пройдя все ярусы подряд, // Сойти с небес сквозь землю в ад». Здесь же Директор театра, Поэт и Комический актер обсуждают проблемы искусства, трудность соединения истинной поэзии, предназначенной для вечности, с успехом у праздной толпы. Очевидно, синтетической формой «Фауста» писатель дает свой ответ на обозначенную в «Театральном вступлении» дилемму. В «Прологе на небе» Господь (олицетворение просветительского Разума) в окружении славящих его архангелов вступает в спор с Мефистофелем (воплощением духа отрицания) из-за Фауста, который, по признанию обоих, воплощает самую суть человека, столь высоко ценимую Господом и столь низко — Мефистофелем. 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. Идея познания реализуется через заключение договора между Фаустом и Мефистофелем и омоложение Фауста (видимое движение времени вспять). Идея же нового через разрушение иллюстрируется историей Фауста и Маргариты. Любовь Фауста к Маргарите утрачивает обыденные черты, это важнейшая для книжника встреча с жизненными проблемами, его переход от слова к делу (не случайно в сцене «Рабочая комната Фауста» герой меняет свой перевод строки из Библии «Вначале было Слово» на «Вначале было Дело»). Обновление Фауста разрушает все вокруг, но это вселенский закон. Вот почему Маргарита, отравившая мать (она хотела, чтобы та уснула и не помешала свиданию с Фаустом), ставшая причиной гибели брата Валентина, противившегося ее союзу с Фаустом, убившая родившееся от Фауста дитя, обреченная на тюрьму и смерть, слышит голос свыше: «Спасена!» ■

«Часть вторая» переносит читателя из «малого мира» (внутреннего мира Фауста) в «большой мир» (где он как персонаж может и не появиться, например, в сцене «Императорский дворец») как в пространстве, так и во времени. В завершающем «Часть вторую» пятом акте 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 дьявол: «Мгновение, остановись, ты прекрасно» — была произнесена Фаустом лишь с оттенком условного наклонения, ибо для него обновление и познание несовместимы с остановкой, со статикой. Таков итог произведения, открывающего путь в динамичный XIX век. ■

ФРИДРИХ ШИЛЛЕР

(1759–1805)

Его драмы поднимают жанр на шекспировскую высоту и вместе с тем подводят черту под историей жанра трагедии.

Фридрих Шиллер родился в швабском городке Марбах-на-Некаре (герцогство Вюртембергское) в семье военного фельдшера. С 1773 по 1780 г. Шиллер учился в Военном Питомнике (вскоре переименованном в Военную академию Карла Евгения, или Карлсхуле). От этого учебного заведения у Шиллера остались самые мрачные воспоминания. Но именно здесь он увлекся Плутархом, Шекспиром, Руссо, Лессингом, Гёте, осуществил свои первые публикации, на праздновании годовщины Карлсхуле 19 декабря 1779 г. впервые увидел Гёте. Здесь в 1778 г. Шиллер начал писать прославившую его драму в пяти действиях «Разбойники», которую окончил в 1781 г. ■



Фридрих Шиллер.

В драме Шиллера возникает своеобразное двоемирие. «Малый мир» воссоздается в духе сентименталистских тенденций Руссо: это мир гармонии, семейных радостей, красоты естественного чувства простых, обычных людей, мир добра и разума, мир, живущий по закону любви — главному закону Природы. Черты этого мира, вполне соответствующего идеалам просветителей, раскрываются в образах благородного, любящего, доверчивого старика Моора, Амалии, которая любит его сына Карла и по долгу, и сердцем, верного графского слуги Даниэля. Шекспир дал Шиллеру знание иного, «большого мира», где добро сталкивается со злом, разум — с безумием, естественные чувства с болезненными страстями, где царит хаос и дисгармония. Это мир гигантов и злодеев, мятежа и преступлений. Так вырисовывается основа трагического у Шиллера: невозможно человеку больших страстей заключить себя в идеальном «малом мире», как бы он к этому ни стремился. «Большой мир» расширяет просветительское представление о Природе. В мрачной фигуре второго сына старика Моора — Франца — воплощено абсолютное Зло.

«Малый мир», в котором слиты разум и любовь, гибнет под натиском Зла, дисгармонии, но для Шиллера он остается просветительским идеалом, поэтому финал пьесы (Карл уходит от разбойников и решает сдаться властям) совершенно закономерен: гибель героев — это одновременно и возрождение разума и гармонии. Именно эту мысль хотел развить позже Шиллер в неосуществленном продолжении пьесы. Но в это время уже совершался переход от штормерства к «веймарскому классицизму», связанный с глубоким изменением эстетических взглядов Шиллера.

Основная черта шиллеровского героя в «Разбойниках» — неистовость, которая резко отличает его от героя классицизма, от героев просветителей — последователей Лессинга. ■

Не вынеся деспотизма герцога Вюртембергского, 22 сентября 1782 г. Шиллер бежал из Вюртемберга в Мангейм (Пфальц), где некоторое время жил под вымышленными именами. В 1787 г. после недолгого пребывания в Лейпциге и Дрездене по приглашению герцога Веймарского Карла Августа Шиллер переезжает в Веймар, где 7 сентября 1788 г. знакомится с Гёте. С лета 1794 г. их отношения перерастают в дружбу и тесное творческое сотрудничество.

Вид Дрездена.
Бернардо Белотто.



Среди произведений, подготавливающих переход от «Бури и натиска» к «веймарскому классицизму», выделяется политическая трагедия Шиллера «Дон Карлос», над которой автор работал с 1783 по 1787 г. и чей жанр сам он определил как драматическая поэма. Шиллер избирает поэтическую форму трагедии (в отличие от штурмерских трагедий, написанных прозой), при этом использует белый стих (пятистопный ямб) по образцу шекспировских трагедий (в дальнейшем так будут написаны последующие трагедии Шиллера), переносит действие из современности в прошлое.

В трагедии действие происходит в 1568 г. в Испании, среди героев — исторические лица: испанский король Филипп II и его сын Дон Карлос. Шиллер, вопреки историческим фактам, придает дону Карлосу черты пылкого поборника республиканских идей, сторонника независимости испанских Нидерландов. Ему противопоставит отец, ревнующий к нему жену и видящий в нем угрозу своему деспотизму. Но есть и верный друг — маркиз Поза, любимый герой Шиллера, наиболее яркое воплощение его представления о персонаже как рупоре идей автора, носителе авторского идеала. Под влиянием вольнолюбивых речей Позы дон Карлос хочет бежать в Нидерланды, но его план раскрывает, 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 которой вскоре освободились от испанского владычества. Еще более широкое признание трагедия получила, когда Д. Верди написал на ее сюжет оперу «Дон Карлос» (1867). ■

Увлечение античностью, философией Канта, взглядами и художественными открытиями Гёте приводит к переходу Шиллера с позиций штурмерства на новые позиции, определяемые термином «веймарский классицизм». ■

Характерным примером творчества Шиллера этого периода можно считать его трагедию «Мария Стюарт» (пост. 1800). В трагедии противопоставлены два женских образа — шотландская королева Мария Стюарт и английская королева Елизавета Тюдор. Мария в плену у Елизаветы, она моложе, красивее, она страдает. Первые зрители (а это зрители ранней романтической эпохи) видели в произведении Шиллера романтический контраст добра и зла, красоты и уродства, возвышенного и низменного, воплощенный в этом противопоставлении, рассматривали Марию как прекрасное романтическое существо, гибель которого вызывает сострадание. Шиллер, в духе программы «веймарского классицизма», категорически возражал: «Мария не должна вызывать мягкого сочувствия — это не входит в мои намерения; я не перестаю изображать ее неким физическим существом, и патетическое в этой драме должно скорее пробуждать глубокое, как бы обобщенное возмущение, а не индивидуальное сострадание лично к Марии. Она и сама не чувствует и не вызывает в других нежности. Ей суждено познать сильные страсти и зажигать их». Деля героев своих драм на «идеалистов» и «реалистов», Шиллер меньше внимания уделял первым (в «Марии Стюарт» это молодой дворянин Мортимер, безоглядно идущий к смерти, чтобы освободить Марию) и значительно больше — вторым. Не только Елизавету, но и Марию следует отнести к «реалистам». Обе не только женщины, жаждущие любви и сочувствия, но и королевы. За прекрасной и возвышенной Марией стоят мощные силы католической Европы, желающей подчинить Англию, лишить ее независимости. За уродливой, деспотичной Елизаветой — целая страна, только недавно осознавшая свою особую историческую судьбу. Обе королевы это понимают и делают на это ставку. До того, как Елизавета отдаст приказ о казни Марии, на английскую королеву будет совершено покушение сторонниками Марии Стюарт и разнесется слух, что королева «убита в гуще лондонской толпы», только случайность (кинжал убийцы запутался в плаще Елизаветы) не позволит изменить ход английской истории. Мария полна смятения, колебаний, которые исчезают только перед ее казнью. Точно так же колеблется и мечется Елизавета перед тем, как подписать королевский указ о казни Марии Стюарт. Сцена казни бесконечно возвышает Марию. Унижение Елизаветы показано не через нее (она не появляется в финале), а через муки ее приближенного графа Лейстера, тайно помогавшего Марии, но ради спасения своей жизни и карьеры предавшего ее и давшего совет Елизавете немедленно казнить соперницу. Однако Шиллер не требует «индивидуального сострадания лично к Марии». Почему? Он пишет не мелодраму со слабыми, страдающими героями, которых преследуют несчастья и губит непонятный им рок, а трагедию, где герои сами выбирают свою судьбу. Трагедия связана с большим масштабом, с общим ходом времени, истории. У времени своя надличная логика. Борьба с ходом истории для трагического героя заканчивается поражением. Но у времени есть и своя этика, борьба с которой тоже заканчивается поражением. На судьбах Марии и Елизаветы, воплощающих эти законы, строится трагическое в «Марии Стюарт». ■

После ухода Шиллера из жизни, в XIX в., трагедия перестает быть главным жанром, утрачивает свои классические черты, соединяется с другими жанрами, лишь иногда давая выдающиеся образцы трагического искусства. ■

РОКОКО И ПРЕДРОМАНТИЗМ

В литературе Европы поражает многообразие: с Просвещением переплетается искусство рококо и предромантизма.

Рококо — одно из основных направлений и особый стиль в искусстве XVIII в. Выдающийся литературовед Б.И. Пуришев дал замечательную характеристику рококо в литературе: «В литературе рококо нет места героизму и долгу; царят галантная игривость, флиртованная беззаботность. Гедонизм становится высшей мудростью рококо. Поэты воспевают праздность, сладострастие, дары Вакха и Цереры, сельское уединение, отдаляющее человека от тревожений общественной жизни. Распространенным мотивом становится путешествие на остров Цитеру (остров Любви). Всем богам поэты рококо предпочитают улыбающуюся Афродиту. Мир рококо дышит негой и беззаботностью. Но есть в нем нечто эфемерное, хрупкое, словно он сделан из фарфора. Рококо тяготеет к камерности, миниатюрности. Это мир малых форм и неглубоких чувств». Излюбленные жанры рококо — пастораль, стихотворная новелла-сказка, галантный роман, легкая поэзия. Мариво, Казанова и Парни замечательно вписались в этот иллюзорный мир. ■

Предромантизм. Отдельные романтические тенденции существовали на протяжении веков. Не случайно романтики часто ссылались на средневековое искусство, на искусство барокко как на своего рода прообраз романтизма. Непосредственным предшественником романтического искусства, уже во многом с ним сходным, был предромантизм. Он возникает почти одновременно с Просвещением как оппозиция просветительскому рационалистическому духу. Предромантики не создали законченной художественной системы, а лишь намечили ее, поэтому предромантизм не стал особым направлением в художественной культуре Европы и Америки. Это переходное явление, в котором все черты раскрываются в динамике и становлении. Чтобы оправдать свое новаторство, предромантики нередко прибегали к литературным мистификациям, приписывая свои произведения древним поэтам. Особенно знамениты мистификации английских предромантиков Макферсона и Чаттертона. Но все же не рококо и не предромантизм определили звучание литературы XVIII в., а Просвещение. ■

Джеймс Макферсон (1736–1796) получил образование в университетах Абердина и Эдинбурга — центрах движения за шотландское национальное возрождение. Мысль о возрождении народной поэзии и привела Макферсона к созданию «Поэм Оссиана» — уникального памятника культуры, в котором некоторые фольклорные записи шотландских преданий дали толчок для имитации обширного творческого наследия древнего барда Оссиана. Макферсон начал создавать первые «переводы» древних шотландских песен в 1759 г. В 1760 г. он опубликовал 16 первых фрагментов без указания имени переводчика. В конце 1761 г. выходит издание поэмы Оссиана «Фингал» и ряда его малых поэм с предисловием и комментариями Макферсона (с указанием даты: 1762), в 1763 г. издается новая эпическая поэма «Темора» в сопровождении «малых» поэм, а в 1765 г. — двухтомное издание «Творений Оссиана», включавших две большие «эпические поэмы» — «Фингал» (в шести книгах) и «Темора» (в восьми книгах) и 22 «малые» поэмы. Так возник корпус поэм Оссиана, поэта, который, по утверждению Макферсона, жил в Каледонии (Шотландия) в III — начале IV века. Оссиан легендарен. И эта легендарность дала исключительные возможности для создания поэта-мифа.

Вслед за Оссианом в Англии появился другой поэт-миф — монах XV века Томас Роули, чьи поэмы и другие документы были созданы гениальным юношей Томасом Чаттертоном (1752–1770), покончившим жизнь самоубийством, не достигнув 18 лет. ■

*Поцелуй украдкой.
Оливер Фрагранар. 1780 г.*





Индийские принцессы. Фрагмент. Неизвестный автор. 1750 г.

В драме Тикамацу Мондзаэмона «Двойное самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» бездетный хозяин решает женить честного приказчика Токубэя на своей племяннице и сделать его наследником. Но Токубэй любит гетеру о-Хану, и, узнав это, хозяин выгоняет его из лавки и даже из города. Чтобы соединиться с о-Хану, Токубэй должен выкупить ее. Деньги становятся причиной несчастья влюбленных: Токубэя необоснованно обвиняют в том, что он, чтобы раздобыть их, обворовал хозяина. Во имя восстановления чести Токубэй решает покончить с собой, и о-Хану к нему присоединяется. ■

Славу Бхаротчондро Рао принесла поэма «Песнь во славу Онноды». Оннода («Дающая пишу») — одно из имен богини Парвати (у бенгальцев Дурги) — жены Шивы. Поэма состоит из трех самостоятельных частей, наиболее знаменита из которых вторая, в которой Бхохонандо Маджумдар (предок раджи Кришначандры, заказавшего Раю поэму) рассказывает старинную (известную еще по санскритским вариантам) историю о том, как в покои принцессы Биде проник красавец Шундор и как они в порыве страсти забыли о всякой осторожности. Пойманного в спальне принцессы Шундора посчитали вором и вывели на площадь, где должна была состояться его казнь. «Видевши его красоту, домой нейдут жены», — замечает рассказчик. Мольба влюбленных, обращенная к Онноде, спасает жизнь Шундора, влюбленные соединяются и славят могущественную богиню. ■

ЛИТЕРАТУРА ЯПОНИИ, КИТАЯ, ИНДИИ, АРМЕНИИ

В разных регионах мира XVIII век дал значительные явления, без которых картина литературного процесса была бы неполной. Среди них — японская драматургия, китайская проза, поэзия Индии и Армении.

Япония. В XVIII в. расцветает японский театр — придворный театр Но (возникший еще в 1374 г.), городской театр Кабуки, театр кукол Дзё-рури. Крупнейший японский драматург Тикамацу Мондзаэмон (1653—1724) написал множество трагедий на сюжеты драм театра Но, феодальных хроник, где борьба долга и чувства заканчивается победой долга. Он сотрудничал с театром Кабуки, где эти сюжеты были популярны. Но с 1705 г. он стал писать пьесы исключительно для театра Дзё-рури, дававшего драматургу самую большую свободу творчества. Здесь расцвел его талант мастера «бытовой драмы», в которой действуют простые горожане, конфликт долга и чувства решается в пользу чувства, но герои почти всегда гибнут. Драматург перевел конфликт из сферы внешних событий в сферу душевной жизни героев, его произведения насыщены невиданным для японской литературы психологизмом.

Великим событием в истории японской культуры считается постановка драмы Тикамацу Мондзаэмона «Двойное самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» (1703). Самое сильное место в пьесе — сцена пути влюбленных к месту самоубийства, пронизанная лиричностью и трагизмом. Самоубийством героев заканчиваются и другие его бытовые драмы — «Девушка из Хаката в пучине бедствий» (1718), «Самоубийство влюбленных на острове Небесных стей» (1721) и др. Такое решение финалов противоречило конфуцианству и рассматривалось властями как позиция, идущая вразрез с официальной моралью. Поэтому в 1722 г. вышел правительственный указ, запрещавший постановку драм, в которых изображается самоубийство влюбленных. Так еще при жизни величайшего японского драматурга многие из его шедевров были запрещены. Однако в наши дни «Двойное самоубийство влюбленных в Сонэдзаки» и другие пьесы Тикамацу Мондзаэмона ставят по всему миру, в том числе и в нашей стране. ■

Китай. к XVIII в. относится появление самого значительного произведения китайской прозы за всю многовековую историю ее развития — романа Цао Сюэ-цин (1724—1764) «Сон в красном тереме», впервые изданного в 1792 г. Цао Сюэ-цин успел написать лишь 80 глав романа, оставшиеся 40 глав написал (очевидно, по черновикам автора) его последователь Гао Э. Это сложнейший по построению роман, в котором огромную роль играют соединение мифа и реальности, различного рода аллегории. Прекрасный



Актеры театра Кабуки. Утагава Кунитика. 1867 г.

камень, который не использовала богиня Нюй-ва для укрепления небесного свода, превращается в человека по имени Бао-юй (то есть Драгоценный Нефрит). Он видит вещий сон — это и есть «сон в красном тереме». В нем предсказана несчастная судьба 12 девушек, с которыми он встретится в своей жизни. И хотя Бао-юй этот сон забывает, он планомерно осуществляется по мере развития сюжета. Несколько девушек кончают жизнь самоубийством. Любовь к двоюродной сестре Линь Дай-юй — земное воплощение травы бессмертия, Пурпурной жемчужины, которую он встретил, гуляя по западному берегу реки Душ, — оборачивается для обоих страданием. Линь Дай-юй умирает, а Бао-юй снова превращается в камень, на котором написана история его земной жизни. «Жизнь есть сон» — таков философский вывод этого великого китайского романа, оказавшего огромное влияние на миллионы читателей и на всю литературу Востока. ■

Двигаясь дальше на запад, мы встретимся с творчеством индийского поэта Бхаротчандро Рая (1713—1760), армянского поэта Сяйт-Новы (Арутина Саядяна, 1712/1722 — 1795). ■



Китайская лаковая живопись XIX в. Фрагмент.

Сяйт-Нова, служивший при дворе грузинского царя Ираклия II, а затем сосланный в монастырь, прославлял силу искусства:

*Язык ашуа — словей: он славит, не клянет слеза!
Пред шахом он поет смелей, и для него нет палача,
Нет правил, судей и царей, он сам спасает всех, звуча...*

(Перевод В. Брюсова).

В.Я. Брюсов отмечал, что произведения Сяйт-Новы «исполнены асسونансов, аллитераций, повторных и внутренних рифм, он один из высших мастеров «звукотписи», каких знала мировая поэзия». На стихах Сяйт-Новы построен выдающийся фильм С. Параджанова «Цвет граната». ■

ВОЗНИКНОВЕНИЕ ЛИТЕРАТУРЫ США

У американской литературы были европейские корни, но уже при своем возникновении она ищет свой самобытный путь.

В XVI в. началась европейская колонизация Северной Америки. В 1775—1783 гг. развернулась Война за независимость, в ходе которой в 1776 г. было образовано независимое государство — США. Одним из его основателей, авторов «Декларации независимости» (1776) и Конституции (1787) был ученый — автор трудов по электричеству и изобретатель молниеотвода, просветитель, общественный деятель, основатель первой американской библиотеки (1731), Пенсильванского университета (1740), Американского философского общества (1743) Бенджамин Франклин (1706—1790). Его «Автобиография» (1771—1789) — первое классическое произведение американской литературы. Франклин рассказывает, как в юности вывел для себя правила жизни и затем тщательно следил за их исполнением. Этот эпизод из «Автобиографии» стал началом развившейся позже литературы самосоздания. Когда молодой Лев Толстой решил с помощью дневника вылепить из себя совершенного человека, он воспользовался способом Франклина. ■

Б. Франклин вывел 13 правил жизни: «1. Воздержанность. Не ешь до отупения, не пей до опьянения. 2. Молчаливость. Говори лишь то, что может послужить на пользу другим или самому себе. 3. Любовь к порядку. Пусть для каждой твоей вещи будет свое место; пусть для каждого твоего дела будет свое время. 4. Решительность. Решай делать то, что должно; а то, что решил, выполняй неукоснительно» и т. д., затем следуют «бережливость», «трудолюбие», «искренность», «справедливость», «умеренность», «чистоплотность», «спокойствие», «целомудрие», «кротость». Сформулировав таким образом свой идеал (совпадающий с идеалом просветителей), Франклин завел книжечку сначала из бумаги, потом из пластинок слоновой кости, где 13 добродетелей обозначил первыми буквами, а точками ежедневно помечал те случаи, когда он от них отступал. Таким образом, он вел символическую запись своего самосоздания. ■

XIX ВЕК

В XIX в. люди освободились от париков и стали носить сначала фраки, а затем костюмы. Развитие промышленности и революции меняют жизненный уклад. Расцвет науки приводит к торжеству научного мышления. Изменилась и литература: на смену классицизму пришли романтизм и реализм — две наиболее влиятельные художественные системы столетия. Начинает складываться всемирная литература как единое целое.

В XIX в. литературы утрачивают региональность, начинают теснее взаимодействовать друг с другом. Под влиянием европейской литературы в преддущем столетии начала бурно развиваться русская литература, а в XIX в. она постепенно входит в число мировых лидеров. Так же сложилась судьба американской литературы: творчество Ф. Купера, Э.А. По, Г. Мелвилла, Н. Готорна, Г. Лонгфелло, Г. Бичер-Стоу, Ф. Брет Гарта, У. Уитмена начинает мощно влиять на европейских писателей, находит миллионы своих читателей во всем мире. Европейцы начинают знакомиться с сокровищами восточной классической поэзии и прозы. В свою очередь, про-

изведения европейских писателей приобретают все более широкую читательскую аудиторию в Азии, Латинской Америке, Австралии. Складывается ситуация, определяемая термином «всемирность».

XIX в. — это завершение культуры Нового времени. Следовательно, в литературе XIX в. обязательно обнаружатся не только новые тенденции (представленные романтизмом и реализмом), но и черты искусства прошлого (прежде всего классицизма) и будущего (первые проявления модернистских тенденций и зарождение «массовой культуры»). ■

*Воспоминание о Мортелфонтене.
Камилль Коро. 1864 г.*



РОМАНТИЗМ

В основе романтического мироощущения лежит «романтическое двоемирие» — ощущение глубокого разрыва между идеалом и действительностью.

Романтики по-новому понимают и идеал, и действительность по сравнению с классицистами. У классицистов идеал конкретен и доступен для воплощения, более того, он уже был воплощен в античном искусстве, которому поэту и следует подражать, чтобы приблизиться к идеалу. Для романтиков идеал — это нечто вечное, бесконечное, абсолютное, прекрасное, совершенное, при этом таинственное и часто непостижимое. Действительность, напротив, преходящая, ограничена, конкретна, безобразна. Представление о преходящем характере действительности сыграло решающую роль в становлении принципа романтического историзма. Преодоление разрыва идеала и действительности возможно в искусстве, что определяет его особую роль в сознании романтиков. Именно здесь романтизм приобретает особый универсализм, включавший в себя и повседневность, и парение в высотах философских абстракций.

Противопоставление поэта толпе, героя — черни, индивидуума — обществу, не понимающему и преследующему его, — характерная черта романтической литературы.

В эстетике романтизма большую роль играет тезис о том, что действительность относительна и преходяща. Так как всякая новая форма действительности воспринимается как новая попытка реализации абсолютного идеала, то в основе своей эстетики романтики кладут лозунг: прекрасно то, что ново.

Но реальность низка и консервативна. Отсюда — другой лозунг: прекрасно то, что не соответствует действительности, фантастично.

Романтики разрабатывают фантастические жанры, разрушают классицистический принцип чистоты жанров, смешивая в причудливых сочетаниях трагическое и комическое, возвышенное и обыденное, реальное и сказочное на основе контраста — одного из главных признаков романтического стиля.

Романтизм представляется одним из самых значительных направлений в мировой культуре, особенно интенсивно развивавшимся в конце XVIII — первой половине XIX в. в странах Европы и в Северной Америке. ■

Романтизм как направление возникает в конце XVIII в. сразу в нескольких странах. Почти одновременно выступили с эстетическими манифестами, трактатами, обозначившими рождение романтизма, йенские романтики в Германии, Шатобриан и де Сталь во Франции, представители «озерной школы» в Англии.

В Германии уже на первом этапе развития романтизма, в деятельности йенских романтиков (Новалис, Вакенродер, братья Шлегели, Тик), проявилась зрелость мысли, сформировалась довольно полная система романтических жанров, охвативших прозу, поэзию, драматургию. Второй этап, связанный с деятельностью гейдельбергских романтиков, наступает очень быстро и связан с пробуждением национального самосознания в пе-

Крупнейший представитель раннего немецкого романтизма известен под псевдонимом Новалис (лат. «невозделанное поле», «целина», «новья»). Его настоящее имя — Фридрих фон Харденберг (1772–1801). Выходец из обедневшего дворянского рода, он работал горным инженером (некоторые его изобретения, связанные с добычей каменной соли, до сих пор ценятся). Главное произведение Новалиса — неоконченный роман «Генрих фон Офтердинген» (1799–1800, оп. 1802). Новалис избирает в качестве главного персонажа полупреданного немецкого миннезингера XIII века Генриха фон Офтердингена, о котором не осталось почти никаких сведений. Это принципиальное решение: неясно, история это или сказка. На грани сна и реальности читатель оказывается с первых строк романа: Генриху снится прекрасный голубой цветок, но громкий разговор родителей возвращает его в реальный мир. Генрих не может забыть свой сон о голубом цветке, им овладевает беспокойство, желание найти цветок. Он отправляется с матерью и купцами из Эйзенхаха в Аутсбург, и это небольшое путешествие превращается в грандиозную эпопею, ставшую постижением новых миров. Встреча с пленницей Зулеймой открывает Генриху романтический Восток, встреча с рудокопом — природу, подземные кладовые природных сокровищ и останков доисторических животных, с отшельником фон Гогенцоллерном — мир истории. В Аутсбурге поэт Клингсор открывает ему мир поэзии, которая есть «основное свойство духа человеческого», а дочь Клингсора Матильда — любовь. В финале романа (известном лишь по пересказу друга Новалиса романтика Л. Тика) Генрих найдет голубой цветок. Мечта, сон станут подлинной действительностью, а обыденность исчезнет, растворенная поэзией. Образ голубого цветка в романе приобретает черты романтического символа с его многозначностью и устремленностью к идеалу. ■



Замок.

Уильям Блейк (1757—1827) — одна из самых загадочных фигур в истории мировой культуры. В равной мере наделенный выдающимся даром поэта и художника, он был призван наиболее полно осуществить в своем творчестве тугу к синтезу искусств. При жизни Блейк был почти неизвестен. Это во многом определялось необычным подходом Блейка к процессу художественного творчества. Блейк, начиная с 1789 г., не отдавал своих поэтических произведений в печать, а выпускал их собственноручно в виде гравюр, в которых поэтическое искусство объединяется с искусством шрифта и рисунка. Его книги вышли ничтожными тиражами. Например, известны только 21 экземпляр «Песен Невинности», 27 экземпляров «Песен Невинности и Опыта» и т.д. Творчество Уильяма Блейка представляет собой яркий образец эволюции художника от предромантизма к романтистическому пониманию новизны и провидческой роли художника — нового вождя человечества, которому открыты неведомые простому человеку истины высших сфер. Этим и обусловлено его глубокое воздействие на позднеромантические течения, когда Блейк был открыт для мира и стал восприниматься как один из величайших поэтов и художников Англии. ■

Франсуа Рене де Шатобриан (1768—1848) заложил основы французского романтизма в трактате «Исторический, политический и моральный опыт о революциях древних и новых, рассмотренных в их отношениях к французской революции» (1797). Главное произведение Шатобриана — обширный трактат «Гений христианства» (1802). Истинность христианства писатель видел в его поэтичности, в том, что оно раскрыло новый мир человеческих чувств. Эта мысль требовала доказательств, которые тоже были бы поэтическими. И писатель поместил в текст трактата две повести: «Атала» и «Рене». Вторая повесть стала особенно знаменитой. Шатобриан здесь первым воссоздал в литературе тип «лишнего человека». ■

Книга стихов У. Блейка, оформленная самим автором.

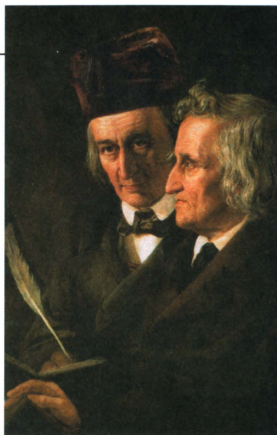
Братья Гримм.
риод наполеоновской оккупации Германии. Именно в это время появляются сказки братьев Гримм, сборник Арнима и Брентано «Волшебный рог мальчика» — яркие свидетельства обращения романтиков к фольклору родного края. В 20-е годы XIX века со смертью Гофмана и переходом молодого Гейне на позиции реализма немецкий романтизм утрачивает завоеванные позиции. В Англии романтизм, подготовленный значительным развитием предромантизма, также развивается бурно, особенно в поэзии (Вордсворт, Кольридж, Саути, вслед за которыми вступают в литературу великие английские поэты Байрон и Шелли). С опозданием было открыто творчество У. Блейка — последнего предромантика и первого романтика. Огромное значение имело создание Вальтером Скоттом жанра исторического романа. С уходом из жизни Шелли (1822), Байрона (1824), Скотта (1832) английский романтизм отходит на задний план. Творчество Скотта свидетельствует об особой близости романтизма и реализма в английской литературе. Эта специфическая черта проявилась в творчестве английских реалистов, особенно Диккенса, чьи реалистические романы сохранили значительные элементы романтической поэтики.

Во Франции, где у истоков романтизма стояли Шатобриан, Жермена де Сталь, Констан, зрелые формы романтического искусства, достаточно полная система романтических жанров складываются лишь к началу 1830-х гг., т. е. к тому времени, когда в Германии и Англии романтизм в основном себя исчерпал. Особое значение для французских романтиков имела борьба за новую драму, так как в театре классицисты занимали наиболее прочные позиции. Крупнейшим реформатором драмы стал Гюго.

Начиная с 1820-х гг. он возглавил также реформу поэзии и прозы. Жорж Санд и Мюссе, Вьинь и Сент-Бёв, Ламартин и Дюма внесли свой вклад в развитие романтического направления.

В Польше первые споры о романтизме относятся к 1810-м гг., но как направление романтизм утверждается в 1820-е гг. с приходом в литературу Адама Мицкевича и сохраняет свои ведущие позиции.

Широкое изучение творчества романтиков США (Купер, По), Италии (Леопарди, Мандзони), Венгрии (Петёфи) и ряда других стран, предпринятое в последнее время, привлечение материала литературной истории русского романтизма позволило исследователям прийти к выводу о неоднородности развития романтизма, различии его национальных проявлений, расширить хронологические рамки романтизма. ■



ЭРНСТ ТЕОДОР АМАДЕЙ ГОФМАН (1776–1822)

Он делил человечество на две категории — «музыкантов» и «просто хороших людей».

Немецкий писатель Эрнст Теодор Амадей Гофман в своей биографии воплощает противоречия романтической личности, вынужденной жить в чуждом ей обывательском мире. От природы он был гениально одарен. Но многие годы служил чиновником, выкраивая от скучной, рутинной работы время для того, чтобы заниматься творчеством. ■

Итог писательской деятельности Гофмана — неоконченный роман «Житейские воззрения кота Мурра, вкпе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макулатурных листах» (1820–1822). Композиция романа настолько оригинальна, что трудно во всей предшествующей литературе найти хотя бы отдаленный ее аналог. В «Предисловии издателя» автор вступает с читателем в игру, представляя роман как рукопись, написанную котом. Так как рукопись была подготовлена к печати крайне небрежно, в ней попадаются фрагменты другой рукописи, листы из которой кот использовал «частью для подкладки, частью для просушки страниц». Эта вторая рукопись (фрагменты биографии гениального музыканта Иоганнеса Крейсlera) вклинивается в текст «немузыканта» кота Мурра, создавая контрапункт, отражая разделение мечты и действительности. ■

Далее следуют попеременно две истории: кота Мурра (о рождении, спасении маэстро Абрагамом, похождениях, обучении чтению и письму, посещении высшего света собак, где его, однако, презирают,обретении нового хозяина в лице Крейсlera) и Иоганнеса Крейсlera, излагаемая лишь фрагментарно (о противостоянии музыканта, влюбленного в Юлию, дочь бывшей любовницы князя Ириней советницы Бенсон, и княжеского двора, разрушающем его счастье и приводящем на грань отчаяния). В послесловии сообщается о гибели кота Мурра, история Крейсlera осталась незаконченной. ■

Композитор К.В. Глюк — персонаж произведения Э.Т.А. Гофмана «Кавалер Глюк». Жозеф Сиффред Дюлесси.



Эрнст Теодор Амадей Гофман.

Игра с читателем является уже в начале романа: после «Введения автора», где кот Мурр скромно просит читателей о снисхождении к начинающему писателю, помещено «Предисловие автора (не предназначенное для печати)»: «С уверенностью и спокойствием, свойственными полному гению, передаю я миру свою биографию, чтобы все увидели, какими путями коты достигают величия, чтобы все узнали, каковы мои совершенства, полюбили, оценили меня, восхищались мной и даже благоговели предо мной», — сообщает Мурр о своих истинных намерениях и грозит познакомиться усомнившегося в его достоинствах читателя со своими когтями. ■





На парусном корабле.
Каспар Давид Фридрих.

«Книга песен» Гейне не только раскрывает мир чувств молодого человека, но параллельно рассказывает о становлении поэта, который ищет способы и формы описания этих чувств. В отличие от предыдущего цикла, «Лирическое интермеццо» выстроено как лирический роман в стихах. В первом стихотворении сообщается о том, что поэт полюбил девушку. Это экспозиция романа. Стихи 2–5 содержат любовные излияния лирического героя. Затем несколько стихов повествуют о его страданиях, вызванных любовью. В 12-м стихотворении возникает завязка конфликта: возлюбленная изменила лирическому герою. В последующих стихах напряженность сюжета возрастает. В 33-м стихотворении сообщается о том, что возлюбленная оставила героя. Кульминация лирического романа — стихотворения 58-е (замысел самоубийства) и 59-е (самоубийство лирического героя). В 65-м стихотворении наступает развязка: самоубийство было не физическим, а духовным, воображаемым. ■

ГЕНРИХ ГЕЙНЕ (1797–1856)

Он был сатириком и бойцом, но мало кто так смог передать страдания влюбленного сердца.

Генрих Гейне — один из самых значительных немецких поэтов. Он родился в Дюссельдорфе в еврейской семье. Его отец был торговцем, и юность поэта связана с освоением коммерции, в том числе в гамбургской торговой фирме, принадлежавшей его дяде — миллионеру Соломону Гейне. Неразделенное чувство к кузине Амалии становится толчком для начала поэтического творчества. В 1817 г. в журнале «Гамбургский страж» появляются первые стихи Гейне. В 1827 г. Гейне издал свой первый поэтический сборник «Книга песен». Он принес ему мировую славу, при жизни поэта выдержал 13 изданий, был переведен на все европейские языки. На стихи сборника написали романсы немецкие композиторы-романтики Ф. Шуберт, Р. Шуман, И. Брамс, позже — крупнейшие композиторы других стран (П.И. Чайковский, Э. Григ и др.).

Главные темы сборника традиционны для романтизма, это любовь и природа. Любовь — наиболее субъективное чувство, природа — то, что существует объективно. Лирический герой стихов Гейне, подобно самому поэту, взрослея, разрывает рамки субъективности и начинает видеть окружающий мир. Этот путь взросления представлен в сборнике хронологическим расположением циклов, включенных в него поэтом. ■

К первому циклу «Книги песен» — «Юношеские страдания» — отнесены стихи, написанные в 1817–1821 гг. Цикл посвящен переживаниям несчастной любви. В цикл «Лирическое интермеццо» включены стихи 1822–1823 гг. Это тоже цикл о любви. Но появилось нечто новое: чувство стало глубже и оформленнее, появилась ироническая интонация — специфическая черта поэзии Гейне.

В «Лирическом интермеццо» Гейне, стремясь создать не просто цикл, а роман в стихах, вырабатывает особую форму маленького стихотворения, лишённого связи с традиционными поэтическими жанрами. В каждом таком стихотворении выражено одно какое-либо чувство, одна мысль, минимальное количество тесно связанных образов. Общая картина возникает только тогда, когда стихи цикла рассматриваются все вместе (можно говорить об эффекте мозаики).

Однако «Лирическое интермеццо» — лишь первая попытка создания лирического романа, что подчеркивается названием (*intermezzo* — итал. находящийся посреди, то есть что-то промежуточное). Значительно дальше поэт продвигается в этом направлении в следующем цикле сборника — «Возвращение», в который вошли стихи 1823–1824 гг. ■

В завершающем сборник цикле «Северное море» тема любви уступает теме природы. Впервые у Гейне возникает объективный образ мира во всем его величии и многообразии. Зрелость поэта, прошедшего через уроки мастерства, здесь выражается в освобождении от власти жанровых форм (даже от формы лирического романа) и поэтических размеров: поэт переходит к свободному стиху. «Книга песен» как единое целое, связавшее перерастание романтического описания чувства в реалистическое описание окружающего мира с раскрытием роста поэта от ученичества к зрелости, выраженном не непосредственно в рассказе, а через смену используемых поэтических форм, — это совершенно новое явление в мировой поэзии. ■

ДЖОРДЖ НОЭЛ ГОРДОН БАЙРОН (1788–1824)

Его тело покоится в Англии, сердце — в Греции, а душа осталась в поэзии, которую знает весь мир.

Джордж Ноэл Гордон Байрон — крупнейший романтический поэт, оказавший огромное влияние на мировую поэзию и на читателей XIX–XX веков. Вклад его в литературу определяется значительностью созданных им произведений и образов, развитием новых литературных жанров (лиро-эпическая поэма, философская драма-мистерия, роман в стихах...), новаторством в разных областях поэтики, в способах создания образов, наконец, участием в политической и литературной борьбе своего времени. Байрон родился в 1788 г. в Лондоне в семье аристократов. В 10 лет он унаследовал титул лорда. Но ни светские успехи, ни первые проблески славы не удовлетворяют поэта. Все больше разрастается пропасть между ним и светским обществом. Выход Байрон находит в идее свободы, определяющей все творчество поэта. Она изменяет свое содержание на разных этапах, но всегда у Байрона свобода выступает как сущность романтического идеала и как этическая мерка человека и мира.

Идея свободы сыграла огромную роль не только в творчестве Байрона, но и в формировании его личности. Она позволила выявить суть характера с наибольшей полнотой. Байрон — человек исключительный, гениально одаренный, не только воспевший героизм народов, принявших участие в освободительной борьбе, но и сам участвовавший в ней. Он был выслан из Италии за поддержку революционеров-карбонариев. Он умер в Греции, участвуя в борьбе за ее независимость. Байрон выразил своей жизнью дух целого поколения, дух романтизма. ■

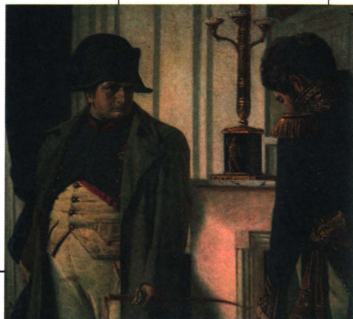
В 1809–1811 гг. Байрон совершает большое путешествие, он посещает Португалию, Испанию, Грецию, Албанию, Турцию, Мальту. Путевые впечатления легли в основу первых двух песен лиро-эпической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда», опубликованных в 1812 г. и принесших поэту широкую известность. Их действие происходит в Португалии, Испании, Греции и Албании. Здесь свобода трактуется в широком и в узком смысле. В первом под свободой понимается освобождение целых народов от поработителей. В I песне «Чайльд Гарольда» Байрон показывает, что Испанию, захваченную французами, может освободить только сам народ. Тиран унижает достоинство народа, и только постыдный сон, лень, смирение народа позволяют ему держаться у власти. Порабощение других народов выгодно лишь единицам-тиранам. Но вину несет и весь народ-поработитель. Чаще всего в раскрытии общенациональной вины Байрон прибегает к примеру Англии, а также Франции и Турции. В другом смысле свобода для Байрона — это свобода отдельной личности. Свобода в обоих смыслах воплощена в образе Чайльда Гарольда. Этот образ находится в сложных взаимоотношениях с образом автора, собственно лирического героя: они то существуют раздельно, то сливаются. «Вымышленный герой был введен в поэму с целью связать ее отдельные части...», — писал Байрон о Чайльде Гарольде. В начале поэмы автор-



Джордж Ноэл Гордон Байрон.

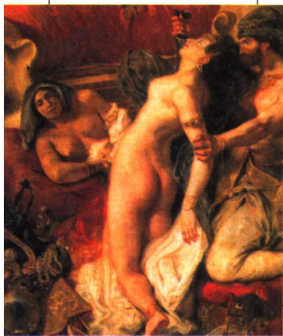
А. С. Пушкин писал о Байроне: «В конце концов он постиг, создал и описал единый характер (именно свой), все, кроме некоторых сатирических выхолок, рассеянных в его творениях, отнес он к сему мрачному, могущественному лицу, столь таинственно пленительному. Когда же он стал составлять свою трагедию, то каждому действующему лицу роздал он по одной из составных частей сего мрачного и сильного характера, и таким образом раздробил величественное свое сознание на несколько лиц мелких и незаметных». Пушкин противопоставлял односторонность персонажей Байрона многообразию характеров у Шекспира. ■

*Наполеон и маршал Лористон.
В.В. Верещагин. 1889–1900 гг.*



Чайльд Гарольд представляет собой первую разновидность целого литературного типа, получившего название «байронический герой». Каковы его черты? Раннее пресыщение жизнью, болезнь ума. Утрата связи с окружающим миром. Страшное чувство одиночества. Эгоцентризм (герой не испытывает укоров совести от собственных проступков, никогда не осуждает себя, всегда считает себя правым). Таким образом, свободный от общества герой несчастен, но независимость для него дороже покоя, уюта, даже счастья. Байронический герой бескомпромиссен, в нем нет лицемерия, т. е. связи с обществом, в котором лицемерие является способом жизни, разорваны. Лишь одну человеческую связь признает поэт возможным для своего свободного, неличного и одинокого героя — чувство большой любви, перерастающее во всепоглощающую страсть. ■

*Смерть Сарданапала.
Фрагмент. Эжен Делакруа.
1827 г.*



ское отношение к герою близко к сатирическому: он «чужд равно и чести и стыду», «бездельник, развращенный ленью». И лишь возникшая к 19 годам из пресыщенности «болезнь ума и сердца», «глухая боль», его способность размышлять над живостью мира делают его интересным для поэта. ■

Композиция поэмы строится на новых, романтических принципах. Четкий стержень утрачивается. Не события жизни героя, а его перемещение в пространстве, переезд из одной страны в другую определяют разграничение частей. Композиция имеет два пласта: эпический, связанный с путешествием Чайльд Гарольда, и лирический, связанный с размышлениями автора. Но особую сложность композиции придает свойственный поэме синтез эпического и лирического пластов: не всегда можно точно определить, кому принадлежат лирические раздумья: герою или автору. Лирическое начало вносят в поэму образы природы, и прежде всего образ моря, становящийся символом неуправляемой и независимой свободной стихии.

Через несколько лет Байрон написал продолжение поэмы: третью песнь (1816, в Швейцарии) и четвертую песнь (1818, в Италии).

В III песне поэт обращается к переломному моменту европейской истории — падению Наполеона. Чайльд Гарольд посещает место битвы при Ватерлоо. И автор размышляет о том, что в этой битве и Наполеон, и его победившие противники защищали не свободу, а тиранию. В связи с этим возникает тема Великой французской революции, выдвинувшей когда-то Наполеона как защитника свободы. Байрон дает высокую оценку деятельности просветителей Вольтера и Руссо, идеологически готовивших революцию. В IV песне эта тема подхватывается. Главная проблема здесь — роль поэта, искусства в борьбе за свободу народов. В этой части образ Чайльд Гарольда, чуждого большим историческим событиям, народным интересам, окончательно уходит из поэмы. В центре — образ автора. Поэт сравнивает себя с каплей, влившейся в море, с пловцом, сроднившимся с морской стихией. Эта метафора становится понятной, если учесть, что в образе моря воплощен народ, веками стремящийся к свободе. Автор в поэме, таким образом, — поэт-гражданин, который вправе воскликнуть: «Зато я жил, и жил я не напрасно!»

При жизни Байрона немногие оценили эту позицию поэта (среди них Пушкин, Лермонтов). Наибольшей популярностью пользовался образ одинокого и гордого Чайльд Гарольда. Многие светские люди стали подражать его поведению, многих охватило умонастроение Чайльд Гарольда, которое получило название «байронизм». ■

Вслед за I и II песнями «Паломничества Чайльд Гарольда» Байрон создает шесть поэм, получивших название «Восточные повести». Обращение к Востоку было характерно для романтиков: оно открывало им иной тип красоты по сравнению с античным греко-римским идеалом, на который ориентировались классицисты; Восток для романтиков — место, где бушуют страсти, где деспоты душат свободу, прибегая к восточной хитрости и жестокости, и помещенный в этот мир романтический герой ярче раскрывает свое свободолобие в столкновении с тиранией.

В трех первых поэмах («Гяур», 1813; «Абидосская невеста», 1813; «Корсар», 1814) образ «байронического героя» приобретает новые черты. В отличие от Чайльд Гарольда, героя-наблюдателя, устранившегося от борьбы с обществом, герои этих поэм — люди действия, активного протеста. Их прошлое и будущее окружено тайной, но какие-то события заставили их оторваться от родной почвы. В поэме «Корсар» (Байрон определяет ее жанр как «повесть») рассказывается о загадочном пред-

водителе корсаров (морских разбойников) Конраде. В его облике нет внешнего величия («он худощав, и ростом — не гигант»), но он способен подчинить себе любого, а его взгляд «сжигает огнем» того, кто осмелится по глазам прочесть тайну души Конрада. Характерная для поэм Байрона фрагментарная композиция позволяет узнать лишь отдельные эпизоды жизни героя: попытка захвата города Сейд-паши, плен, побег. Вернувшись на остров корсаров, Конрад находит свою возлюбленную Мелору мертвой и исчезает.

Байрон видит в Конраде и героя, и злодея. Он восхищается силой характера Конрада, но объективно видит невозможность победы одиночки в битве с целым миром. С еще большей силой поэт подчеркивает светлое чувство «байронического героя» — любовь. Без нее такого героя нельзя себе представить. Вот почему со смертью Мелоры кончается и вся поэма.

Байрон оказал огромное влияние на литературу. Его воздействие испытали все большие английские писатели последующих эпох. ■

ВАЛЬТЕР СКОТТ (1771–1832)

Он, по словам В.Г. Белинского, «создал исторический роман, до него не существовавший».

Вальтер Скотт родился в Шотландии, в Эдинбурге, не завершив университетского образования, под руководством отца подготовился к карьере юриста. Уже будучи признанным поэтом, В. Скотт анонимно опубликовал свой первый исторический роман «Уэверли» (1814). Лишь за пять лет до смерти писатель стал подписывать романы своим именем (до 1827 г. они выходили как сочинения «автора «Уэверли»). В 1816 г. этот роман был переведен на французский язык — в эту эпоху основной язык межнационального общения, — и к В. Скотту приходит поистине мировая слава. Среди исторических романов В. Скотта — «Пуритане» (1816), «Роб Рой» (1818), «Айвенго» (1820), «Квентин Дорвард» (1823). В России романы Скотта знали уже в 1820-е годы. Отсюда утверждение в русском сознании имени автора в старинной (французской, немецкой) форме «Вальтер Скотт» (правильнее было бы «Уолтер Скотт»).

Вальтер Скотт ввел в литературу принцип историзма (вместо исторических сюжетов как «нравственных уроков» художественное исследование закономерностей исторического процесса), создал первые образцы основанного на этом принципе жанра исторического романа. А.С. Пушкин еще в 1830 г. прозорливо писал: «Действие В. Скотта ощутительно во всех отраслях ему современной словесности». ■



*Жизнь и творчество
лорда Байрона.*

Иллюстрация из книги. XIX в.

Потрясение, испытанное Пот «Песен Оссiana» — мистификации предромантика Д. Макферсона, основанной на традициях шотландского фольклора, возникающий в Шотландии культ национальной старины подвигли Вальтера Скотта к созданию баллады «Иванов вечер» (1800, в переводе В.А. Жуковского 1824 г. — «Замок Смальгольм»), сборанию и публикации народных шотландских баллад («Песни шотландской границы» в трех томах, 1802–1803). Поэмы на сюжеты из средневековой жизни («Песнь последнего менестреля», 1805; «Мармион», 1808) принесли ему широкую известность. Скотт не идеализировал средневековье, а, напротив, подчеркивал жестокость этого времени, развивая предромантическую категорию «ужасного» в сочетании с романтическим «местным колоритом». ■



*Надгробие
Ричарда Львиное Сердце.*



Виктор Гюго.

Альфонс де Ламартин (1790–1869) — французский поэт, публицист, общественный деятель, основоположник французской романтической поэзии (сб. «Поэтические раздумья», 1820). В поэзии Ламартина утрачивается свойственная классицизму соразмерность мира лирическому герою, он ощущает себя песчинкой в бесконечности мироздания, готов раствориться в природе («Долина»), теряется перед открывающимся ему в природе лицом вечности («Вечность») и бесконечности («Долина»). Его охватывает глубокая меланхолия («Уединение»). Квинтэссенцией поэтического восприятия Ламартина стала элегия «Озеро». Утрата возлюбленной погружает лирического героя в меланхолически-созерцательное состояние. Убаюкивающий ритм стиха перекликается с образом ночи, плеском волн, лунной зыбью на поверхности озера. ■

ВИКТОР ГЮГО (1802–1885)

В конце жизни он серьезно размышлял о том, не бог ли он, — и отвечал: «Бог!»

Виктор Мари Гюго — крупнейший французский романтик, вождь французского романтизма, его теоретик. Он родился 26 февраля 1802 г. в городе Безансон. В своих первых стихах он проклинает Наполеона. Под влиянием Шатобриана и Ламартина поэт переходит на позиции романтизма и включается в реформу французской поэзии. Лирическим героем в сборнике «Восточное» (1828) становится не созерцатель, как в поэзии Ламартина, а деятель (стихотворения «Головы серала», «Канарис», «Турецкий марш»). Активный герой действует в мире, наполненном движением. В стихотворении «Мазепа» всадник скачет на коне, а вокруг бушует ветер, качаются деревья, колеблются башни, горы. Гюго любит динамичные образы природы: море, тучи, молнии, огонь (центральное стихотворение сборника — «Небесный огонь»). Мир предстает как единство несовместимого, в самой природе Гюго находит источник трагических конфликтов, а не только во взаимоотношениях героя с миром (как у Ламартина). В области поэтического стиля реформа Гюго выразилась в требовании заменить рационалистический стих классицизма на язык человеческих чувств. Гюго необычайно расширил поэтический словарь, смело вводя в него разговорные слова, технические термины, архаизмы, диалектные выражения и т. д. ■

Создавая романтическую драму «Кромвель», Гюго решил обратиться к опыту Шекспира (понятого в романтическом духе). Драма была новаторской, но недостаточно сценичной. Однако «Предисловие к «Кромвелю» (1827) сыграло огромную роль в победе романтизма. Это была цельная программа романтического движения.

«Предисловие» начинается с изложения представлений Гюго об истории общества и литературы. Человечество прошло в своем развитии три эпохи, считает поэт. В первобытную эпоху человек, восхищенный природой как созданием бога, слагал в его честь гимны, оды. Поэтому литература начинается с лирики, вершина которой Библия. В древнюю (античную) эпоху события (войны, создание и разрушение государств) создают историю, которая отражается в эпической поэзии. Ее вершина — Гомер. Гюго замечает, что и древнегреческий театр тоже эпичен, «трагедия лишь повторяет эпопею». Третья эпоха (после юности и зрелости это эпоха старости человечества) начинается с утверждения христианства. Оно показало человеку, что у него две жизни: «одна — преходящая, другая — бессмертная; одна — земная, другая — небесная». Христианство открыло в человеке два борющихся начала — ангела и зверя. В литературе новое время отражается в драме с ее конфликтностью, контрастами. Вершина литературы нового времени — Шекспир.

Схема развития истории, предложенная Гюго, разрушала основу эстетики классицизма — представление о неизменности эстетического идеала и выражающих его художественных форм. Благодаря этой схеме Гюго смог доказать, что появление романтизма закономерно. Гюго считает, что «особенность драмы — это реальность». Он призывает разрушить границы между жанрами, соединить комическое и трагическое, возвышенное и низкое, отказать от единства времени и единства места, так как эти единства, придавая лишь внешнее правдоподобие драме, заставляют писателя отступать от

В XIX в. живопись, как и литература, стремится отражать жизнь разных слоев общества.



правдивого изображения действительности. Великий образец такого искусства, свободный от условных правил, дает Шекспир в своих драмах. Призыв подражать природе не приводит Гюго к реализму. Для него характерно утверждение романтических принципов типизации. Сравнивая драму с зеркалом, Гюго пишет: «... Драма должна быть концентрирующим зеркалом». Если классицисты типизировали какую-то одну человеческую страсть, то Гюго стремится в каждом образе столкнуть две такие страсти, одна из которых выявит идеальное, возвышенное в человеке, а другая низменное.

Теория романтической драмы послужила писателю основой для создания новаторских произведений. В драме «Эрнани» (1830) был нанесен сокрушительный удар по классицизму и реакции. Сюжет пьесы, действие которой разворачивается в Испании 1519 г., построен так, чтобы выявить идейную позицию автора наиболее открыто. Три человека добиваются любви прекрасной доньи Соль — король дон Карлос, граф де Сильва и разбойник Эрнани. Но только разбойник оказывается до конца благородным.

В драмах Гюго складывается тип романтического характера и конфликта, проблематика, композиция, язык, определившие лицо французской романтической драмы. Триумф драмы «Рюи Блаз» (1838) свидетельствовал об утверждении романтической драмы на сцене. ■

Гюго был одним из создателей французского исторического романа. В его «Соборе Парижской Богоматери» (1831) выбор XV столетия важен для раскрытия основной идеи. XV в. во Франции — эпоха перехода от средних веков к Возрождению. Но, передавая с помощью исторического колорита живой облик этой динамичной эпохи, Гюго ищет и нечто вечное, в чем все эпохи объединяются. Так на первый план выдвигается образ собора Парижской Богоматери (Нотр Дам де Пари), создаваемого народом веками. Народным началом определяется в романе отношение к каждому из действующих лиц. Гюго разрабатывает тип романтического исторического романа, отличный от романов Вальтера Скотта. Он не стремится к детальной точности; исторические лица (король Людовик XI, поэт Гренгуар и др.) не занимают центрального места в романе. Главная цель Гюго как создателя исторического романа — передать дух истории, ее атмосферу. Но еще важнее для писателя указать на внеисторические свойства людей, вечную борьбу добра и зла.

1851—1870 гг. — это время изгнания поэта из Франции. Так он расплатился за участие в Февральской революции 1848 г. и нежелание поддержать государственный переворот Луи Наполеона Бонапарта, объявившего Францию империей, а себя императором Наполеоном III. В его творчестве резко усиливается политическая, социальная направленность, утверждается ораторская, обличительная интонация. ■

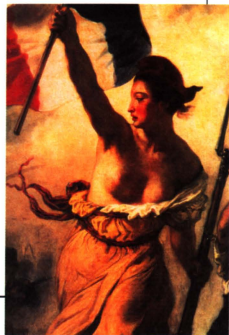
В изгнании был закончен лучший роман Гюго «Отверженные» (1862), который он писал в течение 20 лет. По жанру «Отверженные» — социально-романтический роман-эпопея. В романе синтезируются романтические тенденции с влиянием достижений критического реализма. Это влияние сказалось в попытке всесторонне осветить образ эпохи, современной Гюго. Писатель показывает беспощадность эксплуатации человека человеком (образ семейства Тенардье, угнетающего маленькую Козетту), несправедливость суда (история Жана Вальжана), он рисует политические катастрофы (поражение Наполеона при Ватерлоо), революции (восстания французского народа в 30–40-х годах), жизнь различных слоев общества. В романе каждое большое событие рассматривается с народной точки зрения, что вместе с масштабным воспроизведением эпохи делает роман эпопеей.



Собор Парижской Богоматери.

В «Предисловии к «Кромвелю» Гюго разрабатывает романтическую теорию гротеска как противоположности возвышенного и среднего контраста, присущего новой литературе. Гротеск — это концентрированное выражение, с одной стороны, уродливого, ужасного, с другой стороны, комического и шутовского. Гротеск многообразен, как сама жизнь. «Прекрасное имеет лишь один облик; уродливое имеет их тысячу...» Гротеск особенно оттенит прекрасное, в этом его главное назначение в романтическом произведении. ■

*Свобода, ведущая народ.
Фрагмент. Эжен Делакруа.
1830 г.*





Титульный лист к Сочинениям
Виктора Гюго.

Среди произведений Жорж Санд особенно выделяется роман «Консуэло» (1842–1843). В нем сделана попытка создать синтез психологического, исторического, «неистового» и социального романтического романа. В «Консуэло» раскрывается отношение к искусству различных социальных классов и групп на фоне жизни XVIII в. Вышедшая из народных низов цыганка Консуэло, наделенная великим даром пения, воплощает демократический идеал искусства. Верность этому идеалу Консуэло сохраняет, пройдя через многие испытания (долгие скитания по Италии, Германии, Чехии, козни аристократов, испытание славой и любовью). ■

Сочувственно изобразив революционные события во Франции 1830-х гг., символом которых стал в романе образ маленького Гавроша, Гюго считал, что есть революция более значительная, чем социальная. Это — революция духа. Изображая внутренний мир своих героев, Гюго своеобразно использует открытие реалистов — зависимость формирования характера от типических обстоятельств. Для Гюго этот закон действует только тогда, когда обстоятельства толкают человека ко злу. Но достаточно одного «события-откровения», чтобы разрушить власть этого закона. «Событие-откровение» зачастую очень незначительно, никогда не связано с судьбами государства, ничего не решает в истории страны. Однако оно подтверждает ту истину, что человек — добр. И, увидев свет этой истины, даже самый большой злодей может переродиться.

Гюго с триумфом вернулся из изгнания в 1870 г., когда пала империя Наполеона III. Он умер в 1885 г. в расцвете славы. Гюго был самым значительным французским романтиком. Он утверждал романтический идеал, близкий нам своим оптимизмом, демократичностью, гуманизмом. Зная романтизма он пронес через весь XIX век. ■

ЖОРЖ САНД (1804–1876)

Она стала самой знаменитой женщиной XIX века — женщиной, писавшей под мужским псевдонимом.

Французская писательница Аврора Дюпен (по мужу Дюдеван), писавшая под мужским псевдонимом Жорж Санд, была крупнейшей представительницей психологического и социального романтического романа во Франции. Она родилась в 1804 г. в Париже. Отец умер, когда ей было четыре года. В юности Аврора под влиянием матери была очень религиозной. Образование она получила в монастыре. Девять лет несчастливой жизни в браке приводят Аврору к мужественному решению. Зная, что ее осудят родные, все светское общество, она бросает мужа и едет в Париж. Стремясь добиться экономической независимости от мужа, Аврора начинает писать романы. Первая удача — роман «Роз и Бланш», сочиненный совместно с писателем Жюлем Сандо. Затем следует первый самостоятельный роман — «Индиана» (1832). Аврора Дюдеван подписывает роман мужским именем «Жорж Санд». Писательница вступает в литературу, когда в романтической прозе господствуют два жанра: исторический роман и «неистовый» роман с нагромождением невероятных событий, борьбой доведенных до предела «роковых» страстей, убийствами, кошмарами и т. д. Жорж Санд разрабатывает иной жанр — психологический романтический роман. Вслед за «Индианой» появляются «Лелия» (1833), «Жак» (1834), а затем ряд социальных и социально-утопических романтических романов Санд («Мопра», 1837; «Орас», 1841–1842; и др.).

До последних дней своей жизни Жорж Санд сохраняет романтический оптимистический взгляд на человека: «Я считаю искусство, особое искусство рассказа лишь тогда ценным, когда оно показывает характеры, противостоящие друг другу; но я хочу видеть в их борьбе торжество добра, допускаю, что честный человек может быть раздавлен внешним миром, но это не должно ни запятнать его, ни принизить, и пусть он взойдет на костер с сознанием того, что он счастливее своих палачей». ■

ЭДГАР АЛЛАН ПО (1809–1849)

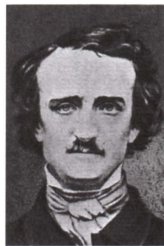
Он создал первый детектив и первого детектива — Огюста Дюпона, умнее и талантливее которого был, пожалуй, только он сам.

Эдгар Аллан По — крупнейший американский писатель-романик, один из первых американцев, получивших мировую известность в литературе. Он родился в Бостоне, в семье актеров бродячей труппы, в год потерял отца, а в три года — мать. После пятилетнего обучения в Лондоне он продолжил образование в США. Настоящие трудности начались в 1827 г., когда произошел разрыв с его приемным отцом — состоятельным торговцем Джоном Алланом, и По ушел из семьи. Его ждут скитания, изнурительная журналистская работа, нищета, приобщение к алкоголю и опиуму. Его первые поэтические сборники «Тамерлан и другие стихотворения» и «Аль Аараф, Тамерлан и малые стихотворения» (1828), «Стихи» (1831) не раскупаются.

Первое признание приходит к По в 1832 г., когда была опубликована новелла «Рукопись, найденная в бутылке». Определился характер романтизма, художественной манеры писателя. Он любит не просто фантастические, а страшные сюжеты. Причем фантастика сочетается у него с такой степенью правдоподобия, что создается впечатление реальности нереального (новеллы «Падение дома Эшеров», 1839; «Низвержение в Мальстрем», 1841; «Колодец и маятник», 1843; и др.). В трагических обстоятельствах обостряется интеллектуальное напряжение героев, не позволяющих им прийти к отчаянию. Напротив, в поэзии интеллект уступает место подсознанию, суггестивные поэтические средства — ритм, повторы, звукопись — направлены на усиление чувства безысходности («Улялюм», 1847; «Колокола», 1849; «Аннабель Ли», 1849; и др.). ■

Экстраординарность событий, тайна, страх, смерть, отчаяние, интеллект — все эти темы и мотивы соединились в детективных новеллах По. Три из них составляют цикл об интеллектуале Огюсте Дюпене, распутывающем самые загадочные преступления («Убийство на улице Морг», 1841; «Тайна Мари Роже», 1842; «Украденное письмо», 1845). К этим новеллам примыкает детективная в своей основе повесть «Золотой жук» (1843). По определил основные законы детектива как жанра. Огюст Дюпен с его интеллектуальным методом расследования преступлений стал прямым предшественником Шерлока Холмса, созданного Артуром Конан Дойлом, отца Брауна, созданного Гилбертом Китом Честертоном, Эркюля Пуаро и мисс Марпл, созданных Агатой Кристи, комиссара Мегре, созданного Жером Сименоном, и других великих детективов мировой литературы, в которую, во многом благодаря По, в качестве полноправного члена вошла в XIX в. американская литература. ■

Американский индеец в традиционном уборе.



Эдгар Аллан По.

Вместе с произведениями американских писателей начала XIX века — Вашингтона Ирвинга и Фенимора Купера — в мировую литературу вошла «американская тема». В поэме Генри Уодсворта Лонгфелло (1807–1882) «Песнь о Гайавате» (1855) она раскрылась как тема высокой культуры американских индейцев — исконного населения этой земли. Индейская мифологическая образность в поэме, источником которой был глубоко изученный поэтом индейский фольклор, соединяется с точностью, достоверностью описания предметного мира, быта индейских племен. И.А. Бунин, переведший «Песнь о Гайавате» на русский язык, писал о Лонгфелло: «Он призвал людей к миру, любви и братству. (...) Ему всегда были дороги чистые сердцем и искренние люди, его увлекала девственная природа и манили к себе древние народные предания с их величавой простотой и благородством, потому что сам он до глубокой старости сохранил в себе возвышенную, чуткую и нежную душу». ■





Шандор Петёфи.

Реализм в XIX в. стал международным, более того — межконтинентальным явлением, он развивался не только во Франции и Англии, но и в Германии (Вильгельм Раабе, Теодор Шторм, Теодор Фонтане), Венгрии (Шандор Петёфи в отдельных произведениях), Швейцарии (Готфрид Келлер), Японии (Фтафатей Симей, Симадзаки Тосон, Токутоми Рока, Нацумэ Сосэки), Индии (Раммохан Рай), Австралии (Маркес Андру Кларк) и др. Величайшие образцы реализма дала миру русская литература. ■

РЕАЛИЗМ

Реалисты открыли типическое в индивидуальном, установили зависимость типических черт человека от типических социальных обстоятельств, сделали повседневность интересной для читателя и тем самым изменили облик литературы.

Реализм (позже названный критическим реализмом) — вторая ведущая художественная система в искусстве XIX века. Он складывается в начале столетия. Учеными выявлен переход на позиции реализма в зрелом творчестве Байрона (роман в стихах «Дон Жуан»), Генрика Гейне (поэма «Зимняя сказка», 1848; проза), Вальтера Скотта и других крупнейших представителей романтизма. Романтизм и реализм довольно длительный период сосуществовали. Крупнейшие писатели реалистического направления — Бальзак и Пушкин, Диккенс и Флобер, Гейне и Стендаль, Гоголь и Мериме — отдали дань романтизму. Только во второй половине XIX века реализм осознается как противоположный романтизму тип творчества, но на рубеже XIX—XX веков снова заметно усиление романтических элементов в творчестве писателей-реалистов.

Расхождение романтиков и реалистов обнаруживается прежде всего в решении вопроса о влиянии обстоятельств на формирование характера человека. Для романтиков социальная определенность личности — лишь одежда. Реалисты же открывают закон формирования типического характера типическими обстоятельствами его существования, для них социальные проявления личности — ее сущность, а не случайный наряд.

Наиболее значительны достижения реализма в литературе, прежде всего в прозе (Стендаль, О. Бальзак, П. Мериме во Франции, Ч. Диккенс, У.М. Теккерея в Англии), в живописи (французские художники О. Домье, Г. Курбе). Во второй половине века наряду с продолжающими писать Диккенсом и Теккереем выдвигается новый лидер реалистической литературы — французский писатель Гюстав Флобер. Реалистические очерки, рассеянные по многочисленным газетам и журналам Европы, сатирические карикатуры, песни, драмы реалистического толка и т. д. создают фон для творчества этих классиков реалистического искусства. ■



Жизина в горах. Гюстав Курбе, ок. 1874 г.

ОНОРЕ БАЛЬЗАК (1799–1850)

На его письменном столе всегда стояла статуэтка Наполеона, на которой он в молодости начертил: «Что он не смог свершить мечом, я свершу пером».

Оноре Бальзак, подписывавшийся Оноре де Бальзак, — французский писатель, крупнейший представитель критического реализма первой половины XIX века. Он родился 20 мая 1799 в г. Туре в семье чиновника. Испытав в молодости множество неудач как на литературном поприще, так и в коммерции, он к началу 1830-х гг. окончательно выбрал свой путь писателя как историка французского общества.

Роман «Шагреневая кожа» (1830–1831) принес Бальзаку всевропейскую славу. Уже в период завершения этого романа Бальзак задумал создать грандиозный цикл, в который войдут лучшие из уже написанных и все новые произведения. Через 10 лет, в 1841 г. цикл обрел свою законченную структуру и название «Человеческая комедия» — как своего рода ответ «Божественной комедии» Данте с точки зрения современного (реалистического) понимания действительности. Бальзак демонстрирует удивительную масштабность художественного мышления. Всего им было задумано 143 произведения, из которых он успел написать 95. Среди них — подлинные шедевры: «Гобсек» (1830–1835); «Тридцатилетняя женщина» (1831–1834); «Евгения Гранде» (1833); «Утраченные иллюзии» (1837–1843); «Блеск и нищета куртизанок» (1838–1847). ■

В 1834 г. замысел «Человеческой комедии» достаточно созрел, и Бальзак пишет один из лучших своих романов «Отец Горю», который стал ключевым в цикле: именно в нем около 30 персонажей предидущих и последующих произведений должны были сойтись вместе. Отсюда совершенно новая структура романа: многоцентровая, полифоничная. Один из центров связан с образом отца Горю, чья история напоминает судьбу короля Лира: Горю все свое состояние отдает дочерям, выдав Анастасию за знатного графа де Ресто, а Дельфину — за богатейшего банкира барона Нусингена, а те стесняются своего отца, отворачиваются от него. Но это лишь одна, нисходящая линия сюжета. Другая, восходящая линия связана с образом Растиньяка, молодого человека из знатной, но бедной провинциальной семьи, приехавшего в Париж, чтобы сделать карьеру. С ним связаны еще три линии романа, каждая из которых обозначает возможный для него путь жизни. Вотрен, загадочная, одновременно притягательная и отталкивающая личность, предлагает путь преступления как самый быстрый способ обогащения и продвижения: Растиньяк должен влюбить в себя совершенно незаметную девушку Викторину и жениться на ней, в то время как другой, никак с ним не связанный человек убьет ее брата, и тогда она станет единственной наследницей своего отца миллио-

нов. Растиньяк должен влюбить в себя совершенно незаметную девушку Викторину и жениться на ней, в то время как другой, никак с ним не связанный человек убьет ее брата, и тогда она станет единственной наследницей своего отца миллио-

Иллюстрация
к «Шагреневой коже».

Бальзак строит сюжет романа «Шагреневая кожа» на фантастическом допущении: молодой человек Рафаэль де Валантен становится обладателем шагреневой кожи, исполняющей, подобно сказочной скатерти-самобранке, любые его желания, но при этом сокращающейся в размерах и тем самым сокращающей продолжительность мистическим образом связанной с ней жизни Рафаэля. Это допущение, подобное романтическому мифу, позволяет Бальзаку создать реалистическую картину современного общества и представить характер героя в развитии, в его обусловленности социальными обстоятельствами. Рафаэль постепенно превращается из романтического, страстного юноши в безудного богача, эгоиста и циника, смерть которого не вызывает никакого сочувствия. ■

Бальзак задумал «Человеческую комедию» как единое произведение. На основе разработанных им принципов реалистической типизации он сознательно ставил перед собой задачу создать грандиозный аналог современной ему Франции. Исследователи подсчитали, что в «Человеческой комедии» Бальзака: аристократов — около 425 человек; буржуазии — 1225 (из них 788 относятся к крупной и средней, 437 — к мелкой буржуазии); домашних слуг — 72; крестьян — 13; мелких ремесленников — 75. В «Предисловии к «Человеческой комедии» (1842) Бальзак писал: «Мой труд имеет свою географию, так же как и свою генеалогию, свои семьи, свои местности, обстановку, действующих лиц и факты; также он имеет свой гербовник, свое дворянство и буржуазию, своих ремесленников и крестьян, политиков и децки, свою армию — словом, весь мир». ■





Французская книжная графика XIX в. Кокетство.

нера Тайфера: расплата лишь одна: нужно будет поделиться с Вотреном миллионами Тайфера. Вотрен — своего рода философ. Он убеждает Растиньяка: «Если нельзя ворваться в высшее общество как бомба, надо проникнуть в него как зараза». Растиньяк колеблется, но не решаете принять предложение: этот путь оказывается слишком опасным. Вотрена отслеживает и арестовывает полиция, он оказался бездельным каторжником Жаком Колленом.

Другой путь, возможный для Растиньяка, представлен в образе Бьяншона, выдающегося врача. Это путь честной трудовой жизни, но он слишком медленно ведет к успеху. Третий путь указывает ему виконтесса де Босеан: надо отбросить романтические представления о чести, достоинстве, благородстве, любви, надо вооружиться подлостью и цинизмом, действовать через светских женщин, ни одной из них не увлекаясь по-настоящему. Виконтесса говорит об этом с болью и сарказмом, сама она не может так жить, поэтому вынуждена покинуть свет. Но Растиньяк именно этот путь выбирает для себя. Замечателен финал романа. Похоронив несчастного отца Горю, Растиньяк с высот холма, на котором находится кладбище Пер Лашез, бросает вызов расстилающемуся перед ним Парижу: «А теперь — кто победит: я или ты!» И, бросив обществу свой вызов, он для начала отправился обедать к Дельфине Нусинген. В этом финале все основные сюжетные линии соединены: именно смерть отца Горю приводит Растиньяка к окончательному выбору своего пути, поэтому-то роман (своего рода роман выбора) совершенно закономерно называется «Отец Горю».

Но Бальзак нашел композиционное средство соединить героев не только в финале, но на протяжении всего романа. Не выделив одного главного героя, он сделал центральным образом романа, как бы в противовес образу собора из «Собора Парижской богоматери» Гюго, современный парижский дом — пансион мадам Воке. Это модель современной Бальзаку Франции, здесь на разных этажах живут персонажи романа в соответствии с занимаемым ими положением в обществе (прежде всего финансовым положением): на втором этаже (самом престижном) обитают сама хозяйка, мадам Воке, и Викторина Тайфер; на третьем этаже — Вотрен и некто Пуаре (впоследствии донесший на Вотрена полицию); на четвертом — самые бедные, отец Горю, отдавший все деньги дочерям, и Растиньяк. Еще десять человек приходили в пансион мадам Воке только обедать, среди них — молодой врач Бьяншон. ■

Огромное внимание уделяет Бальзак миру вещей.

Так, описание юбки мадам Воке занимает несколько страниц. Бальзак считает, что в вещах сохраняется отпечаток судеб людей, которые ими владели, к ним прикасались, по вещам, подобно тому как Кювье восстанавливал «по когтю — льва», можно реконструировать весь жизненный уклад их обладателей.

В «Человеческой комедии» единство художественного мира осуществляется в первую очередь за счет персонажей, переходящих из произведения в произведение. Первый пример составления биографии персонажей «Человеческой комедии» дал сам Бальзак, изложивший биографию Растиньяка, приехавшего в Париж делать карьеру (роман «Отец Горю») и, пройдя через ряд романов, в «Кузине Бетте» предстоящий уже пэрм Францию, чей ежегодный доход составляет 300 000 франков.

«Величайшим историком современной Франции, которая вся целиком живет в его грандиозном творчестве», называл Бальзака Анатоль Франс. ■



Французская книжная графика XIX в. Озорные рассказы.

ЧАРЛЗ ДИККЕНС (1812–1870)

В детстве он познал нужду, работал на фабрике по производству ваксы, в то время как отец был заключен в тюрьму за неуплату долгов (с ним в тюрьме проживали остальные члены семьи), потом зарабатывал на жизнь, работая посыльным, писцом, стенографистом, судебным и парламентским репортером. А ушел он из жизни в расцвете славы и таланта.

Чарлз Диккенс — английский писатель XIX в., один из самых значительных представителей реализма в мировой литературе. Он родился в предместье Портсмута Лендпорт (остров Портси) в семье мелкого чиновника, впоследствии переехавшего в Лондон.

Диккенс начал публиковать свои рассказы с 1833 г., подписывая их псевдонимом «Боз». Позже эти рассказы составили сборник «Очерки Боза» (1836–1837) — один из ранних образцов раскрытия в литературе урбанистической темы (то есть темы большого города, мегаполиса). Очерки не прошли мимо внимания читателей. Издатели Чэпмен и Холл предложили Диккенсу сделать сопроводительный текст к серии рисунков художника Роберта Сеймура о приключениях нескольких чуждых и безалаберных охотников и рыболовов. Рисунки должны были выходить отдельными брошюрами. После смерти Сеймура, успевшего завершить лишь первый выпуск, его заменил художник Хэблот Браун, а инициатива в развитии сюжета и характеров перешла к Диккенсу. Так в 1837 г. появился первый роман Диккенса «Посмертные записки Пиквикского клуба», самая замечательная комическая эпопея XIX в.

Одним из основных источников комизма здесь служит несоответствие между реальностью и идиллическими представлениями о ней. Пиквик — первый из знаменитых диккенсовских чудаков, смешной маленький джентльмен с подзорной трубой и неизменной записной книжкой — слишком чист и наивен, чтобы понять все уловки миссис Бардль, желающей выйти за него замуж, авантюриста и ловкача Джингля, судей-взяточников Додсона и Фогта. Честность и простота Пиквика доводят его до тюрьмы. Однако он не утрачивает оптимизма, стойко встречает удары судьбы. ■

После «Посмертных записок Пиквикского клуба», принесших Диккенсу широкую известность, один за другим появляются его романы «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Лавка древностей» (1841), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1844) и др.

В этих произведениях формируется диккенсовская тематика и проблематика: несчастное детство (Оливер Твист, Недди из «Лавки древностей»), школа и воспитание, история злоключений и формирования характера молодого человека (Николас Никльби, Мартин Чезлвит). Эта тема

Урбанизм предполагает наличие особой точки зрения при освещении описываемого материала: город не в восприятии постороннего, а изнутри, глазами горожанина, легко ориентирующегося в бесчисленных улицах и переулках богатых и бедных кварталов, передвигающегося всеми видами транспорта и пешком, безошибочно находящего дорогу в темноте и тумане, легко вступающего в контакты с обитателями мегаполиса, привыкшими к условиям городской жизни. Урбаниста не пугают гигантские здания, заводской дым, сотни куда-то спешащих людей, опасности значных мест, грязь и вонь улиц и дворов. Его страшит одиночество, а не толпа. У него трезвый, ироничный и вполне независимый взгляд на знакомых и незнакомых. Отсутствие деревьев, травы, птиц его лишь слегка печалит. Происходящее перед его глазами события, возникающие ситуации он склонен воспринимать с юмором. Стойкость его к невзгодам поразительна. Оптимизм неистребим. Таков Диккенс. «Совершенные оптимисты, одним из которых был Диккенс, не принимают мир, не восторгаются миром — они в него влюблены» (Г.К. Честертон). ■

Вид Солсбери. Джон Констебл. ок. 1820 г.





Галерея красавиц.
Английская графика. XIX в.

В первых же строках романа Диккенса «Домби и сын» сталкиваются семья и бизнес: «Домби сидел в углу затемненной комнаты в большом кресле у кровати, а Сын лежал тепло укутанный в плетеной колыбельке, заботливо поставленной на низкую кушетку перед самым камином и вплотную к нему, словно по природе своей он был сохлен со слобной булочкой и надлежало хорошенько его поджарить, откуда он только что испечен». Далее используется прием сопоставления-противопоставления: тому и другому — по 48, но Домби — лет, а сыну — минут, у того и другого морщины, но по разным причинам, и у отца их будет все больше, а у сына они будут разглаживаться, Домби, радуясь рождению сына, позыкивал зажатой в руке массивной золотой цепочкой от часов, а сын «сжал кулачки, как будто грозил по мере своих слабых сил жизни за то, что она настала его столь неожиданно». Кроватка у жаркого камина символична: ребенку нужно тепло, но только физическое, но и душевное, и холодный Домби это понимает, о чем свидетельствует и поставленная у огня кроватка, и неприятно теплое обращение к жене: «Миссис Домби, моя... моя милая». Но причина внезапной теплоты весьма прозаическая: «...Фирма снова будет не только по названию, но и фактически Домби и Сын. Домби и Сын!» ■

порождает подробное реалистическое описание общества. Она же отражается в третьей тематической группе, связанной с образами чудаков — своего рода взрослых детей, сохранивших изначально присущие человеку качества — доброту, справедливость, взаимопомощь, стоическое и даже юмористическое восприятие жизненных невзгод. Если характеры взрослых персонажей сформированы жестокостью социальных обстоятельств, то дети и чудaki не подвластны этому основному закону реалистического отображения действительности. И параллельно с миром, в котором царят искаженные капиталистическим укладом отношения, они сами создают иной мир — мир добра, красоты, истинной человечности. ■

В 1848 г. вышел один из лучших романов Диккенса — «Домби и сын», в котором синтезированы основные достижения произведений предыдущего периода. Его полное название — «Торговый дом Домби и Сын, торгующая оптом, в розницу и на экспорт» — дает представление о доминанте в системе образов (вместо персонажей — капиталистическая фирма, чье функционирование определяет судьбы основных героев). Но не случайно читатели полтора века называют его кратко: «Домби и сын»: Диккенс интересуется как влияние торгового бизнеса на взаимоотношения в семье, так и исконная природа этих отношений. Повествование в романе выстраивается в трех основных направлениях. Первое — описание короткого детства Поля, предназначенного для того, чтобы в будущем стать главой фирмы, и получающего соответствующее воспитание. Тень фирмы все мертвит вокруг Поля, и его ранняя смерть — символический итог жизни в «мертвом доме». Второе — судьба его отца, холодного и высокомерного дельца, познавшего горечь утраты сына, распад брака-сделки с Эдит Грейнджер, крах фирмы, после которого он познал радость общения с дочерью, которой прежде не замечал. Третье — судьба дочери Домби Флоренс, отвергнутой отцом, так как она не может быть продолжательницей его бизнеса, но нашедшей понимание в душах простых людей — столь любимым Диккенсом «чудаков», незаметных романтиков (капитана Катля, мистера и миссис Туст, мастера корабельных инструментов Соломона Джилса, его племянника Уолтера Гея, женившегося на Флоренс). В финале романа старый Домби находит счастье в любви к внукам — маленьким Полю и Флоренс. Очень существенно замечание Диккенса о том, что «в мистере Домби не происходит никакой резкой перемены ни в этой книге, ни в жизни», внешние перемены, столь заметные со стороны, связаны скорее с ненаблюдаемостью: все новое в Домби — лишь проявление того, что было в нем самом и под влиянием обстоятельств раскрывшееся, но не созданное этими новыми обстоятельствами. Так Диккенс корректирует нередко излишне прямолинейно понимаемый закон взаимодействия типичных характеров и типичных обстоятельств, открытый реалистами. ■

Последующие романы Диккенса развили проблематику, систему образов, сюжеты, композиционные приемы, особенности языка, столь ярко представленные в «Домби и сыне». Всемирное признание получили романы «Дэвид Копперфильд» (отд. изд. 1850, русский перевод вышел в 1849 г.), «Холодный дом» (1853), «Тяжелые времена» (1854), «Крошка Доррит» (отд. изд. 1857), «Большие ожидания» (1861), «Наш общий друг» (отд. изд. 1865).

Диккенс с необычайной глубиной отобразил жизнь всех слоев английского общества, менталитет британца, раскрыл социальные конфликты, создал запоминающиеся художественные образы, своеобразный диккенсовский мир. ■

ГЮСТАВ ФЛОБЕР (1821–1880)

Описывая мучения своей героини Эммы Бовари, отравившейся ядом, он почувствовал себя плохо, и врач обнаружил у него все симптомы отравления мышьяком. Такова сила писательского воображения — сила небезопасная.

Гюстав Флобер — французский писатель, крупнейший представитель критического реализма во второй половине XIX века. Он родился в Руане в семье хирурга, учился на юридическом факультете Сорбонны, но по болезни оставил университет и с 1844 г. до конца жизни почти безвыездно трудился в своем имении Круассе близ Руана. Он начал писать очень рано, поначалу это были «страшные рассказы» в духе «неистового романтизма» с условно-историческими и фантастическими фигурами.

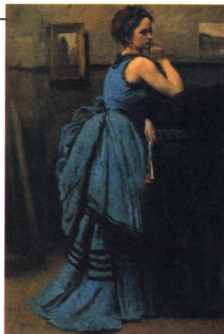
Искусство оказывается для писателя настоящей отдушиной в неприемлемом им мире наживы и пошлости. В его эстетике доминирующим становится образ «башни из слоновой кости»: «Пусть себе утверждает Империя, закроем свою дверь, поднимемся на самый верх нашей башни из слоновой кости, на самую последнюю площадку, как можно ближе к небу. Правда, там иногда бывает холодно. Но не все ли равно? Там ты видишь сверкающие звезды и не слышишь индюков».

В отличие от реалистов первой половины XIX в. Стендаля и Бальзака, рисовавших выявленные ими человеческие типы в укрупненных формах, в самых ярких фигурах, Флобер понимает типическое как среднестатистическое, широко распространенное. Его герои — современные французы — обыденны, их трудно разглядеть в привычном течении жизни. И писатель их не героизирует, не приукрашивает средствами искусства. В эстетике Флобера появляется образ автора как человека с фонарем в руке, который находится на заднем плане, поэтому фигуры персонажей, находящиеся на переднем плане, проступают как силуэты, без субъективного авторского освещения. Задача автора — раствориться в своих персонажах, зажить их жизнью, понять логику их чувств и поступков, избегая навязывания субъективной авторской позиции. В этом — особенности психологизма Флобера-реалиста. ■

Исходным для Флобера было тщательное наблюдение за явлениями действительности. Позже Г. Мопассан вспоминал об уроках Флобера: наблюдать какое-либо явление, предмет, человека до тех пор, пока не проявится его особость. Важная часть работы писателя — доскональное изучение фактов по различным источникам. Так, в ходе создания романа «Бувар и Пекюшье» он прочел более 1500 книг. Для того чтобы уточнить какую-либо историческую деталь для романа «Саламбо», Флобер мог потратить две недели. Ранние произведения писатель не публиковал. Только создав произведение, которое его удовлетворяло во всех отношениях, роман «Госпожа Бовари» (1851–1856), он его опубликовал в 1857 г. Флобер задумал создать «книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама собой, внутренней силой своего стиля, как земля, ничем не поддерживаемая, держится в воздухе, — книгу, которая почти не имела бы сюжета или, по меньшей мере, в которой сюжет, если возможно, был бы почти невидимым», книгу, в которой будет «описана обыденная жизнь как история или эпопея».

В отличие от центристических романов Стендаля и Бальзака, где центром притяжения для героев-провинциалов был Париж, Флобер не приво-дит героиню в столицу, которая, с его точки зрения, ничем ныне не отличается от провинции: везде царят обывательские «провинциальные нравы», формирующие характер Эммы Бовари и других персонажей.

Романом «Госпожа Бовари» Флобер совершил подлинный переворот во французском и европейском искусстве. ■



*Дама в голубом.
Камиль Коро. 1874 г.*

Публикация романа Флобера «Госпожа Бовари» сопровождалась триумфом и одновременно скандалом, обвинением автора в «оскорблении общественной морали, религии и добрых нравов». Благодаря удачной защите в суде Флобер был оправдан и избежал большого штрафа и других карательных санкций. Скандал вполне закономерен. Сюжет из будничной провинциальной жизни, который «почти невидим», может быть сведен к рассказу о замужней женщине, сохранившей нелепые романтические иллюзии, под влиянием которых она заводит сначала одного, потом другого любовника, безудержно тратит деньги мужа, а когда приходит время выплачивать долги, она бросается за помощью к любовникам и, не найдя у них поддержки, отравляется мышьяком, оставив сиротой маленькую дочь. Но вместо осуждения героини Флобер превратил ее гибель в трагедию, а в неприглядном свете представил «провинциальные нравы» (таков подзаголовок романа). ■



Шарль Бодлер.

Закон Великой аналогии был сформулирован в «Измурудной скрижали» Гермеса Трисмегиста: «То, что находится внизу, аналогично тому, что находится сверху. И то, что сверху, аналогично тому, что находится внизу, чтобы осуществить чудеса единой вещи». «Измурудная скрижаль» входит в «Герметический свод», приписывавшийся египетскому богу мудрости Тоту (или мудрецу, жившему задолго до библейского Моисея), которого по-гречески именovali Гермес Трисмегист (то есть трижды величайший). В настоящее время доказано, что эти тексты были созданы в II–IV вв. н. э. в Александрии Египетской на греческом языке на основе соединения традиций древнегреческой философии, иудаизма, христианского гностицизма, восточных мифологий. ■

Иллюстрация к «Цветам зла». Анри Матисс.



ШАРЛЬ БОДЛЕР (1821–1867)

Он не совпал со своим временем в его основных проявлениях. Он ярко воплотил черты следующего — переходного периода, рубежа XIX—XX веков, живя в ту стабильную эпоху, когда переходность существования как тенденция в свернутом, неявном виде. В личной жизни это проявилось как тяга к нарушению привычных норм существования, так поражавшая близких ему людей. Если же характеризовать его поэзию в контексте литературного процесса, ее можно определить как переход к переходности.

Шарль Бодлер — французский поэт, прославившийся сборником стихов «Цветы зла» (1857), в котором воплотилась новая эстетика (называемая то эстетикой безобразного, то эстетикой реальной жизни) и поэтика, предвещающая декаданс, символизм. Бодлер родился в Париже в семье руководителя бюро Палаты Пэров, бывшего священника, который умер, когда ребенку не было и шести лет. Мать вторично вышла замуж за офицера, никогда не понимавшего своего пасынка. В 1837 г. Бодлер начал писать стихи, впоследствии вошедшие в сборник «Цветы зла».

Для Бодлера поиск новых форм поэзии не слишком характерен. Напротив, он очень любит традиционные жанры (особенно сонет), размеры; ему не сравниться с Верленом или Рембо в звукописи или многоцветии красок. Главная сфера эксперимента для него не поэтическая форма, а поэтическая мысль.

В чем же состоит его новая идея? Для этого важно вспомнить, в чем заключалась господствующая поэтическая идея его времени. Она была романтической, то есть выражала представление о двоемирии, противопоставленности идеала и действительности и реализовывалась в антитезе как главной особенности поэтического мышления. Бодлер в свою картину мира вносит закон Великой аналогии, и его главным художественным средством становится не антитеза, а уподобление.

На самом глубоком, философском уровне Бодлер абсолютно непротиворечив. Для него зло есть добро и наоборот, жизнь есть смерть и наоборот, красота есть безобразие и наоборот, любовь есть ненависть и наоборот, страдание есть радость и наоборот, чистота есть разврат и наоборот — поистине «то, что находится внизу, аналогично тому, что находится сверху».

«Цветы зла» — это название, отражающее закон Великой аналогии. Глубинному единству, лежащему в основе поэтического мышления Бодлера, соответствует художественный прием сравнения (уподобления): это подобно тому. Наиболее ярко этот прием использован в стихотворении «Падалъ», входящем в «Цветы зла», которое поэтому и воспринимается как программное: полуистлевшая лошадь подобна «девке площадной» (полной жизни, бесстыдно притягивающей к себе взоры); куски скелета подобны большим цветам; мертвое тело вздымается, как будто что-то живое дышит; красавица тоже будет таким трупом, но образ этого трупа в сознании поэта сольется с образом красоты и бессмертия.

Если в «Падали» закон Великой аналогии находит наиболее яркую образную форму, то в стихотворении «Соответствия», также входящем в «Цветы зла», поэтическая мысль выражена наиболее прямо и последовательно, почти не облакаясь в одеяния образов:

Подобно голосам на дальнем расстоянии,
Когда их стройный хор один, как тень и свет,
Переключаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

(Перевод В. Левика). ■

РУБЕЖ XIX–XX ВЕКОВ

Рубеж XIX–XX веков — начало Новейшего времени, эпохи перехода от региональных культур к культуре общемировой, расцвета цивилизации, но также времени мировых войн и революций.

Формирование всемирной литературы выражается в усилении взаимодействий крупнейших литературных регионов (Европы, США, Востока, России), вхождении в их число Латинской Америки. Ярчайший пример — мировое признание индийского писателя Р. Тагора, огромная популярность стихов никарагуанского поэта Р. Дарио. Все это приводит к необходимости по-новому описывать историю литературы: не по региональному, национальному признаку, а в соответствии с получившимися международное развитие и признание направлениями (течениями, школами).

Среди отличительных черт периода в первую очередь нужно выделить следующие: мозаичность картины литературной жизни, множественность направлений, течений, школ, отсутствие магистрального направления, открытость границ различных художественных систем, множественность влияний и традиций, расширение литературной «географии»: включение в европейский литературный процесс литератур Скандинавии, славянских народов, «возвращение» итальянской и испанской литератур, освоение Востоком и другими регионами, раньше закрытыми для европейского влияния, крупнейших явлений европейской литературы. В то же время европоцентристское сознание начинает расширяться, осваивать творчество писателей разных эпох и литератур (в том числе неевропейских).

Никогда. Поль Гоген. 1897 г.

Глубочайшая трансформация мирового литературного процесса (прежде всего в Европе) внешне выражается как кризис литературы и литературных традиций. Это более широкое явление, чем только литературное. Для характеристики кризисного мироощущения эпохи выработано понятие «декаданс» (в переводе с французского — «упадок»). Первым декадентом объявил себя еще Ш. Бодлер. В конце XIX в. произведения немецкого философа Фридриха Ницше (прежде всего «Так говорил Заратустра», «По ту сторону добра и зла») стали одним из важнейших источников декадентского мироощущения. Для него характерны мотивы болезни, смерти, разрушения, бегства от действительности в мир искусственной красоты, вытеснения этики эстетикой. Декадентское мироощущение нашло отражение в стилевых поисках. Декадентская литература пронизана музыкально-поэтическим началом особого рода: на первый план выходят вялые, убаюкивающие ритмы, неясные, зыбкие образы, символы, указывающие на иной, эфемерный и хрупкий мир, во всем противоположный действительности, недосказанность, мечта о том, чего не бывает. Искусство декаданса — это изысканный пессимизм и в то же время ницшеанское разочарование в ценностях, выработавшихся культурой в течение тысячелетий, это «пир во время чумы». Влияние декаданса на литературу рубежа XIX–XX веков огромно. ■



РЕАЛИЗМ

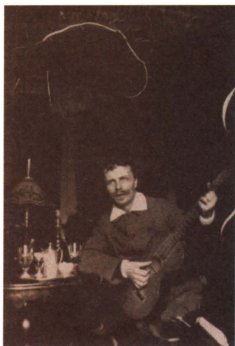
Реализм теперь отстаивает свои принципы не в борьбе с классицизмом или романтизмом, а полемизируя с натуралистами, символистами, разного рода декадентскими школами.

В критическом реализме выделяются четыре ведущие линии: социально-психологическая линия (французский писатель Ги де Мопассан, английские писатели Томас Гарди, Джон Голсуорси, англо-американский писатель Генри Джеймс, американский писатель Теодор Драйзер, норвежский писатель Кнут Гамсун, шведский писатель Август Стриндберг, немецкий писатель Томас Манн в первый период творчества, индийский писатель Рабиндранат Тагор и др.); социально-философская линия (французский писатель Анатоль Франс, английские писатели Бернард Шоу, Герберт Уэллс, чешский писатель Карел Чапек, японский писатель Акутагава Рюноске и др.); сатирико-юмористическая линия (раннее творчество немецкого писателя Генриха Манна, английский писатель Джордж Мередит, американский писатель Марк Твен, французский писатель Альфонс Доде и др.); героическая линия (французский писатель Ромен Роллан, американский писатель Джек Лондон). ■

В целом критический реализм на рубеже веков отличается открытостью границ, испытывает влияние и вбирает в себя черты всех основных художественных методов эпохи, сохраняя главное качество — характер типизации. Глубокая внутренняя перестройка реализма была связана с экспериментом, смелым опробованием новых средств. Качественно углубляются основные достижения критического реализма предыдущих периодов — психологизм, социальный анализ, расширяется сфера реалистического отображения, на новую художественную высоту поднимаются жанры новеллы, романа, эпопеи. Реалисты создали незабываемые образы, среди них циник Жорж Дюруа («Милый друг» Г. Мопассана) и бахвал Тартарен («Тартарен из Тараскона» А. Доде), отвратительный доносчик Унрат («Учитель Унрат» Г. Манна) и неунывающий мальчишка Том Сойер («Приключения Тома Сойера» М. Твена), буржуазные семейства Форсайтов

(«Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси) и Будденброков («Будденброки» Т. Манна), люди науки Боннар («Преступление Сильвестра Боннара» А. Франса) и герои фантастических романов Г. Уэллса («Война миров», «Человек-невидимка»), замечательные творческие личности Жан-Кристоф («Жан-Кристоф» Р. Роллана) и Мартин Иден («Мартин Иден» Д. Лондона). ■

*Хлеб наш насущный.
Андерс Цорн. 1886 г.*



Август Стриндберг.



ГИ ДЕ МОПАССАН (1850–1893)

Л.Н. Толстой считал его роман «Жизнь» лучшим после «Отверженных» Гюго французским романом XIX столетия.

Ги де Мопассан — французский писатель, глава реалистического направления в литературе конца XIX в. Он родился в обедневшей дворянской семье. Детство и юность Мопассана прошли в Нормандии. Обучение в университете было прервано франко-прусской войной, после которой Мопассан служил чиновником в различных министерствах.

Своими учителями в литературе Мопассан считал Г. Флобера, И.С. Тургенева, Э. Золя. Под их воздействием формировалась «мопассановская» новелла. Первый литературный успех Мопассана — новелла «Пышка», опубликованная в знаменитом сборнике кружка Золя «Вечера в Медане» (1880). Мопассан создал большое количество новелл, вошедших в сборники «Заведение Телье» (1881); «Мадемуазель Фифи» (1882); «Лунный свет» (1884); «Орля» (1887) и др. Они не составляют циклов в традиционном смысле слова, объединены, как правило, неким настроением, в чем сказывается влияние импрессионизма. Благодаря Мопассану в 1880-е годы новелла стала ведущим реалистическим жанром. Лежащий в основе новеллы единичный эпизод приобретает особое, обобщенное значение. В эпизоде раскрываются ранее неизвестные, незаметные черты характера, дремавшие чувства («Заведение Телье»). Эпизод становится экономным средством изображения жизненной драмы («Ожерелье») или поворотным моментом в судьбе персонажа («Папа Симона»). Мопассан разрабатывает новые средства психологизма. «Непрямой» анализ (напоминающий чеховский подтекст) позволяет угадать тончайшие движения души. Структура новеллы принципиально меняется за счет углубленного, фиксированного, «точечного» наблюдения, результатом которого становится предельная концентрация отраженной действительности в единичных деталях. Новелла Мопассана, как и чеховский рассказ, зачастую становится «маленьким романом». Мопассан и Чехов внесли выдающийся вклад в развитие «малого жанра», они глубоко изменили его характер, структуру и даже цели. ■

Значительны достижения Ги де Мопассана и в создании реалистических романов. Среди шести романов писателя особое место занимает «Жизнь» (1883) — одна из вершин психологизма во французской литературе XIX в. Напротив, в «Милом друге» (1885) психологизм отступает на второй план, что связано с фигурой героя (точнее — «антигероя») Жоржа Дюруа, чей духовный мир убог, внутренние побуждения ограничены, на первый же план выдвигается социальный анализ действительности.

Реалистическое творчество Мопассана сложно и многогранно. Он испытал влияние натурализма. Стиль ряда его произведений носит импрессионистский характер. На его позднее творчество влияли идеи декаданса (сб. «Орля», поздние романы). ■



Ложь. Огюст Ренуар. 1874 г.

Качели. Огюст Ренуар. 1876 г.



Джордж Бернард Шоу (1856–1950) — великий английский драматург, реформатор английского театра. Он был увлечен Ибсеном, посвятил ему книгу «Квинтэссенция ибсенизма» (1891). Шоу представлял сцену как место дискуссии, как площадку для столкновения идей, постановки проблем. Он отстаивает принципиально новую структуру драмы — «проблемную пьесу-симпозиум», он все ближе подходит к созданию «политической» и «философской» драм, которые займут большое место в его позднем творчестве. Шоу использует особый способ изложения проблем — парадокс, придав ему функцию идеологического оружия. Парадокс срывает романтические покровы с буржуазной действительности, он — свидетельство трезвого взгляда героев-«реалистов» и автора на жизнь.

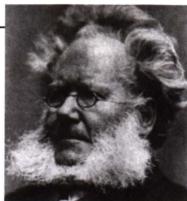
Три цикла составляют первый этап творчества Шоу-драматурга: «Пьесы неприятные» (1898: «Дома вдовца», 1892; «Сердцел», 1893; «Профессия миссис Уоррен», 1894); «Пьесы приятные» (1898: «Оружие и человек», 1894; «Кандида», 1894; «Избранник судьбы», 1895; «Поживем — увидим», 1895); «Три пьесы для пуритан» (1901: «Ученик дьявола», 1896–1897; «Цезарь и Клеопатра», 1898; «Обращение капитана Брасбаунда», 1899).

В 1913 г. Шоу создает наиболее популярную свою пьесу — «Пигмалион». Тогда же он начинает работать над драмой «Дом, где разбиваются сердца» (1913–1919), которую справедливо считал своим лучшим произведением. Эта пьеса открывает второй период творчества Шоу (после Первой мировой войны).

Драматургия Шоу дала мощный толчок развитию английского театра, находившегося в состоянии глубокого упадка целое столетие (после Шеридана). Он один из вождей «новой драмы», писатель, во многом определивший магистральные пути развития мировой драматургии в XX веке. ■

ГЕНРИК ИБСЕН (1828–1906)

Его современники говорили, что «новая драма» началась со слов Норы, сказанных Хельмеру: «Нам с тобой есть о чем поговорить».



Генрик Ибсен.

Генрик Ибсен — норвежский писатель, один из крупнейших драматургов эпохи, создатель «интеллектуальной драмы», или «драмы идей». Его первые драмы носили романтический характер. Переходными к реалистической драме идей стали драматические философские поэмы «Бранд» (1865) и «Пер Гюнт» (1867). Бранд как воплощение абсолютной воли (его идея: «Быть самим собой») и Пер Гюнт как воплощение безволия, готовности жить по принципу появляющихся в поэме фантастических троллей: «Быть самим собой довольным» — две противоположные точки зрения на предназначение человека. Обе позиции терпят крах: Бранд, осознав ущербность ригоризма, погибает в снежной лавине, а Пер Гюнт, придя к пониманию гуманности самодовольства и половинчатости, начинает меняться, и ему дается шанс сохранить свою личность: его гибель (символическая переплавка в оловянной ложке Пуговичника) отложена до следующего прихода Пуговичника. Изменчивость характера и открытый финал — важнейшие драматургические нововведения, которые делает Ибсен в «Пере Гюнте». Зритель должен быть сотворцом пьесы, размышляя о ее идеях, героях и событиях после окончания спектакля, — такова мысль Ибсена. ■

Крупнейшее достижение Ибсена — драма «Кукольный дом» (1879). Здесь он использовал целую систему художественных средств, разрабатывавшихся им в противовес развлекающей драматургии (ретроспективная композиция, основанная на тайне в прошлом героев, открытый финал, превращение пьесы в цепь дискуссий, которые продолжают зрители после окончания спектакля, символика, мотив всеобщей игры и т. д.). Героиня драмы Нора, к которой ее муж Хельмер относится как к очаровательной кукле (символика: кукла, кукольный дом; мотив игры в куклы, жизни «понорошку») когда-то совершила проступок, подделала подпись на векселе, спасая жизнь тяжело больного мужа (тайна в прошлом героев) и проявляя тем самым свою самостоятельность, «некукольность». Тайна раскрывается, и конфликт, в котором сталкиваются официальные воззрения и естественные человеческие потребности, приводит к драматическому финалу: Нора уходит из дома мужа, не обретя позитивного решения, но надеясь спокойно разобраться в произошедшем и осознать его, а Хельмер, ее муж, остается в ожидании «чуда из чудес» — возвращения Норы и их взаимного перерождения. Это «открытый финал»: конфликт не разрешен, действие не завершено. Конфликт у Ибсена носит не частный характер, он не может быть устранен в рамках сценического времени драмы. Ибсен превращает свои произведения в диспут по основным проблемам современности, придает драме интеллектуальный характер. В этом отношении Ибсен подготовил публику к восприятию интеллектуальных драм-дискуссий Шоу и общей интеллектуализации драматургии в XX в. ■

НАТУРАЛИЗМ

Натурализм — одно из важнейших направлений в литературе конца XIX века. Рождение натурализма связано с поражением европейских революций 1848 г., подорвавшим веру в прекрасный романтический мир, в утопические идеи, в идеологию вообще.

Философской основой натурализма стал позитивизм. Позитивисты провозгласили истинным только знание, получаемое и проверяемое опытным путем. Литературные предпосылки натурализма связаны с творчеством Флобера, с его теорией «объективного», «безличного» искусства, а также с деятельностью «искренних реалистов» (Шанфлери, Дюранти, художник Курбе). ■

Натуралисты ставили перед собой благородную задачу: от фантастических вымыслов романтиков, которые в середине века все более отходят от действительности в область грез, повернуть искусство лицом к правде, к реальному факту. Они обращаются к низам общества, им присущ подлинный демократизм. Натуралисты расширяют область изображаемого в литературе. Для них нет запрещенных тем. Если безобразное изображено достоверно, оно приобретает в их глазах значение подлинной эстетической ценности. ■

Для натурализма характерно позитивистское понимание достоверности. Писатель должен быть объективным наблюдателем и экспериментатором. Он может писать только о том, что изучил. Отсюда изображение лишь «куска действительности», воспроизведенного с фотографической точностью, вместо типичного образа (как единства индивидуального и общего), отказ от изображения героической личности как «нетипичной» в натуралистическом смысле. Место сюжета («выдумки») занимает описание и анализ. Автор эстетически нейтрален по отношению к изображаемому, для него нет красивого или некрасивого. Анализ общества осуществляется на основе строгого детерминизма, отрицающего свободу воли. Мир у натуралистов предстает в статике, как нагромождение деталей. Писатель не стремится предсказать будущее, считая себя не вправе заниматься ненаучными домыслами. ■

Париж.



Таур. Фонарная башня.

Основоположником эстетики натурализма был французский искусствовед Ипполит Тэн (1828–1893). Во «Введении» к своей «Истории английской литературы» (5 т., 1863–1865) он изложил теорию «расы, среды и момента», ставшую краеугольным камнем натурализма. Согласно Тэну, жизнь человека определяется в первую очередь наследственностью («раса»), затем всеми (а не только социальными) обстоятельствами окружающего мира и эпохи («среда» и «момент»). В его трудах заложен основной принцип натурализма: уподобление искусства естественным наукам. ■



Портрет Эмиля Золя.
Эдуард Мане. 1868 г.

Подлинный человеческий подвиг Золя — участие в деле Дрейфуса. Когда Альфреда Дрейфуса — еврея по национальности — ложно обвинили в шпионаже и раздули шовинистическую кампанию, Золя выступил со знаменитой статьей «Я обвиняю!», разоблачившей подлинные цели правительственных кругов, сфабриковавших дело Дрейфуса. А.П. Чехов писал о Золя: «В этом своем процессе он, как в скипидаре, очистился от наносных салыных пятен и теперь засиял перед французами в своем настоящем блеске. Это чистота и нравственная высота, каких не подозревали». ■

Эмиль Золя (1840–1902)

«Изучить на примере одной семьи вопросы наследственности и среды... Изучить всю Вторую империю от государственного переворота до наших дней. Воплотить в типах современное общество подлецов и героев», — таков был его замысел, воплотившийся в 20-томном цикле романов «Ругон-Маккары».

Эмиль Золя — великий французский писатель, глава натурализма. Он родился в семье итальянского инженера. Учился в Эксе (город в Провансе, впоследствии описанный Золя под названием Плассан), затем в Париже. Первый успех писателю принес сборник «Сказки Нинон» (1864), созданный под влиянием эстетики романтизма. Вскоре Золя знакомится с трудами И. Тэна. В отличие от Тэна, Золя признавал право художника на субъективизм, защищал импрессионистов. Однако созданный им в этот период роман «Тереза Ра-нен» (1867) носит преимущественно натуралистический характер.

В 1868 г. Золя задумывает цикл романов «Ругон-Маккары». Естественная и социальная история одной семьи в эпоху Второй империи» (1871–1893). В 1870-е годы появились первые восемь романов цикла. Все они немедленно были переведены на русский язык и стали очень популярны в России. Во Франции их встретили враждебно, и только роман «Западня» (1877) принес писателю признание.

Золя становится главой натуралистской школы. ■

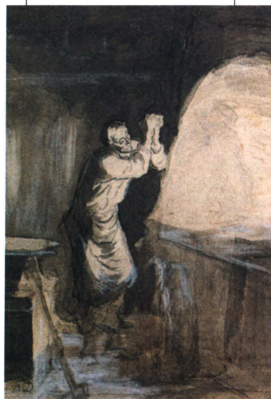


Любитель абсента.
Эдуард Мане. 1859 г.

Расцвет творчества Золя приходится на 1880–1887 гг., когда выходят романы «Нана» (1880), «Жерминаль» (1885), «Творчество» (1886), «Земля» (1887) и др. В критических работах («Экспериментальный роман», 1880; и др.) Золя излагает свои теоретические взгляды, концепцию натуралистического романа и драмы. Споры вокруг романа «Земля» явились поводом для раскола французского натурализма. Но Золя не оставляет начатого и в 1893 г. оканчивает цикл «Ругон-Маккары».

Золя оказал влияние на развитие натурализма во всем мире. Однако не меньшее значение имело его творчество для реализма. Золя необычайно расширил предмет реалистического изображения, разработал новые приемы художественного исследования действительности. Он разработал новое жанровое образование — цикл романов, представляющий общество целой эпохи в «вертикальном» (историческом) срезе. В рамках этого историко-семейного цикла Золя выработал особый тип романа, в центре которого оказалось предприятие, «экономический организм» (шахта в «Жерминале», рынок в «Чреве Парижа»). Поиски правды в искусстве сочетались у Золя с личной честностью, позволившей А. Франсу назвать Золя «этапом в сознании человечества». ■

Кузнец. Оноре Домье.



СИМВОЛИЗМ

«Если бы у вас были открыты глаза, разве вы не могли бы заметить в поцелуе того, чему теперь научает вас только катастрофа? (...) Мудрец не нуждается в таких потрясениях. Он с открытыми глазами и открытой душой видит слезу, движение девственницы, каплю падающей воды, внимает мелькающей мысли, пожимает руку брата, приближается к любимым устам. Он видит в них беспрестанно то, что вы провидели на мгновение, ибо улыбка легко научит его тому, что вам с таким трудом открыла буря или рука самой смерти», — так раскрывал сущность взгляда символистов на мир бельгийский писатель Морис Метерлинка, автор знаменитой «Синей птицы» — символа исканий.

СИМВОЛИЗМ — направление в литературе рубежа XIX–XX веков. В основе его эстетики лежит идеалистическая концепция двоемирия, согласно которой весь окружающий мир — лишь тень, «символ» мира идей, постижение которого возможно лишь через интуицию, через «суггестивный образ», а не с помощью разума. Распространение этой концепции, основанной на трудах А. Шопенгауэра и его последователей, связано с разочарованием в философии позитивизма. Символизм в искусстве явился реакцией на натурализм. ■

Основы художественного метода символизма закладываются в конце 1860 — начале 1870-х гг. Стихи символистов этого периода носят бунтарский характер. В них выражены такие сильные стороны символизма, как обличение мешанства, новаторские поиски в области многозначности слова, создание двупланового образа, суть которого заключалась в том, что за описываемым явлением как бы «просматривается» нечто другое, за ним стоящее, — описываемое явление оказывается символом чего-то иного. Здесь пока нет места характерному для более позднего этапа развития символизма отказу от социальных задач искусства, формализму, иррациональности, зашифрованности формы. ■

В 1870–1880-е годы символизм приобретает декадентские черты. В этот период Верлен занят изучением музыкальных свойств различных звуковых сочетаний, Рембо выступает с теорией «ясновидения», Малларме обращается к экспериментам в области формы, в результате которых разрушается логика мысли и образа. Символисты остаются непризнанными, «проклятыми» поэтами. Вокруг Малларме и Верлена начинает складываться школа. Декадентская доктрина символизма — явление кризисное. Но

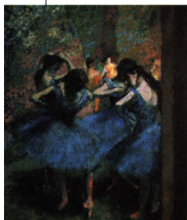
символистам свойственны и несомненные достижения в их стремлении увидеть мир целостным, передать сложность духовного мира человека. Значителен вклад символистов в поэтическое творчество, в форму стиха (музыкальная композиция, многозначность слова и образа, вызывающая поток ассоциаций, утверждение «верлибра» — свободного стиха и т. д.). Несомненны достижения символистов в драматургии, несколько скромнее представлена символистская проза. ■

Голубые танцовщицы. Эдгар Дега. 1890 г.



Стефан Малларме.

Создателем символистской драматургии был бельгийский писатель Морис Метерлинка (1862–1949). Славу ему принесли «маленькие драмы» — «Непрошенная» (1890), «Слепые» (1890), «Семь принцесс» (1891), «Там, внутри» (1894), «Смерть Тентажиля» (1894), в которых писатель разрабатывал новую функцию этого жанра — выражение «состояния» (это открытие оказало большое влияние на драматургию XX в.). В «маленьких драмах» главная тема — смерть, которую автор понимает как мистическую категорию. Метерлинка интересуется не борьбой, приводящей к смерти, а смертью сама по себе. В «маленьких драмах» сюжет предельно ослаблен. Двенадцать слепых пытаются узнать, что их окружает («Слепые»). Семья думает о болезни девушки («Непрошенная»). Другая семья проводит обычный вечер, не зная о своем несчастье («Там, внутри»). Жених пытается разбудить невесту («Семь принцесс») и т. д. Все это составляет первый, видимый мир пьес. Но каждый предмет или явление намекают на существование иного, нематериального мира. В пьесах Метерлинка слова героев мало что означают, значительно больше говорят паузы, но текст, а подтекст. ■





*Бульвар Монмартр ночью.
Камиль Писсаро. 1897 г.*

С 1872 по 1881 г. Верлену удалось опубликовать только один сборник — «Романсы без слов» (1874). В нем тенденция дематериализации мира, придания слову «второго», идеального плана путем выявления его музыкальности достигает вершины и делает сборник одним из самых совершенных созданий символистской поэзии. При этом стихи сборника исполнены меланхолии, в содержании их явно выступают черты декаданса. ■

*Занятия Валентина
с новыми девушками
в Мулен Руж.
Анри де Тулуз-Лотрек.
1889—1890 гг.*

ПОЛЬ ВЕРЛЕН (1844–1896)

«Так музыки же вновь и вновь», — провозгласил он в стихотворении «Поэтическое искусство», тем самым обозначив свой путь в поэзии.

Поль Верлен — крупнейший французский поэт-символист. Родился в Меше в семье офицера. Окончив лицей, он работал чиновником в парижской ратуше. В начале литературной деятельности Верлен примыкал к парнасцам. В его ранних поэтических сборниках («Сатурнические поэмы», 1866; «Галантные празднества», 1869) совершается постепенный переход от свойственной парнасцам любви к статичной красоте, материальной осязаемости мира к нереальности мира декорации, растворению всего материального в зыбкости воспоминаний и воображения. В еще большей степени стремление заменить «живопись» стиха, его парнасскую пластичность на «музыку» выражено в сборнике «Добрая песня» (1870). ■

В трагические дни разгрома Коммуны Верлен знакомится с юным поэтом Рембо. Опасаясь преследований, поэты уезжают сначала в Бельгию, потом в Англию. Поэт погрузился в тоску. Богемная жизнь, алкоголь привели к трагическому событию: 10 июля 1873 г. в Брюсселе Верлен дважды выстрелил в своего ближайшего друга Рембо. Рана была неопасной, но брюссельский суд приговорил его к двум годам тюрьмы.

Только в 1880-е годы к Верлену приходит слава. В 1894 г. после смерти Леконта де Лилля Верлен был провозглашен «королем поэтов». Но это ничего не изменило в его жизни. Нищета, алкоголь разрушают здоровье Верлена, и вскоре он умирает.

Значение деятельности Верлена заключается прежде всего в раскрытии новых выразительных возможностей языка, в развитии средств тончайшего психологизма, до него недостижимых в поэзии. ■



АРТЮР РЕМБО (1854–1891)

Французские исследователи нередко делят всю историю поэзии своей страны на поэзию до Рембо и поэзию после него.

Артюр Рембо — поэт-символист, считающийся во Франции родоначальником французской поэзии XX в. Он родился в Шарлевиле, в семье капитана инфантерии. Первые произведения были написаны Рембо в лицее, в 1862–1863 гг. В 1869 г. ему удается опубликовать три стихотворения на латинском языке. В эти годы Рембо много читает (Рабле, Гюго и других авторов). Начинается первый период его творчества (1870 — май 1871 г., стихотворения «Офелия», «Бал повешенных», «Зло», «Спящий в ложбине» и др.). Уже в этих произведениях Рембо выступает как символист. Сила отрицания мешанства («Сидящие»), религии («Зло») сочетается в первый период с выражением революционных идей в стихотворениях, посвященных Парижской коммуне («Парижская оргия, или Париж заселяется вновь», «Руки Жан-Мари»). Узнав о провозглашении Коммуны, Рембо бросает лицей в Шарлевиле и, добравшись до Парижа, участвует в революционных событиях. Ощущение краха Коммуны приводит его к поискам поэзии, опережающей косную жизнь, и в письмах середины мая 1871 г. Рембо излагает концепцию «поэта-ясновидца».

Второй период (май — декабрь 1871 г.) характеризуется резким усилением трагического звучания поэзии Рембо. Из стихотворений этой поры наиболее значительным является «Пьяный корабль». Рембо послал стихотворение П. Верлену, вскоре состоялось знакомство поэтов, переросшее в глубокую дружбу.

Третий период (1872–1873) открывается символистским сонетом «Гласные». В творчестве Рембо утверждается декадентское мироощущение. Вырабатывается особый «разорванный стиль», основанный на «неточном», произвольном употреблении слов (сб. «Озарения», 1872–1873). В 1873 г. Рембо заканчивает книгу «Пребывание в аду», где отказывается от теории «ясновидения». Больше он не возвращается к художественному творчеству. ■

Оставив литературу, Рембо отправился в путешествие по Европе и Востоку (Египет, Аден и т. д.), где он занимался всем — от работы в цирке до покупки рабов. Болезнь приводит его в Марсельский госпиталь, где он умирает в возрасте 37 лет. ■

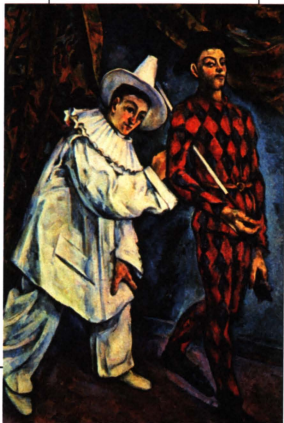
Значение поэзии Рембо огромно. Мир в ней представлен в максимальной уплотненности материальных форм, в избытке деталей, которые прорастают друг в друга, образуя бесконечную связь всех явлений во Вселенной. Мир Рембо поражает красочностью и динамичностью. Статика, свойственная парнасскому образу, у Рембо преодолевается свободным движением. Это движение присуще не только природе, но и миру галлюцинаций героя. Излюбленный персонаж Рембо — бродяга. Это деятельный герой, врывающийся в мир, прославляющий свободу в политике, быту, воображении. Отсюда — «разорванный стиль», предполагающий свободу ассоциаций, — характерная черта французской поэзии XX века. ■

В стихотворении Артюра Рембо «Спящий в ложбине» рисуется образ молодого солдата, как бы спящего среди расцветшей, благоухающей природы, и лишь в последней строке сонета говорится о том, что он сжимает «две красивые дыры меж ребер на груди»: минимален сон оказывается смертью. Но эта смерть выступает как истинная жизнь, слияние с природой и уход из жестокого мира действительности, где одни люди убивают других. ■

В письме Полю Деменю от 15 мая 1871 г. Рембо писал: «Я говорю, что надо быть ясновидцем и выращивать в себе ясновидящего».

Поэт делает себя ясновидящим, создавая долгий, бесконечный и разумный беспорядок всех сторон. Все формы любви, страдания, безумия; он ищет самого себя, он испытывает на себе все яды, чтобы сохранить только квинтэссенцию. Невыразимая попытка, в которой ему нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, в которой он становится среди всех великим больным, великим преступником, великим проклятым — и верховным Ученым! — ибо он стремится к неизвестному». ■

Пьеро и Арлекин. Поль Сезанн.



ЭСТЕТИЗМ.

ОСКАР УАЙЛЬД (1854–1900)

Эстетизм — течение в эстетической мысли и искусстве, зародившееся в 1870-е годы, окончательно сформировавшееся в 1880–1890-е годы и утратившее свои позиции в начале XX века, слившись с различными формами модернизма. Ярче всего эстетизм проявился в Англии, его крупнейшими представителями были У. Пейтер и О. Уайльд. ■

«Красота, как почти весь человеческий чувственный опыт, есть нечто относительное; поэтому определение ее тем менее имеет смысла и интереса, чем оно абстрактнее. Задача истинного эстетика заключается в том, чтобы определить красоту не в абстрактных терминах, но в возможно более конкретных, — в том, чтобы найти не универсальную, а особенную формулу, которая всего лучше выражает то или иное откровение красоты», — считал основоположник эстетизма У. Пейтер. ■

«Раскрыть людям себя и скрыть художника — вот к чему стремится искусство»; «Высшая, как и низшая, форма критики — один из видов автобиографии»; «Мимолетное увлечение отличается от вечной любви тем, что длится несколько дольше», — такими блестящими, нередко парадоксальными фразами насыщено все его творчество.

Оскар Уайльд — выдающийся писатель, глава английского эстетизма. Он родился в Дублине, в семье известного врача, учился в Оксфордском университете, где познакомился с эстетикой У. Пейтера. В 1881 г. он издал в Лондоне свои «Стихотворения», близкие по духу к символизму. В 1882 г. Уайльд совершил поездку по США с чтением лекций об эстетике. В 1880-е гг. складывается эстетизм Уайльда, основанный на парадоксальном утверждении первичности искусства, на дискредитации значения действительности для художника.

Блестящие перспективы были зачеркнуты судебным процессом над Уайльдом. Он был обвинен в безнравственности и с 1895 по 1897 г. отбывал заключение в Рэддингской тюрьме. Выйдя из тюрьмы, Уайльд поселился в Париже, где издал наиболее значительное свое поэтическое произведение — «Балладу Рэддингской тюрьмы» (1898). Уайльд умер и был похоронен в Париже. ■

Первое значительное достижение Уайльда-писателя — книга «Счастливый Принц и другие сказки» (1888), за которой последовал второй сборник сказок «Гранатовый домик» (1891). Сказки Уайльда — литературная стилизация. Здесь встречается несвойственное другим произведениям Уайльда открытое и прямое утверждение единства красоты и морали, хотя соотношение эстетического и этического начал пронизывает все творчество Уайльда.

Высшего напряжения это соотношение достигает в романе «Портрет Дориана Грея» (1891). Тема этого философского романа — искушение возможностью отождествить искусство и жизнь. Это отождествление приводит к разрушению и искусства, и жизни.

В последующие годы Уайльд занимается в основном драматургией («Веер леди Уиндермир», 1892; «Женщина, не стоящая внимания», 1893; «Саломея», 1893; «Идеальный муж», 1895; «Как важно быть серьезным», 1895), в которой выступает как один из самых ярких представителей европейской «новой драмы».

Куль красоты приводит Уайльда к парадоксальному утверждению: искусство не только выше жизни, но и формирует действительность в соответствии с фантазией художника. Это кульминационная точка развития эстетизма. ■

Поледуй. Густав Климт. 1907–1908 гг.



XX ВЕК

В XX веке лицо мира изменилось. Первая мировая война 1914–1918 гг. и революции начала XX века (прежде всего революция 1917 г. в России, с которой связано формирование социальной системы, альтернативной системе капитализма) вывели на поверхность основные конфликты новейшей эпохи. Невиданные успехи цивилизации оказывают мощное влияние на литературный процесс и условия его развития. В XX веке окончательно складываются две параллельно развивающиеся парадигмы художественного творчества, которые условно можно определить как литература «культурного запроса» и литература «массового спроса».

Литература «культурного запроса» в XX в. представлена в двух ее основных моделях: модернизм и реализм. В обеих моделях усиливается авторское начало (как в концепциях, так и в художественной форме). В то же время значение жанра ослабляется, границы жанров размываются.

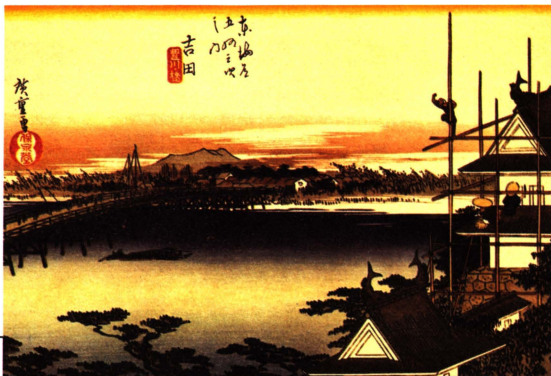
Внутренним рубежом периода стала середина века — время окончания Второй мировой войны, формирование социалистического лагеря в противовес лагерю стран капитализма, изобретение ядерного оружия, начало «холодной войны» и угроза Третьей мировой войны, борьба стран «третьего мира» за независимость. Меняется лицо и модернизма, и реализма: возникают явления неосавангардизма («новый роман», «театр абсурда»), рождается «новый латиноамериканский роман» и т. д.

Разочарование в буржуазном «обществе потребления», поставившем вещь выше духовности (явление «вещизма»), подчинившего современную культуру власти рекламы, приводит к бунту против навязываемых стандартов благополучной жизни, анархическому протесту против культуры вообще.

Возникает движение, определяемое термином «контркультура».

В XX в. все более заметны возникающая «всемирность» литературы, синтез культур Запада и Востока. Ярким проявлением этого синтеза стало мировое признание японской литературы, прежде малодоступной, а ныне восхищающей читателей всего мира. Отражение национальной специфики в творчестве Кавабата Ясунари (1899–1972), испытывшего в молодости влияние Джойса, автора повестей «Снежная страна» (1934–1937), «Тысяча крылатых журавлей» (1951), романа «Стон горы» (1954), было отмечено Нобелевской премией по литературе, присужденной писателю в 1968 г. за «писательское мастерство, которое с большим чувством выражает суть японского образа мышления». Романы Кобо Абэ (1924–1993) «Женщина в песках» (1960), «Чужое лицо» (1966), «Человек-ящик» (1973) в еще большей степени доступны западному читателю, не случайно этого автора называли то японским Достоевским, то японским Сартром. ■

Японский пейзаж. Свиток живописи.





МОДЕРНИЗМ

Модернизм выступает как новая модель художественного творчества. Все новое трудно входит в сознание человечества. Только теперь, спустя столетие, наиболее значительные произведения модернизма заняли прочное место на полках классики мировой литературы.

Модернизм — общее название разнородных направ-

лений, объединенных своей противопоставленностью реалистической и романтической моделям (а также связанным с ними натурализму, символизму, неоромантизму), стремлением разрушить формы искусства, воспринимаемые в начале XX в. как слишком традиционные, и создать современный художественный язык, чтобы отразить тотальную переоценку ценностей человечества. «Модерн» и значит «современный».

С точки зрения модернистов, надо начинать строить литературу заново и начать с определения тех первоэлементов, на которых она зиждется. Притчеобразность Франца Кафки, «поток сознания» Марселя Пруста и Джеймса Джойса демонстрируют поиски первоэлементов литературы. Модернисты на протяжении всего XX в. ищут эти первоэлементы то в самой жизни (прежде всего — в человеке), то в искусстве. Для экзистенциалистов важнее первоэлементы жизни (экзистенция), для абстракционистов важнее первоэлементы художественного языка. В ряде случаев ведутся поиски сразу в двух направлениях. ■

Здесь кроется наиболее глубокая причина противостояния

модернизма и реализма XX в.: модернисты пытаются найти первоэлементы, в то время как реалисты воодушевлены стремлением создать общую, цельную картину бытия. В модернизме часть (первоэлемент) становится больше, значительнее, важнее целого, которое обычно замещается мифом. В реализме XX в., напротив, целое (картина действительности) значительнее любой части, которая нередко может замещаться мифом. Модернистам в области поэтики важен микроуровень, поэтому художественный язык пересматривается на этом уровне, в то время как макроуровень (жанр, вид) мало затрагиваются. Так, Пруст пишет необычный, но роман; Кафка — нетрадиционные, но притчи и новеллы; Сартр, Камю, Ануй — трагедии и т. д., подобно тому как «Черный квадрат» остается картиной, «Весна священная» И. Стравинского — балетом, «Войтек» А. Берга — оперой, «Андалузский пес» Бунюэля — художественным фильмом. Реалисты более внимательны к жанрам, но ведущей для них становится тенденция выявить в избранном жанре его возможности передать целое.

В XX в. искусство все чаще воспринимается как род игры. Но игровой принцип при всей его значимости выступает как частный случай более общего принципа — моделирования действительности, что вообще характерно для литературы XX в., по крайней мере, для важной линии, связанной с такими именами, как Кафка, Гессе, Набоков, Брехт, Борхес, Фаулз, Эко и др. Моделирование противостоит традиции, воплощенной в аристотелевском понятию «мимесис» (подражание). В модернизме с его тенденцией к приоритету частного, более заметен и разработан игровой принцип. В реализме XX в. с его стремлением преодолеть частности во имя целого, более заметен принцип моделирования действительности.

Модернизм не выработал единой поэтики и, более того, никогда не ставил перед собой подобной цели. Поэтику модернизма нужно характеризовать применительно к различным направлениям, течениям, школам, авторам. ■

*Девушки из Авиньона. Фрагмент.
Пабло Пикассо. 1906—1907 гг.*

В 1917 г. французский поэт Гийом Аполлинер написал программное стихотворение, которое полемически назвал «Стихотворение» (вошло в посмертный сборник стихов «Есть», 1925):

*Он вошел.
Уселся на стул.
Он не смотрит
на красноволосое пламя.
Загорается спичка.
Он встал и ушел.*

(Перевод М. Кудинова).

Поэт предельно упрощает поэтический синтаксис, сводит до минимума литературную образность (сохраняя лишь один метафорический эпитет: «красноволосое пламя»), ищет опору поэзии в простейших событиях повседневной жизни. Это яркий пример ответа на вопрос: «С чего начинается поэзия?», поисков первоэлементов в поэзии. ■

*Портрет Гийома Аполлинера.
Анри Матисс.*



МАРСЕЛЬ ПРУСТ (1871–1922)

«Давно уже я привык укладываться рано. Иной раз, едва лишь гасла свеча, глаза мои закрывались так быстро, что я не успевал сказать себе: «Я засыпаю». А через полчаса просыпался от мысли, что пора спать: мне казалось, что книга все еще у меня в руках и мне нужно положить ее и потушить свет; во сне я продолжал думать о прочитанном, но мои думы принимали довольно странное направление: я воображал себя тем, о чем говорилось в книге, — церковью, квартетом, соперничеством Франциска I и Карла V», — так начинал его главное произведение, ставшее «библией» модернизма.

Марсель Пруст — французский писатель, оказавший огромное влияние на литературу XX века, признанный одним из «отцов модернизма». Он родился 10 июля 1871 г. в местечке Отей близ Парижа (ныне Париж) в семье врача. Он был ранимым, хрупким, болезненным ребенком, в возрасте девяти лет впервые испытал приступ астмы. Со временем приступы астмы стали переносимыми, и это заставило Пруста уединиться и всерьез заняться литературным творчеством — единственной отдушиной от болезни и одиночества.

Пруст приступает к созданию грандиозного романа (романного цикла) «В поисках утраченного времени» (1905–1922), законченного перед самой смертью. С появлением последней части цикла стал окончательно ясен единый замысел произведения, романный цикл стал восприниматься как многотомный роман «В поисках утраченного времени».

Роман выдвинул Пруста в число «отцов» европейского модернизма. О модернизме романа свидетельствует вытеснение реального мира субъективными впечатлениями, смешение временных пластов, отказ от традиционной сюжетности, разрушение характера, «поток сознания» как расщепление чувств, преобладание мелочей и деталей, связанное с тем, что Пруст отходит от изображения типического в сторону единичного. ■

Пруст, судя по ранним произведениям, не был мастером сюжета. Этот недостаток он обратил в достоинство, сознательно отказавшись от сюжетности как традиционного атрибута романного повествования. Сюжет романа достаточно беден и традиционен. История молодого человека уже не раз была раскрыта в десятках романов XVIII–XIX вв. Вытеснение аристократии буржуазией блестяще раскрыто в сюжетах произведений Бальзака. Становление художника и мыслителя представлено в «Исповеди» Руссо, «Ученических годах Вильгельма Мейстера» Гёте и других произведениях. Несчастливая любовь — сюжет множества романов и повестей, в том числе и такой вариант, как любовь к недостойной женщине («Манон Леско» Прево, «Ноябрь» Флобера и др.). Сюжет в традиционном его понимании отходит в романе Пруста на второй план, вытесняется другим способом повествования — «поток сознания», ставшим существенным открытием модернистов.

Хотя у Пруста были в этом отношении предшественники, его по праву можно считать писателем, утвердившим в романе особую форму повествования — «поток сознания». Огромный роман Пруста — это непрерывный монолог героя (прерываемый лишь изредка, например, в «романе в романе» о любви Свана). ■

Важнейшее отличие метода Пруста от реализма — противопоставление типизации примата единичного. Но это не примитивная мелочность, а следствие определенного философского взгляда. Истина для Пруста не в общем, а в уникальном.



Марсель Пруст.

Первый роман, входящий в цикл, — «По направлению к Свану» — был закончен Прустом в 1911 г. Печатали его отказались все издательства, в которые обращался автор, в том числе и престижное издательство «Галлимар» после отрицательной рецензии признанного мэтра Андре Жида. Только в 1913 г. издательство Бернара Грассе опубликовало роман, и то за счет средств автора и в неполном виде (отброшенная часть вошла потом во второй том). Дальнейшее издание было прервано Первой мировой войной. Только в 1918 г. вышел второй роман — «Под сенью девушек в цвету». Все это время автор работал над текстом, к тому же мир, общество, его вкусы и литературные пристрастия существенно изменились, и второй роман, вышедший уже в издательстве «Галлимар», получил высшую литературную награду Франции — Гонкуровскую премию. Пруст становится знаменитым, и каждый следующий том ожидается читателями со все большим интересом. В 1920–1921 гг. выходят два тома следующей части романного цикла — «У Германтов». В 1921–1922 гг. — два тома «Солома и Гоморрия». После смерти Пруста, последовавшей 18 ноября 1922 г. в Париже от воспаления легких, за издание остальных частей цикла берется младший брат писателя Робер Пруст. В 1923 г. опубликованы два тома «Пленницы», в 1925 г. — «Беглянка», в 1927 г. — два тома «Обретенного времени», завершающего повествование. ■

Каковы же основные черты «потока сознания»?

Субъективность повествования: все изображаемое тяготеет не к своей объективной сути и форме, а к образу, возникающему в сознании субъекта.

Ассоциативность повествования: изображаемый предмет предстает не в объективных связях с предметами окружающего мира, а в связях, возникающих по ассоциации в сознании субъекта.

Спонтанность повествования: оно не выстраивается логически, по уже существующим литературным моделям, носит не *общий* субъективный (свойственный всему народу, даже всему человечеству, обрештый за века устойчивые формы), а *индивидуально* субъективный характер, поэтому повествование приобретает текучесть, неопределенность, неформальность.

Неизбирательность повествования: в нем отсутствует аналитическое структурирование, разделение явлений на главные и неглавные, важное соседствует с очевидными мелочами.

Моментальность повествования: в литературе «потока сознания» имитируется мгновенное впечатление от предмета описания.

Фрагментарность повествования: фиксируется только узкий участок действительности, попадающий в поле зрения субъекта.

Многоканальность повествования: информация о действительности предстает как поступающая сразу по всем каналам ее восприятия субъектом, приоритет зрительного образа утрачивается, большое место начинают занимать звуки, запахи, осязание («память боков, колен, плеч», как сказано у Пруста), так же как воспоминания, сны, интуиция, подсознание и т. д. ■

Пруст стоит у истоков модернистского отрицания категории характера. В реалистическом характере представлено сочетание устойчивых черт личности, определяемое типическими (прежде всего социальными) обстоятельствами ее формирования. Под пером же Пруста персонаж предстает как все время изменяющееся отражение черт, приписываемых ему сознанием повествователя. По роману невозможно установить, какой «на самом деле» была Одетта или Альбертина. Марсель все время корректирует свое представление о людях в соответствии с появившейся новой информацией и своим субъективным отношением к ним в каждый данный момент жизни. То же самое можно сказать и о Марселе. Пруст это обосновывает уже в начале романа: «...Наружный облик человека есть порождение наших мыслей о нем». ■

Система образов-персонажей романа из-за отсутствия установок автора на изображение характеров крайне неустойчива. Ее функции в литературном произведении Пруст передает устойчивым лейтмотивам. Основных лейтмотивов три: неуловимое (из-за несовершенства памяти) время; любовь, приносящая несчастье (муки ревности, общественное осуждение, трагическая невозможность семейного счастья при однополюсной любви, пугающий оттенок сексуальности в любви к матери и т. д.); искусство, позволяющее вернуть утраченное время. Они тесно взаимосвязаны, составляют устойчивую систему и удерживают грандиозную конструкцию романа, которую нередко образно сравнивают с готическим собором.

Пруст заложил основы модернистского исключения фигуры автора из романного повествования. Сознание Марселя рисуется как бы само по себе, в собственном восприятии, без посредника в лице всезнающего и всеведущего автора. Но, исключая автора как организатора литературности текста, Пруст вводит в него фигуру незримо присутствующего читателя. Это достаточно новое явление. ■

Роман Пруста — самое изученное произведение французской литературы. О нем написаны тысячи работ. Критики изложили сотни концепций романа. Но ничего этого не нужно знать читателю, которому адресовал свой роман Пруст: читатель и так все это поймет или просто почувствует. Пруст пишет для таких же, как он, ориентируясь на родственное индивидуальное сознание, сходное образование, психологические реакции — на сходное мироощущение. А это имеет важное следствие: устранив фигуру автора как человека, знающего законы литературы, он устраняет и фигуру критика, также знающего эти законы: для читателей, на которых ориентируется Пруст, никаких комментариев к тексту и разъяснения его смысла не требуется. Возникает предельно искренний, не опосредованный «литературностью литературы» диалог родственных душ — Пруста и очерченного им круга читателей. Вот почему все же большинству читателей роман не будет доступен: для этого они должны быть схожи с Прустом, что в массе невозможно. Это вовсе не значит, что Пруст избег литературности: просто он отказался от ее традиционных форм и предложил новые, которые и стали очередной литературной традицией в XX в. ■

*Впечатление. Восход
Солнца. Клод Моне. 1872 г.*



ДЖЕЙМС ДЖОЙС (1882–1941)

В его романе «Поминки по Финнегану» упоминается о короле Марке из легенды о Тристане и Изольде. Летящие за окнами птицы кричат: «Три кварка, три кварка для мистера Марка». Когда физиком потребовался термин для обозначения гипотетических, не существующих отдельно, а только по три вместе частиц, из которых состоят элементарные частицы, они воспользовались его загадочным словом «кварк».

Джеймс Джойс — ирландский писатель, один из признанных «отцов модернизма». Он родился в Дублине в небогатой семье налогового служащего. Получил хорошее образование, закончил Дублинский католический университет. Еще школьником он начал писать стихи и прозу. В 1902–1903 гг. Джойс жил в Париже, но вынужден был вернуться в Дублин в связи со смертью матери. Здесь 16 июня 1904 г. он впервые встретил Нору Барнакл, горничную одного из дублинских отелей, в том же году женился на ней и уехал с ней за границу, где занимался литературной деятельностью.

В Париже в 1922 г., в день своего сорокалетия, Джойс издал роман «Улисс», который сразу стал мировой литературной сенсацией и принес писателю славу.

В романе два пласта: первый — современный, предельно конкретный, описывающий один день из жизни трех дублинцев, прежде всего — заурядного дублинского еврея Леопольда Блума, второй — мифологический: десятилетнее возвращение после Троянской войны в родную Итаку Одиссея (в латинском варианте — Улисса), описанное в «Одиссее» Гомера. Персонажи романа соответствуют гомеровским героям: Леопольд Блум — Одиссеем (Улиссу), его жена — жене Одиссея Пенелопе, Стивен Дедалус — сыну Одиссея Телемаку. Однако это не только сопоставление, но и противопоставление: Одиссей — герой, в то время как Блум — обыватель; Пенелопа сохраняет верность Одиссею многие годы, тогда как у Мэрион есть любовник. Героическое прошлое человечества сопоставляется с цивилизованной, но негероической и обывательской современностью. Джойс, в журнальной публикации давший эпизодам романа названия в соответствии с эпизодами гомеровской поэмы, в отдельном издании их снял, и, таким образом, единственным авторским указанием на мифологический пласт осталось название романа. Однако он определяет звучание романа как «эпопеи повседневности», переводя один день в вечность, в план вневременности, превращая персонажей в «людей вообще», заменяя реалистический историзм модернистским антиисторизмом. ■

Джойс пытается воспроизвести мысли, проносящиеся в голове человека, во всей их беспорядочности. Он выделяет мельчайшие частицы мысли, ее элементы, и связывает их не по правилам логики, а по ассоциациям. Роман написан так, чтобы время чтения примерно соответствовало времени отдельных действий героев, фиксации глазами, другими органами окружающего пространства (цвета, формы, звуки, запахи, тактильные ощущения) и отражении этих ощущений в сознании с его способностью выстраивать цепочки ассоциаций, подключать память, фантазию. «Поток сознания» воспроизводится писателем предельно натуралистически, но сам он вынужден был признать, что это только имитация мысли: ее невозможно схватить и зафиксировать.

Без новаций Джойса в использовании мифа, в литературной технике, в понимании психологизма как способа раскрытия не только сознания, но и сферы бессознательного невозможно представить литературу XX века. ■

Наиболее значительные ранние произведения Джойса — сборник новелл «Дублинцы» (опубл. 1914) и роман «Портрет художника в юности», опубликованный в журнале «Эгонист» в 1914–1915 гг. и вышедший отдельным изданием в 1916 г. В романе появляется автобиографический герой — Стивен Дедалус, который впоследствии перейдет в роман «Улисс». Это имя наполнено несколькими ассоциациями, в том числе: Стивен — имя первого христианского великомученика Стефана (смысл: художник — жертва общества, которое его не понимает и гонит); Стивен — от греческого слова «стефанос» — «венчик», символизирующий славу художника; Дедалус — Дедал, герой античного мифа, творец крыльев, создатель лабиринта (символизирует величие творческой деятельности).

После выхода «Улисса» с 1923 по 1939 г. Джойс работал над романом «Поминки по Финнегану». Этот роман, задуманный как «ночной» (в отличие от «дневного» «Улисса»), как воспроизведение работы подсознания спящего человека, написан в сложнейшей технике, трудной для чтения и понимания. В нем нет знаков препинания, введено множество неологизмов с использованием не только английского, но и еще 70 языков. ■

*Женский портрет.
Амадео Модильяни.*



Франц Кафка — австрийский писатель, один из «отцов модернизма». Он родился в Праге, входившей в состав Австро-Венгерской империи, в еврейской семье. Отец решил, что мальчик должен быть воспитан в традициях немецкой культуры. Получив юридическое образование, Кафка большую часть жизни проработал агентом по страхованию и на других чиновничьих должностях. Он обладал тонкой, впечатлительной натурой, не нашел счастья в отношениях с женщинами. Туберкулез, которым страдал Кафка, стал причиной его ранней смерти. Если при жизни Кафка был малоизвестным писателем, автором нескольких сборников новелл и притч, то в течение трех лет после смерти он получил признание как крупный мастер, автор романов «Пропавший без вести» (в американском издании — «Америка»), «Процесс», «Замок». К середине века он стал одним из самых прославленных писателей мира. ■

ФРАНЦ КАФКА (1883–1924)

За два года до смерти он в завещании требовал сжечь все его неопубликованные рукописи. Его душеприказчик писатель Макс Брод осмелился нарушить завещание и опубликовал рукописи, среди которых были три романа, множество новелл и дневники, которые Кафка вел всю сознательную жизнь.

Все творчество Франца Кафки можно представить как единый текст. Наиболее показательно в этом отношении «Описание одной борьбы» (1903–1904, при жизни автора не публиковалось) — самое раннее крупное произведение, в котором в свернутом виде существует основное из того, о чем Кафка будет писать всю жизнь. Из единого текста Кафка изымает несколько фрагментов, которые публикует как самостоятельные произведения, причем в разных сочетаниях, то есть в составе разных циклов. ■

Кафка вводит в литературу модернизма абсурдизм — такое представление о мире, согласно которому из мира исчезли все законы, остались одни договоренности (объективные закономерности заменены субъективной верификацией, т. е. договором между людьми). Мысль бессильна понять видимость, если человек не включен в ситуацию (притча «Проходящие мимо»), но если включен — она наивно прямолинейна (стремление Грегора Замзы, героя новеллы «Превращение», после того, как он обнаружил, что превратился в отвратительное насекомое, все же отправиться на работу). ■

В романе Кафки «Процесс» и особенно в новелле «Приговор» показано действие персонажа по логике, правилам, навязанным чужим сознанием. Странные сочетания возникают, когда перекрещиваются логики Карла Россмана и Кочегара (новелла «Кочегар», входящая также в качестве первой главы в роман «Пропавший без вести»). Еще более странные сочетания складываются, когда посторонняя воля хочет внедриться в некую сложившуюся среду. Так построен роман «Замок».

Любая конструкция, то есть химера сознания, в которую верят, любой рассказ, сюжет в условиях идентификации единичного и всеобщего превращался в миф. У Кафки миф прежде всего нетрадиционен, он непосредственно не связан ни с фольклором, ни с религиозными традициями ни по содержанию, ни по форме. У него мифологизируется любое субъективное состояние. Это особенно привлекательно, так как употребимо везде, годится для любой школы (по форме — даже для реалистической). Широта воздействия Кафки во многом объясняется новым подходом к конструированию мифа. ■

Страшный суд. Фрагмент. Иероним Босх. 1504 г.



ЭКСПРЕССИОНИЗМ И ФУТУРИЗМ

«Мы хотим воспеть любовь к опасности, привычку к дерзновенности. Хотим восславить агрессивность, лихорадочную бессонницу и кулачный бой... Мы утверждаем новую Красоту скорости... Рычащий автомобиль, мчащийся словно под обстрелом, прекраснее Самофракийской Победы... Мы хотим восславить войну — единственную гигиену мира... Хотим уничтожить библиотеки, музеи и академии...» — таковы ключевые положения «Первого манифеста футуризма» Маринетти.

Наиболее решительно порывающие с традиционными литературными формами модернистские направления нередко объединяются термином «авангардизм». Он покрывает лишь часть явлений, определяемых понятием модернизм. Такие модернисты, как М. Пруст, А. Жид, Г. Гессе, вряд ли должны быть охарактеризованы как авангардисты. Очевидно, в авангардизме главную роль играет проблема языка, желание разрушить традиционное языковое оформление текста. Среди первых проявлений авангардизма были экспрессионизм и футуризм. ■

Экспрессионизм. Это авангардистское направление наиболее характерно для немецкой литературы, хотя его влияние ошутимо и в литературе скандинавских стран, Бельгии, Венгрии и т. д. В Германии экспрессионизм возник около 1905 г. и активно развивался до конца 1920-х годов. Термин (от лат. expression — выражение) был введен в 1911 г. основателем экспрессионистского журнала «Штурм» Х. Вальденом. Экспрессионисты настаивали на принципе всеохватывающей субъективной интерпретации действительности. Они выступили против негативных сторон жизненного уклада, отмеченного порабощением личности, механизацией, отчуждением. Отсюда первый лозунг экспрессионизма: действительность в существующих формах должна быть отвергнута.

Чтобы изменить ее, искусство должно по-новому истолковать эту действительность (принцип «активизации искусства»). Особую роль при этом может сыграть поэзия и драматургия. Так, герой драмы Рейнхардта Зорге «Нищий» (1912) рассматривает театр как трибуну. Вместо лозунга коммерческого искусства («искусство как объект прибыли») появляется лозунг «искусство как выражение определенной тенденции».

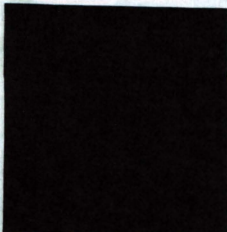
Чтобы реализовать принцип «активизации искусства», экспрессионисты использовали разнообразные средства. Это, например, схематичность, резкое выделение одних сторон в ущерб другим, чтобы читатели, зрители пришли к заданному, нужному автору решению. Это и принцип «демонстративности» во всем, будь то нарочито резкие отступления в поэзии от традиции, оформление спектаклей, позерство персонажей и самих авторов.

Для выполнения задач разоблачения действительности и активизации искусства оно должно быть идейным, непосредственным, субстанциальным, считали экспрессионисты. Здесь требует комментария термин «субстанциальность». Экспрессионисты отвергли диалектическую связь понятий «явление» и

Яркий пример «активизации» через «демонстративность» в экспрессионизме — использование в спектаклях особо резкой музыки для того, чтобы вывести зрителей из себя. Вот, например, ремарка из экспрессионистской пьесы Франца Юнга «Плебеи»: «Встывает музыка... Дальше — дикий марш на грубых инструментах. Цирковая музыка... Только не так сентиментально — публика в партере должна подскакивать. Нужно, чтобы они никак не могли шептаться друг другу сальности». ■

Крик. Эдвард Мунк. 1893 г.





Черный квадрат.
Казимир Малевич. 1913 г.

В «Техническом манифесте футуристской литературы» (1912) Маринетти ради адекватного отображения изменившейся действительности требует отказаться от расстановки существительных в логическом порядке, а соединять их по аналогии, без грамматических связей; употреблять глаголы только в неопределенной форме (как наиболее растяжимой по смыслу); уничтожить прилагательные и наречия как дающие дополнительную информацию (на ней некогда останавливаться в вихре движения, при динамическом видении); отменить все знаки препинания, мешающие принципу непрерывности; применять математические и музыкальные знаки для указания направления движения и т. д. ■

«сущность», резко их противопоставили. Они предполагали говорить не о явлениях, а только о сущностях. Поэтому в произведениях экспрессионистов так много абстрактного, действуют не жизнеподобные персонажи, а стереотипы: капиталист, рабочий и т. д., ситуации также предельно обобщены. Так, в пьесе Р. Зорге «Нищий» главный герой распадается на четыре «субстанции»: он поэт, сын, брат, влюбленный. Эти субстанции играют в пьесе разные актеры. ■

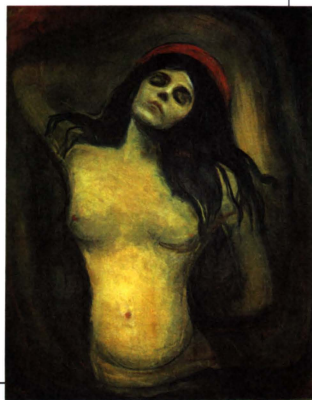
Футуризм. В начале XX в. возникло близкое к экспрессионизму течение авангардизма — футуризм (от лат. futurum — будущее), получившее наибольшее распространение в Италии. В отличие от экспрессионизма, пессимистически рисовавшего урбанизацию и машинизацию жизни, футуризм воспевае эти процессы, связывая с ними будущее. Для футуризма характерны антигуманизм (человек —

«штифтик» в механизме «всеобщего счастья», подобные детали машины — «единственной учительницы одновременности действий»), антипсихологизм («горячий металл и... деревянный брусок волнуют нас теперь больше, чем улыбка и слезы женщины»), антирационалистичность (призыв «вызвать отвращение к разуму»), антифилософичность, антиэстетичность, антиморальность («мы хотим разрушить музеи, библиотеки, сражаться с морализмом»), отказ от культурных традиций (призыв «наплевать на алтарь искусства»), от литературного наследия («нужно вымести все уже использованные сюжеты, чтобы выразить нашу вихревую жизнь: стали, гордости, лихорадки и быстроты»), от словесных форм выражения (призыв «восстать против слов»). Футуристы воспевают движение, динамизм современной жизни. Их идеал — человек на мотоцикле, «новый кентавр». Все приведенные высказывания взяты из манифестов основателя футуризма итальянца Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944). В 1909 г. вышел его «Первый манифест футуризма». После первого манифеста появилось множество других вплоть до манифеста «Новая футуристическая живопись» (1930).

В произведениях Маринетти словесная образность заменяется коллажем, игрой шрифтов, произвольным расположением цифр и математических действий, звукоподражательных восклицаний для имитации выстрелов и взрывов.

После прихода к власти Муссолини, с которым Маринетти сблизился в годы Первой мировой войны, поэт-футурист получает различные награды, становится академиком (1929), а футуризм — официальным художественным направлением фашистской Италии. Его революционность и анархизм уступили место официозу. Это течение, развивавшееся не более двух десятилетий и затем сошедшее на нет, стало впоследствии одним из основных источников поп-арта. ■

Мадонна. Эдвард Мунк. 1893 г.



ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

*Философия экзистенциализма, или философия существования (от лат. *existentia* — существование), — иррационалистическое направление в современной философии, сыгравшее огромную роль в развитии литературного процесса Запада и породившее особое направление в модернизме.*

Одним из первых (еще до появления трудов Хайдеггера и Ясперса) ввел экзистенциалистскую проблематику в художественную литературу испанский писатель Мигель де Унамуно (1864–1936). Он был ректором Саламанкского университета. Преследуемый при диктаторском режиме Primo de Rivera, вынужден был эмигрировать во Францию, где находился до 1930 г. Во время гражданской войны в Испании он встал на сторону республики, осудил фашизм. Его лучший роман «Туман» написан в 1914 г. в период напряженных размышлений писателя над сущностью человеческого бытия, способностью искусства познать существование каждой отдельной личности. Философия Унамуно пронизана трагизмом, источник которого в жажде личного бессмертия и уверенности в конечности своего существования. «Туман» — уникальное произведение, одной из главных целей которого является утверждение в литературе нового жанрового образования, названного автором «нивола» (от «новелла» — испанского названия жанра романа). В нем диалектичность развития мысли, стоящей на грани с релятивизмом, порождает приоритет диалога над описанием. Унамуно внес большой вклад в развитие философских жанров литературы XX века. ■

Во второй половине 1930-х годов и в годы Второй мировой войны на первый план выходит французский экзистенциализм (Сартр, Симона де Бовуар, Камю, Ануй). Французские экзистенциалисты нередко предпочитали излагать свои философские идеи в художественной форме. Наибольшее значение приобрела литература экзистенциализма, созданная во Франции. Крупнейшей фигурой здесь стал Жан Поль Сартр (1905–1980). Основы его философской концепции были заложены в 1930-е годы и получили особое развитие в 1940-е годы («Бытие и ничто», 1943). Сартр был склонен излагать свою философию в художественных произведениях. Основные положения экзистенциализма развиты в трилогии «Дороги свободы» («Зрелый возраст», 1945; «Отсрочка», 1945; «Смерть в душе», 1949). Сартр углубляется в самоанализ героев, из романов исчезает рассказчик, его заменяет поток сознания того или иного героя. В стиле сартровской прозы стремление к субъективному повествованию соединяется с элементами грубого натурализма.

Большой резонанс получила драматургия Сартра, основы которой заложены в трагедии «Мухи» (1943), воспринятой французами как антифашистская пьеса. Писатель разрабатывает «театр ситуаций», в котором борьба характеров заменяется борьбой философских тезисов, позиций, идей («Мертвые без погребения», 1946; «Дьявол и господин бог», 1951).

В 1964 г. Сартру была присуждена Нобелевская премия по литературе «за богатые идеями, пронизанные духом свободы и поисками истины творчество, оказавшее огромное влияние на наше время». Но Сартр от премии отказался, заявив, что он «не желает, чтобы его превращали в общественный институт». Его радикальная позиция не позволяла ему в такой форме принять поддержку от осуждаемого им буржуазного общества. ■



Жан Поль Сартр.

В последние два десятилетия жизни Сартр редко обращался к художественному творчеству. В эссе (или, как его нередко называют, «автобиографическом романе») о первых 10 годах жизни «Слова» (1964) он следующим образом характеризует свои ранние произведения: «В тридцать лет я с успехом проделал лихой фокус: описал в «Тошноте» — и поверьте мне, совершенно искренне — горечь бесцельного, неопределенного существования себе подобных, как будто я сам тут ни при чем. Конечно, я был Рокантемом, без всякого снисхождения я показывал через него ткань моей жизни; но в то же время я был «я», избранный, лептисес ада, фотомикроскоп из стекла и стали, нацеленный на мою собственную протоплазматическую жилкость. Позднее я весело объяснял, что человеку невозможно пребывать самим собой; у меня тоже не было этой возможности, но зато я обладал мандатом, который давал мне право выявить эту невозможность, преобразив ее тем самым в самую интимную свою возможность, объект своей миссии, трамплин своей славы. Я был пленником этих очевидных миссий, но не замечал их — я видел мир сквозь них. Подделка до мозга костей, плод мистификации, я радостно писал о том, сколь тягостны условия человеческого существования. Догматик, я сомневался во всем, только не в том, что сомнение — знак моего избрания — я восстанавливал одной рукой то, что разрушал другой, считал колебания залогом своей устойчивости. Я был счастлив. С тех пор я переменялся». ■



Альбер Камю.

Трактовка «чумы» в романе А. Камю приобретает конкретно-историческое звучание. Как отмечал писатель, «явное содержание «Чумы» — борьба европейского Сопротивления против фашизма». В романе присутствует и скрытый абстрактно-символический пласт, который позволяет толковать «Чуму» как роман-притчу о человеческом существовании вообще. ■

Сад наслаждений. Фрагмент.
Иероним Босх. 1500—1505 гг.



АЛЬБЕР КАМЮ (1913–1960)

Культуролог Ролан Барт подчеркнул его вклад в исследование интеллектуальных проблем: «...Нет ничего более «значимого», чем попытки, от Камю до Ионеско, поставить смысл под вопрос или же разрушить его».

Альбер Камю — один из наиболее известных французских философов и писателей XX в., лауреат Нобелевской премии (1957). Он родился в Алжире, в семье француза, сельскохозяйственного рабочего, и испанки. Окончив в 1935 г. Алжирский университет и став лицензиатом по литературе и философии, Камю организовал передвижной «Театр Труда», где выступил как актер, режиссер и драматург. Он начал работать над сборником эссе «Миф о Сизифе», другими произведениями. Некоторое время он состоял в компартии и в дальнейшем был связан с левым движением, а в годы войны занял антифашистскую позицию. ■

В мае 1940 г., за несколько дней до оккупации Парижа фашистами, Камю заканчивает рукопись романа «Посторонний». Писатель выбирает форму притчи и вырабатывает особый стиль, который Ролан Барт определил как «нулевой градус письма». Герой романа Мерсо — обобщенный образ, представляющий экзистенциалистский вариант «естественного человека» Ж.Ж. Руссо. Разорвав внутренние связи с обществом, Мерсо живет, повинаясь инстинктам. Почти бессознательно он убивает человека. Во второй части романа история Мерсо прерывается как бы в кривом зеркале по ходу судебного разбирательства. Мерсо судят, по существу, не за убийство, а за попытку пренебречь условными формами отношений между людьми, принятыми в обществе, за нарушение правил игры. А. Камю ставит своего героя в типичную для экзистенциалистов «пограничную ситуацию», то есть в ситуацию выбора перед лицом смерти, когда, согласно экзистенциалистской философии, наступает прозрение. Мерсо выбирает свободу знать, что мир абсурден. Отказавшись пойти на компромисс, Мерсо принимает смерть. ■

Роман «Чума» (1947) — самое крупное из прозаических произведений Камю. Повествование в романе строится как хроника, которую ведет Бернар Риё, одновременно и рассказчик, и главное действующее лицо. Это не посторонний, а активный участник событий, врач, который бросается на борьбу со всемирной чумой, эпидемия которой поразила Оран и почти привела к гибели этот город, отделенный от остального мира карантинными заграждениями. Чума неожиданно приходит и потом также неожиданно уходит. Это символ мирового Зла, неистребимого, алогичного, которому писатель противопоставляет стоическую позицию лишенных надежды, но исполняющих свой долг людей.

Творчество Камю — яркий пример экзистенциализма в литературе (при том, что и сам писатель, и ряд литературоведов выступали против прямолинейного отношения его произведений к экзистенциализму). ■

РЕАЛИЗМ XX ВЕКА

Судьбы реализма в XX веке определяются его превращением из направления в модель художественного творчества (общее название разнородных направлений — критический реализм, социалистический реализм, итальянский неореализм, латиноамериканский «магический» реализм и др.).

Реалистическая модель в литературе «культурного запроса» занимает видное место. Среди принципов, получивших наибольшее развитие в реализме XX века, прежде всего выделяются психологизм, историзм, философичность, документальность. К ним добавляются некоторые другие, например, биографизм, фольклорность. Каждый из принципов реализма сформировался до этого столетия, но приобрел новые оттенки, функции, формы выражения.

Некоторые принципы реализма XIX в., напротив, утрачивают ведущие позиции, отходят на второй план, например, критический пафос, конкретно-социальный анализ (за исключением социалистического реализма, где он даже доминирует в особых формах, например, изображение действительности в революционном развитии).

По разным причинам во всех разновидностях реализма сатира как форма критического осмысления действительности, столь ярко представленная в реализме XIX в., заметно теряет свои позиции. В известном смысле, после Первой мировой войны сатирический пафос становится менее актуальным. Однако и сатиричность приобретает новые формы выражения.

Гуманизм в XX в. — веке мировых социальных катастроф — испытывает кризис, коснувшийся и реализма. Принципы реализма XX века оказываются недостаточными для утверждения гуманистической концепции, и писатели-реалисты нередко прибегают к традициям классицизма с его утверждением должной жизни и романтизма с его тягой к исключительным, духовно богатым личностям.

Представители критического реализма XIX в. редко были атеистами, но их устремленность к материалистическому пониманию мира прослеживается с достаточной определенностью. В XX в. нередки случаи, когда религиозно настроенные писатели обращаются к реалистическим традициям, к форме психологического семейного романа, и такое сочетание дает совершенно новый, необычный художественный эффект. Особенно ярко это проявилось в творчестве французских писателей-католиков, прежде всего ставшего всемирно известным Франсуа Мориака (1885–1970). ■

Литература «потерянного поколения». После публикации в 1926 г. романа Э. Хемингуэя «И восходит солнце» («Фиеста»), где в качестве одного из эпиграфов использована фраза знаменитой американской писательницы Гертруды Стайн, брошенная ею в разговоре: «Все вы потерянное поколение», это крылатое выражение стало термином для обозначения своеобразной разновидности реализма XX в., получившей название литература «потерянного поколения». Ее отличительные черты — выбор героев, прошедших огонь Первой мировой войны и не могущих вписаться в мирную жизнь; выражение сомнения в любых высоких словах, обесцененных войной; оди-

Новые формы типизации через сатиру обнаруживаются в ставшем всемирно известным романе чешского писателя Ярослава Гашека (1883–1923) «Похождения бравого солдата Швейка во время мировой войны» (1921, 1923; не окончен). В нем в традициях народного искусства воссоздан гротескный и одновременно реальный мир, которому противопоставит Швейк, новое воплощение «дурака» из народных сказок, призванный выявить подлинную «дурость», нелепость и жестокость буржуазного миропорядка, его своего рода «войны и мира», представленных сквозь призму смеха от юмора до бесполощадной сатиры. ■

*Терраса в Сент-Андрессе.
Клод Моне.*



Американский писатель Френсис Скотт Фицджеральд (1896–1940) — один из наиболее глубоких и тонких выразителей психологии «потерянного поколения». В сознании читателей сложился образ Фицджеральда как необыкновенно удачливого писателя, человека «века джаза» (название сборника его рассказов 1922 г. — «Истории века джаза»). Однако в своих лучших романах «Великий Гэтсби» (1925) и «Ночь нежна» (1934) писатель разоблачает миф об «американской мечте»: нельзя одновременно преуспеть в американском обществе и сохранить незатронутой чистоту чувств. Образ главного героя романа Джея Гэтсби стал воплощением притягательности «американской мечты», но именно через него писатель проводит мысль о неизбежности краха этой мечты. Гэтсби, занимаясь спекуляциями на бирже, сколачивает огромное состояние, исходя из, казалось бы, самой благородной цели: завоевать право на любимую женщину. Однако деньги не могут сделать его счастливым. Место романтических чувств все больше занимает голый прагматизм. Американский миф о возможности для любого американца разбогатеть, добиться успеха, подняться на самый верх общественной лестницы оборачивается трагическим ощущением бессмысленности прожитой жизни. ■

Роман американского писателя Дэвида Джерома Сэлинджера (р. 1919) «Над пропастью во ржи» (дословно «Lovei во ржи», 1951), в котором омертвевшему жизненно укладу американского общества противопоставлена позиция неглубоко затронутого культуры, а поэтому пока «естественного человека» — подростка Холдена Колфилда, стал поистине культовым. Он непосредственно предвещает появление литературы битников («разбитого поколения») во главе с писателем Джеймсом Керуаком и поэтом Аланом Гинзбергом) и хиппи. ■

ночество героев и их тяга к дружбе и любви, к веселящейся толпе; стоицизм героев, являющийся единственным выходом из трагичности их положения; незамысловатость повествовательной манеры, сюжета, диалогов; психологизм (особенно в описании внутреннего мира мужчин, прошедших через тяжелые испытания). Первые произведения литературы «потерянного поколения» появились вскоре после окончания Первой мировой войны: роман «Три солдата» Дж. Дос Пассоса, повесть «Желтый Кром» О. Хаксли, роман «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда (1925), роман «Солдатская награда» У. Фолкнера (1926), роман «И восходит солнце» Э. Хемингуэя и др. В 1929 г. появилось три романа, составляющих вершину литературы «потерянного поколения»: «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя, «Смерть героя» английского писателя Ричарда Олдингтона (1892–1962), «На западном фронте без перемен» немецкого писателя Эриха Марии Ремарка (1898–1970), образующем трилогию с последующими его романами «Возвращение» (1931) и «Три товарища» (1938). После романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» (1940), где появляется тема ответственности, не характерная для этой литературы, тематика «потерянности» сходит на нет. В наши дни читатели сохраняют интерес к произведениям Хемингуэя, Ремарка, Фицджеральда, но в них привлекает не чувство «потерянности», а глубокий реалистический психологизм. ■

Социалистический реализм. Один из важнейших признаков новейшего этапа литературного развития — возникновение литературы социалистического реализма. Термин закрепился после доклада М. Горького на Первом Всесоюзном съезде советских писателей (1934), где подчеркивалось: «Социалистический реализм утверждает бытие как деяние, как творчество, цель которого — непрерывное развитие ценнейших индивидуальных способностей человека ради победы его над силами природы, ради его здоровья и долголетия, ради великого счастья жить на земле». Подлинное рождение метода связывали с появлением романа М. Горького «Мать» (1906), оказавшим огромное влияние на писателей и читателей многих стран мира. Первым выдающимся образцом социалистического реализма в литературе Запада был вполне справедливо признан роман французского писателя Анри Барбюса «Огонь» (1916). В 1930-е годы на позиции этого художественного метода переходит Р. Роллан, порывают с сюрреализмом и сближаются с социалистическим реализмом Л. Арагон и П. Элюар. В Германии на эти позиции переходит крупнейший драматург XX века Б. Брехт, за ним следуют И.Р. Бехер, А. Зегерс. В США — Дж. Рид, в Чехословакии — Ю. Фучик, в Польше — Ю. Тувим, в Дании — М. Андерсен-Нексе, в Турции — Н. Хикмет, в Китае — Лу Синь, в Бразилии — Ж. Амаду, в Чили — П. Неруда. Влияние социалистического реализма испытывают К. Чапек, Р. Мартен де Гар, Г. Манн и другие выдающиеся реалисты Запада.

Новаторство социалистических реалистов, в чьих произведениях утверждается историческая перспектива, принципиально новый подход к изображению человека, общества, мира, неосомненно для развития мировой литературы. Вместе с тем перерождение социализма в СССР в тоталитарную систему, утверждение культа личности Сталина, аналогичные процессы в странах народной демократии — спутниках СССР приводят к тому, что социалистический реализм из живого и плодотворного явления искусства превращается в догматическую систему принципов «едиственно верного художественного метода», превзошедшую по жесткости даже нормативную эстетику классицизма. Собственно, реализм и романтика из этой системы все чаще и чаще уходят, заменяясь новым подобием классицизма. Однако если в основе классицизма лежало представление об эстетическом идеале, воплощаемом с по-

мощью объективно прекрасных форм, в вырождавшемся социалистическом реализме восторжествовали принципы партийности и догматически понимаемой народности. На смену эстетическим принципам приходили принципы политические, и отступление от них нередко жестоко каралось (судьба И. Бродского в СССР, С. Мрожека в Польше, В. Гавела в Чехословакии и др.). Социалистический реализм оказался, как никакое предшествовавшее художественное направление, связанным с политикой.

С началом «перестройки» (после 1985 г.) появляется большое количество работ, в которых социалистический реализм объявляется мифом, не существовавшим явлением, его достижения обесценены и отброшены, эстетика сведена к схоластическим теориям, которые сами себя разоблачают и вызывают отторжение своим догматизмом. После разгрома социалистического реализма началась атака на реализм вообще. В итоге в настоящее время литературоведы стараются не пользоваться этими скомпрометированными терминами, прибегая к фигуре умолчания. Между тем критика социалистического реализма была проведена опять-таки не столько с эстетических, сколько с политических позиций и поэтому представляется крайностью. Достижения этого направления в реалистической литературе XX в. сохраняют свое эстетическое, нравственное значение, и со временем отношение к ним будет пересмотрено, они снова станут восприниматься как актуальные. На сегодняшний день они имеют ценность для полноты описания истории литературы XX в. ■

Антифашистская литература. Вторая мировая война вызвала к жизни литературу Сопротивления (Л. Арагон, Э. Триоле, Веркор, П. Элюар, А. де Сент-Экзюпери, А. Камю, Э. Хемингуэй, Ю. Фучик, М. Залка, Б. Брехт, А. Зегерс и многие другие). В литературе Сопротивления усиливается реализм, она демократична по содержанию и по форме, ориентируется на самого широкого читателя. ■

Неореализм. Одно из самых показательных для характеристики реализма XX века явлений — итальянский неореализм, отразившийся не только в литературе, но и в кино. Он сложился под влиянием движения Сопротивления, охватившего Италию в 1943–1945 гг. Истоки этого реалистического течения — в веризме, заметное воздействие на него оказало советское и прогрессивное французское киноискусство. Его теоретик — Д. Дзаватини, программные произведения — фильм Р. Росселини «Рим — открытый город», роман В. Пратолини «Повесть о бедных влюбленных». Неореалисты выдвинули в центр произведения образы людей из народа, героев Сопротивления, тему человеческого достоинства перед лицом жестокого мира, отбросили усложненные формы во имя ясности и правдивости, использовали в литературе принципы и приемы реалистического кино. Достижения неореализма связаны с деятельностью Э. Де Филиппе, П.П. Паззолини, Д. Родари, А. Моравиа. В 1960-е годы начинается отход ведущих итальянских писателей от неореализма (В. Пратолини, С. Квазимодо, А. Моравиа, И. Кальвино), что связано со стремлением преодолеть эмпиризм неореалистического искусства, расширить аналитические возможности литературы. Из явлений этого и последующих десятилетий особый интерес вызывает творчество Т. Гуэрры, автора ряда сценариев для фильмов Ф. Феллини, а также новелл, миниатюр, для которых характерно поэтически-метафорическое переосмысливание обыденных событий. ■



*Грозовые облака.
К. Нордстрем. 1895 г.*

Васко Пратолини (1913–1991) — крупнейший представитель итальянского неореализма. Писатель начал печататься в 1938 г. Он принимал участие в движении Сопротивления. Наиболее значительное произведение писателя — «Повесть о бедных влюбленных» (1947). В книге сочувственно обрисована героическая деятельность подпольщиков, оказывающих сопротивление фашистам, выведены образы простых итальянцев с их обыденными заботами, их отношением к жизни. В романе повествуется о судьбах жителей маленькой улочки во Флоренции — Виа дель Корно, об их заботах, любви, поисках счастья. События разворачиваются в 1920-е годы, когда к власти в Италии пришли фашисты. Одна из самых ярких сцен романа — гибель кузнеца Коррадо, по прозвищу Мачисте, который, узнав о готовящемся фашистском путче — «Ночи Апокалипсиса», — предупреждает прогрессивных политических деятелей об опасности. Стилю Пратолини присуще сочетание лиризма и разоблачения социального зла, что в целом становится характерным для неореализма. ■

Томас Стернз Элиот (1888–1965) — англо-американский поэт и критик. Он родился в США, позже переехал в Англию, сменил гражданство и религию (перешел из протестантов в католики). Известность пришла к нему после публикации поэмы «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока» (1917). Уже в этом раннем произведении ощущается глубокое разочарование в возможности человека. Герой (точнее — антигерой) поэмы — некий Альфред Пруфрок, который хотел бы спеть любовную песню, но его сковывает страх: «И как осмелюсь я?» — главный вопрос, который его мучает и лишает творческих и жизненных сил. В 1922 г. опубликована поэма Элиота «Бесплодная земля», которую американский модернист Эзра Паунд назвал «самой длинной поэмой, когда-либо написанной на английском языке», намекая не на количество строк (их всего 434), а на объем жизненного и литературного материала, к которому в поэме есть прямые и скрытые отсылки. Чувство обреченности переходит у Элиота в философию и художественно сформулированную концепцию отчаяния, которая ярко воплотилась в стихотворении «Полные люди» (1925):

*Мы полные люди
Трухой набитые люди
И жмемся друг к другу
Наши череп соломой хрустит
И падают соломы
Мы спрем друг другу
И шепот без смысла шуршит
Как ветра шестел в траве
Как шорох в разбитом стекле
Как воящая в погребке крысы
Образ без формы, призрак
без краски,
Сила в оковах, порыв
без движенья...*
(Перевод И. Кашкина).

Философская глубина и художественная выразительность поэтической манеры определили отношение к Т.С. Элиоту как к самому значительному англоязычному поэту XX в. ■

ТОМАС МАНН (1875–1955)

Он был крупнейшим представителем интеллектуально-философской прозы в литературе XX века.

Томас Манн — выдающийся немецкий писатель. Он родился в Любеке, в семье сенатора, владельца крупной хлеботорговой фирмы. Его старший брат, Генрих Манн, прославился как писатель, опубликовав в 1900 г. роман «Земля обетованная» — первый в немецкой литературе роман о Германии как современной капиталистической стране. Через год известность пришла и к Томасу Манну как автору романа «Будденброки» (1901). Подзаголовок «Упадок одной семьи» характеризует его тему, а также жанр: это семейная хроника. Но уже в больших новеллах (повестях) «Тристан» (1902), «Тонио Крегер» (1903) и ставшей особенно знаменитой «Смерти в Венеции» (1913) писатель открывает свою главную тему — судьба художника в условиях кризиса культуры — и раскрывает ее не в конкретно-социальном, а в философском ключе. В его романах, повестях, новеллах, эссе обычно уже заглавие содержит иногда открытый, а чаще скрытый, представленный символом, ключ к идейному содержанию произведения. Нередко название относит читателя к фундаментальному для романа мифу, легенде. Так, «Волшебная гора» в названии романа Т. Манна, вышедшего в 1924 г., — это Герцельберг, Греховная, или Волшебная гора, где, согласно легенде, миннезингер Тангейзер провел семь лет у богини Венеры. Судьба молодого немца Ганса Касторпа, приезжающего в туберкулезный горный санаторий «Берггоф» навестить друга на несколько дней, но задержавшегося там до начала Первой мировой войны, реализует эту легенду в современности. В романе Т. Манна «Доктор Фаустус» (1947) трагическая судьба гениального композитора Адриана Лёверкюна, вступившего, как ему кажется, в сделку с дьяволом, утрачивающего и талант, и разум, сопоставляется с легендой о средневековом ученом и чернокнижнике Фаусте. Томас Манн — один из сложнейших писателей мировой литературы, но художественность его произведений такова, что он стал одновременно одним из самых читаемых немецких авторов. ■

Философичность литературы присуща в XX в. не только Т. Манну, а многим прозаикам (романы и новеллы немецко-швейцарского писателя Германа Гессе, чеха Карела Чапека, английский философский роман Айрис Мёрдок и ильям Голдинг, философская проза латиноамериканских писателей Хорхе Луиса Борхеса и Хулио Кортасара), драматургам (Сартр, Камю, итальянец Луиджи Пиранделло), поэтам (яркий пример — поэзия Томаса Стернса Элиота). ■

*Концерт в ящике.
Фрагмент.
Иероним Босх.*



ЭРНЕСТ ХЕМИНГУЭЙ

(1899–1961)

В основе его неповторимого стиля лежит «принцип айсберга», о котором он писал: «Если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может многое опустить из того, что знает, и если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом. Величавость движения айсберга в том, что он только на одну восьмую возвышается над поверхностью воды».

Эрнест Хемингуэй родился в городке Оук-Парк близ Чикаго в семье врача. Учился в школе, он нередко убегал из дома, работал поденщиком на ферме, официантом, тренером по боксу. По окончании школы стал репортером в газете «Канзас-Стар» (в г. Канзас-Сити). Он участвовал в Первой мировой войне в качестве санитаря автоколонны Красного Креста, был ранен. Врачи нашли на его теле 237 ранений. После нескольких месяцев пребывания в госпитале он снова идет на фронт. ■

В романе «И восходит солнце» (в английском издании «Фиеста», 1926) впервые оформился так называемый хемингуэвский «кодекс» (или «канон») — система поведения его героев, которая включает в себя: (1) отчужденность, одиночество, при этом если героя охватывает любовь, то она только усиливает его страдания; (2) боязнь этого одиночества, страх остаться наедине с собой (отсюда тяга к толпе, к развлечениям, к ресторанам); (3) особая способность упиваться всей полнотой жизни, праздником, разгулом, прожить жизнь без оглядки на последствия; (4) особый взгляд на мир: предпочтению всего конкретного, простого отвлеченному, сложному, в чем герою всегда слышится какой-то подвох, обман. Описав в книге «В наше время» возвращение с войны, в романе «И восходит солнце» жизнь после войны, Хемингуэй достроил описание представителей «потерянного поколения», изобразив жизнь солдата на войне в романе «Прощай, оружие!» (1929). Литереским героем здесь выступает американец, лейтенант итальянской армии Фредерик Генри. На его примере автор показывает, как появляются люди «потерянного поколения», как формируется их психика и мировидение. Хемингуэй здесь продолжает защищать позицию мужественного стоицизма. ■

В романе «По ком звонит колокол» (1940) меняется романная структура. Расширяется эпическое начало. Герои предстают в их связи с историей и народом, меняют стоическую позицию наблюдателя на позицию активного деятеля, хотя трагические обстоятельства заставляют героев не только сохранить, но и укрепить свой стоицизм, выработать несколько остранный, ироничный взгляд на происходящее (своего рода панцирь, защищающий их чувства). Хемингуэй начинает прибегать к моделированию действительности, создавая некий «микромир», в котором отражается общий ход вещей.

Хемингуэй вызвал к жизни определенный способ поведения, сделал привлекательными мужественность и стоицизм даже в самых неблагоприятных обстоятельствах. Он вызвал подражание не столько в литературе, сколько в жизни, что делает его не только великим, но и культовым писателем. ■

Письмо к матери. В.В. Верещагин. 1901 г.



После войны Хемингуэй работал сначала местным, а затем европейским корреспондентом газеты «Торонто Дэйли Стар». В 1920-е годы он жил в Париже. В 1925 г. в Париже вышла книга новелл Хемингуэя «В наше время». Здесь появляется первый его лирический герой — Ник Адамс. Герою неясен окружающий мир, который рисуется автором сквозь призму сознания Адамса, поэтому все отмечено избыточностью, неустойчивостью, утратой цельности. Сознание героя отражает послевоенный мир, потрясенный катастрофой. ■

В книге «В наше время» зарождается знаменитый хемингуэвский стиль. Писатель резко увеличивает значение подтекста, в чем превосходит реалистов предыдущих поколений. Этого он достигает за счет нарочитого обеднения текста и создания поля читательских ассоциаций. Обеднение текста — целая система средств: описание до предела сжимается; язык описания сух (только факты без открытой авторской оценки); почти совсем не используются прилагательные; время и место действия обозначаются одной-двумя деталями; сюжет сводится к одному, при этом незначительному эпизоду; отсутствует прямое изображение внутреннего мира героев; большую, иногда основную часть текста составляет предельно незначительный, обыденный диалог. Но за этой бедностью текста обнаруживается предельная насыщенность подтекста, достигаемая скрытой многозначительностью образов, перерастающих в реалистические символы; неожиданностью и силой контрастов, дающих пищу для множества ассоциаций; повторами сюжетных ходов, мотивов, фраз; умалчиванием о главном. Это и есть «принцип айсберга». ■



Бертольт Брехт.

В пьесе Брехта «Мамаша Кураж и ее дети» представлены 12 лет жизни (1624–1636) Анны Фирлинг, прозванной мамашей Кураж, ее путешествия по Польше, Моравии, Баварии, Италии, Саксонии. В начале пьесы Кураж с тремя детьми отправляется на войну, полная надежды на легкую удачу и обогащение. В финале Кураж, потерявшая на войне детей, с тупым упорством тащит свою повозку дальше по дорогам войны. Сопоставление начала и конца позволяет раскрыть идею Брехта о несовместимости материнства, любви к детям, надежды на счастье с войной и надеждой за счет всеобщих страданий решить свои маленькие семейные проблемы. ■

Образы пьесы
«Мамаша Кураж и ее дети»
в произведениях живописи.



БЕРТОЛЬТ БРЕХТ (1898–1956)

Вслед за Марксом он утверждал: «Философы лишь различным образом объясняли мир, но дело заключается в том, чтобы изменить его».

Бертольт Брехт — немецкий писатель, режиссер, один из крупнейших реформаторов театра и драматургии XX в. Он родился в Аугсбурге в семье директора бумажной фабрики. Впервые о Брехте заговорили как о поэте социально-сатирического плана после появления его антивоенной «Баллады о мертвом солдате» (1918), которую он распевал под гитару в различных политических кабаре.

В середине 1920-х годов Брехт всерьез увлекся марксизмом и в дальнейшем в течение всей жизни углублял свое знакомство с этим учением. Сохраняя ряд черт экспрессионизма, Брехт в своей драматургии все большее внимание уделяет реалистическому анализу действительности. Впоследствии он относил свое творчество к социалистическому реализму.

Наиболее значительными произведениями Брехта до Второй мировой войны стали пьесы «Трехгрошевая опера» (1928, по мотивам «Оперы нищих» английского драматурга начала XVIII в. Джона Гея), «Мать» (1932, по мотивам одноименного романа М. Горького), антифашистская пьеса «Страх и отчаяние в Третьей империи» (1938). С 1933 г. Брехт жил в эмиграции (в Праге, в Вене, затем в Дании и Швеции), его книги сжигались фашистами.

Начало Второй мировой войны совпало с окончанием Брехтом одной из самых прославленных его пьес — «Мамаша Кураж и ее дети» (1939). В военные годы из-под пера Брехта появляются такие значительные пьесы, как «Добрый человек из Сезуана» (1939–1941), «Карьера Артуру Уи, которой могло не быть» (1941). В годы войны Брехт обосновался в Голливуде. Пребывание в США закончилось вызовом в 1947 г. Брехта на допрос в Комиссию по расследованию антиамериканской деятельности, после чего писатель решил покинуть эту страну. Он переезжает в Швейцарию, а в 1948 г. — в восточный сектор Берлина, где вместе с женой — выдающейся актрисой Еленой Вайгель — создает «Берлинер ансамбль» (открытие — 8 ноября 1949 г.), театр, который после гастролей в 1956 г. в Англии и Франции был признан самым выдающимся, новаторским театром современности. ■

Еще в 1920-е гг. Брехт начал создавать теорию эпического театра. Среди идей эпического театра можно выделить четыре главных положения: «театр должен быть философским», «театр должен быть эпическим», «театр должен быть феноменальным», «театр должен давать отчужденную картину действительности».

В чем суть феноменальности? В старом, «аристотелевском» театре подлинно художественным явлением была только игра актера. Остальные компоненты как бы подыгрывали ему, дублировали его творчество. В эпическом театре каждый компонент спектакля (не только работа актера и режиссера, но и свет, музыка, оформление) должен быть художественным явлением («феноменом»), каждый должен иметь самостоятельную роль в раскрытии философского содержания произведения, а не дублировать другие компоненты.

Особенно важен для Брехта был эффект отчуждения, как бы объединяющий все основные черты эпического театра, придающий им целенаправленность. Образная основа отчуждения — метафора. Отчуждение — одна из форм театральности условности, принятие условий игры без иллюзии правдоподобия. Эффект отчуждения призван выделить образ, показать его с необычной стороны. При этом актер не должен сливаться со своим героем. Брехт с помощью отчуждения стремился так показать мир, чтобы у зрителя возникло желание изменить его. ■

«НОВЫЙ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ РОМАН»

Высшее выражение синтеза различных национальных культур, знаменующего начало функционирования всемирной литературы как единого целого, — возникновение в Латинской Америке явления, получившего название «новый латиноамериканский роман».

Самым значительным из представителей «нового латиноамериканского романа» может быть признан колумбийский писатель Габриэль Гарсиа Маркес (р. 1928), лауреат Нобелевской премии (1982), автор повестей «Палая листва» (1955, опубл. 1972), «Полковнику никто не пишет» (1958, опубл. 1972), сборника новелл «Похороны Великой Мамы» (1962), романов «Недобрый час» (1962), «Осень патриарха» (1975, опубл. 1977), «Хроника объявленной смерти» (1981), «Любовь во время чумы» (1985). Вершиной творчества Габриэля Гарсиа Маркеса и всего «нового латиноамериканского романа», одним из высших достижений литературы XX века по праву считается его роман «Сто лет одиночества» (1967, опубл. 1970). Автор совершенно оригинально решает проблему героя, выведя в качестве его не отдельного человека, а целый род Буэндиа, живущий в селении Макондо — в этом образе воплотилась судьба всей Латинской Америки. Традиция гомеровских поэм, соединивших миф и эпос, в литературе Нового времени расширилась на экстенсивную традицию эпоса и интенсивную традицию мифа. В романе «Сто лет одиночества» возникает их новый синтез — мифологическая эпика. Соединение реалистически описанной латиноамериканской действительности с мифологическим сознанием порождает «магический реализм», синтез реализма и модернизма XX в. ■

ЛИТЕРАТУРА «МАССОВОГО СПРОСА»

Знаете ли вы, что самый читаемый автор на земле не Шекспир или Толстой, а Сименон? Что «Божественной комедии» Данте никогда не догнать по количеству тиражей «Унесенных ветром» Маргарет Митчелл или детективы Азаты Кристи? В XX веке литература «массового спроса» во многом определяет сознание, вкусы, литературную моду.

Эта литература, составляющая в XX в. основной объем литературной продукции, развивается вне моделей, подобных модернизму и реализму, в функции модели в ней выступает избранный автором жанр: детектив, шпионский роман, фэнтези, приключения, триллер, хоррор (литература ужасов), женский роман, сериал, ситком (комедия положений) и др. При этом жанровые границы становятся жесткими, жанровые модификации дробными: не роман, а «женский роман», «полицейский роман» и т. д. Литература «массового спроса» имеет особые формы функционирования, описываемые такими понятиями, как бестселлер (наиболее продаваемая литература), дайджест («вы-

У истоков «нового латиноамериканского романа» стоял гватемальский писатель Мигель Анхель Астуриас (1899–1974), автор антидиктаторского романа «Сеньор Президент» (1933, оп. 1946). Среди крупнейших представителей «нового латиноамериканского романа» — аргентинцы Хорхе Луис Борхес (1899–1986), Хулио Кортасар (1914–1984), бразилец Жоржи Амаду (1912–2000), кубинец Алехо Карпентьер (1904–1980), венесуэлец Мигель Отеро Сильва (1908–1985), перуанец Мариано Варгас Льюса (р. 1936). ■

*Незримый человек,
Сальвадор Дали. 1929 г.*



Классик жанра триллера, читаемый во всем мире, — американский писатель Стивен Кинг (р. 1946), который уже в первом романе «Керри» потряс воображение читателей трагической историей гибели девушки, наделенной паранормальными способностями. Подобными свойствами наделены и персонажи других романов Кинга («Сжигающая взглядом», «Сияние»). Тема детей, наделенных необычными способностями, которые приводят их в столкновение с прагматичным обществом, разработана писателем необычайно трогательно. Позже Кинг перешел к созданию хорроров (романов ужаса), где на первый план выходят образы разложившихся мертвецов, вампиров, гниения, смерти. Оказалось, что эта тематика особо притягательна для миллионов потребителей литературной продукции. ■

Роман Станислава Лема «Солярис» (1959–1960), оригинальную кинематографическую версию которого создал А. Тарковский, — яркий образец фантастики. Направив своих героев к планете Солярис, представляющей собой один огромный мозг, автор ставит их перед необходимостью разрешать нравственные проблемы, актуальные в сегодняшней реальной жизни. ■

жимка», краткое изложение произведения, в том числе и классики), комикс (перевод текста в серию картинок),-pocket-бук (карманное издание, которое удобно читать в транспорте) и др. Здесь эстетический принцип вытесняется коммерческим. Характерная черта литературы «массового спроса» — связь со средствами массовой информации и компьютеризацией общества. ■

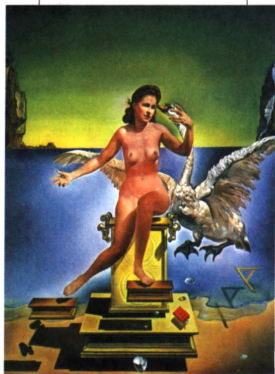
Детективный жанр. Его истоки (детективные новеллы Э.А. По, положившего начало жанру детектива) и классические образцы (произведения английского писателя Артура Конан Дойла, Герберта Кийта Честертона, Агаты Кристи, бельгийца Жоржа Сименона, крупнейшего представителя разновидности детектива — «полицейского романа», и др.) дали модели для бесчисленного количества детективов, наводнивших прилавки книжных магазинов. В лучших образцах детектива можно обнаружить сочетание черт литературы «массового спроса» и «культурного запроса». Но в целом жанр не может существовать без жестких схем, своего рода правил игры. В детективе существует и ожидается читателем схема ситуаций (обычно загадочное убийство или другая тайна), схема сюжетов (например, расследование убийства, совершенного в закрытой комнате), схема системы образов (в центре — детектив, частный сыщик или полицейский, ведущий расследование, и, как правило, его помощник, описывающий оригинальный метод детектива), схема применения художественных средств, ретроспективная композиция, достаточно простой язык. В детективном жанре глубоко разработаны способы поддержания читательского интереса, психологизм направлен не столько на раскрытие внутреннего мира персонажей, обычно весьма схематичных, сколько на овладение внутренним миром читателя. ■

Триллер. Большое место в литературе «массового спроса» занимает триллер (от англ. *thrill* — вызывать трепет) — сенсационный захватывающий боевик с напряженным сюжетом и стремительным развитием действия. Восходя к новеллам Э.А. По, романам английского писателя Уилки Коллинза («Женщина в белом», 1860; «Лунный камень», 1868), жанр в XX в. развивается по нескольким линиям (триллер детективный, фантастический, мистический и т. д.). ■

Фантастика. Развитие фантастического жанра (группы жанров) — характерная черта культуры XX века. Фантастика стоит на стыке классической традиции, идущей от Жюль Верна и Герберта Уэллса, и литературы «массового спроса». К выдающимся достижениям столетия можно отнести фантастические произведения американских писателей Рей Бредбери (р. 1920), Айзека Азимова (1920–1994), Курта Воннегута (р. 1922), польского писателя Станислава Лема (р. 1921). Популярность фантастики породила эксплуатацию ее классических моделей в массовой культуре. Фантастика, в отличие от фэнтези, ориентируется на научное мышление, достижения техники, постижение неизвестных законов Вселенной. ■

Фэнтези. Всемирное признание получила трехчастная фантастическая эпопея английского филолога, писателя Джона Роналда Рузвельта Толкина (1892–1973) «Властелин колец» (1954–1955). В ней создан прообраз жанра фэнтези, в котором на основе моделей фольклорной волшебной сказки возникает особый виртуальный (мнимый, воображаемый) мир со своими законами, отличающимися от реальных законов вселенной, развития человеческого общества. Герои таких произведений вынуждены учитывать эти законы, проявляя при этом или свои добрые, или злые качества. Открытия Толкина были использованы в «массовой литературе», и на книжные прилавки хлынули потоки фэнтези. ■

Leda Atomica. (Атомная Леда.) Сальвадор Дали. 1949 г.



РУБЕЖ XX–XXI ВЕКОВ

В последние десятилетия XX века начался новый переходный период — рубеж XX–XXI веков. Его отличие от предыдущих переходных периодов связано с новой ситуацией — переходом от индустриальной цивилизации к информационной, когда власть будет принадлежать не тем, в чьих руках находятся фабрики и заводы, а тем, кто управляет информационными потоками. Роль средств массовой информации резко повысится, и это скажется (и уже сказывается) на содержании, форме и распространении литературных произведений.

В конце XX в. на смену модернизму приходит Постмодернизм (post означает «после»). Постмодернисты вместо понятия «произведение» используют понятие «текст»: совокупность знаков без цели и без центра, обладающая принципиальной открытостью, множественностью смыслов. Отказавшись от пафоса новаторства и разрушения старой культуры, свойственного модернизму, постмодернисты утверждают, что в принципе литература уже не может сказать ничего нового, все новое — лишь монтаж из обрывков старых текстов. Для обозначения этой особенности литературы введено понятие «интертекст» (т. е. совокупность текстов). Р. Барт утверждал: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки старых культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык».

Постмодернисты постоянно прибегают к открытому и скрытому цитированию классиков, демонстрируют лингвистические познания, наполняют произведения реминисценциями, рассчитанными на столь же образованных читателей. Огромный массив литературоведческих, культурологических знаний отнесен в постмодернизме непосредственное восприятие окружающей жизни. Не менее популярны в элитарной интеллектуальной среде сочинения теоретиков постмодернизма, они в известной степени вообще начинают заменять у интеллектуалов потребность в чтении художественной литературы. Отрицая старое понимание научного стиля, теоретические работы постмодернистов приближаются по стилю к эссе, включают не только логические, но и художественное восприятие читателя. Крупнейшие теоретики постмодернизма — французы Ролан Барт (1915–1980), Жак Деррида (р. 1930), Мишель Фуко (1926–1984), Жан Франсуа Лиотар (р. 1924), Юлия Кристева (р. 1941), американец Фредерик Джеймсон (р. 1934), итальянец Умберто Эко (р. 1932) и др.

Яркий пример литературы постмодернизма — творчество итальянского филолога и писателя Умберто Эко (р. 1932). Он написал ставший программным для постмодернизма роман «Имя розы» (1980), уже будучи известным ученым-семиологом и медиевистом.

Роман «Имя розы» сконструирован профессором, хорошо разбирающимся в культуре средневековой, в проблемах современной лингвистической философии. В нем два плана. Первый — экзотерический («для непосвященных»). В этом аспекте роман представляет собой детективный роман, действие которого происходит в средневековой Италии, в эпоху гонений на альбигойскую ересь. В одном из бенедиктинских монастырей происходит серия таинственных убийств, расследовать которые приходится монаху-францисканцу Вильгельму Баскервильскому (в подлиннике — Гильермо да Баскервиль). Его имя должно даже самому незначителю человеку напомнить о Шерлоке Холмсе, расследовавшем дело о собаке Баскервиль. Второй план (эзотерический, «для посвященных») адресован интеллектуалам. Вильгельм не только «ыщик», он ученик выдающегося философа Роджера Бэкона и сам глубокий знаток философских и религиозных вопросов, тайно посланный в монастырь императором для того, чтобы принять участие в диспуте между бенедиктинцами и францисканцами по основным вопросам веры. У Вильгельма есть и собственная скрытая цель: в библиотеке монастыря он ищет считающуюся утраченной вторую часть «Поэтики» Аристотеля, посвященную анализу жанра комедии (для постмодерниста более важный жанр, чем трагедия, так как он связан с карнаваллизацией, травестией, амбивалентностью — излюбленные постмодернистские темы).

Поток литературы не иссякает. Очень значительных имен среди писателей, вошедших в литературу в 1990-е гг. и в первые годы XXI в., нет. Но, зная особенности переходных периодов, можно надеяться, что именно сейчас зарождается нечто принципиально новое, что определит развитие литературы в последующие десятилетия. ■

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В МИРОВОМ ЛИТЕРАТУРНОМ ПРОЦЕССЕ

Русская литература существует в течение тысячелетия. Памятники X–XVII вв. принято относить к древнерусской литературе. Далее выделяется литература XVIII в., литература первой половины XIX в., литература второй половины XIX в., литература XX в. (до 1917 г.), литература советского периода (1917–1991), литература постсоветского периода. Похоже ли развитие русской литературы на путь других литератур мира? Как она вошла во всемирную литературу? И каковы ее особенности в целом?

Русская литература — одна из величайших литератур мира. Ее влияние на мировую литературный процесс в XIX–XX вв. несомненно. Но восприятие русской литературы в разных регионах, культурных ареалах Земли неодинаково, что вытекает из различий культурных тесизауров этих регионов.

В начале XVIII в. Россия еще только знакомится с достижениями Европы, Петр I многое заимствует вплоть до мелочей. Сначала европейцы обратили внимание на Россию из-за ее военных побед над шведами. Победа над Наполеоном и ввод русских войск в Париж окончательно показали, что Россия — мощное европейское государство.

В середине XIX в. выдающийся французский писатель Проспер Мериме (1803–1870) познакомил французов (а через посредство французского языка — и других европейцев) с творчеством А.С. Пушкина, Н.В. Гоголя, другими явлениями великой русской литературы. На рубеже веков она начинала доминировать, становясь образцами для подражания И.С. Тургенев, Л.Н. Толстой, Ф.М. Достоевский, А.П. Чехов, затем и А.М. Горький. Заметную роль сыграла и литература русского зарубежья.

В свою очередь, русская литература восприняла влияние литератур Запада. Уже в XIX в. в отечественную культуру полноправно вошли Шекспир и Мольер, Вольтер и Руссо, Оссан (поэт-миф, созданный Макферсоном) и Ричардсон, Гёте и Шиллер, Гофман и Гейне, Байрон и Вальтер Скотт, Гюго и Жорж Санд, Бальзак и Диккенс, Мопассан и

Золя, а позже — французские символисты, Метерлинк, Уайльд, Голсуорси, Шоу, Роллан, Гауптман, Т. Манн и десятки других выдающихся писателей Европы. При этом, например, Шекспир благодаря замечательным переводам в чем-то более понятен русским, чем англичанам, для которых ощутимым препятствием становится архаизм языка шекспировской эпохи. Голсуорси или Роллан были оценены русскими читателями выше, чем своими соотечественниками. Напротив, «Мастер и Маргарита» М.А. Булгакова, «Доктор Живаго» Б.Л. Пастернака, русскоязычные произведения В.В. Набокова были раньше и выше оценены на Западе, чем у нас. Так постепенно складывался русско-европейский симбиоз литератур — система социокультурных взаимозависимостей. Для укрепления роли России в мировой культуре возникновение такого симбиоза — очень важный итог. На его основе русское влияние расширяется до глобальных масштабов, ощущается в США, Японии и многих других странах всех континентов. Это одно из проявлений процесса формирования единой всемирной литературы. Параллельно развивалось непосредственное влияние советской литературы, в которой русская литература сохраняла доминирующую роль, влияла на литературы стран социалистического лагеря, писателей социалистической ориентации в других странах. На сегодняшний день это непосредственное влияние заметно ослабло, но воздействие русской классики через посредство русско-европейского симбиоза не утратило своего значения.

Помимо русско-европейского симбиоза русская литература входила и в другую общность. С XIX в. она вступила в тесное соприкосновение с литературами народов Российской империи (позже этот процесс продолжился в СССР). Русской культурной средой за два века были освоены армянский героический эпос «Давид Сасунский» (впервые записан фольклористом Г. Срандзтяном в 1874 г.), эпос закавказских и среднеазиатских народов «Кер-оглы» (сложен в XVII в.), карело-финский эпос «Калевала» (составил финский фольклорист Э. Лёнрот, опублик. 1835, 1849), эстонский эпос «Калевипоэг» (составил на фольклорной основе родоначальник эстонской национальной литературы Ф.Р. Крейцвальд, опублик. 1857–1861), поэма «Витязь в тигровой шкуре» грузинского поэта Шота Руставели (XII в.), пять поэм «Хамсе» азербайджанского поэта Низами Гянджеви (ок. 1141 — ок. 1209), с которыми перекликается одноименный цикл узбекского поэта Алишера Навои (1441–1501), произведения классиков армянской литературы Х. Абовяна, Ованеса Туманяна, грузинской литературы А. Чавчавадзе, Н. Бараташвили, А. Церетели, молдавской и румынской литературы Й. Крянга, М. Эминеску, латышской литературы Яна Райниса, литовской литературы Ю. Жемайте и многих других.

Особенно близкими русскому читателю были родственные славянские литературы. Из них украинская литература заняла самое видное место. Это обнаруживается уже в отношении к творчеству первого выдающегося представителя новой украинской литературы И.П. Котляревскому, автору бурлескной поэмы «Энеида», а также од, пьес и других произведений. Исключительно высоко русские читатели оценили поэзию Тараса Григорьевича Шевченко, автора поэтического сборника «Кобзарь», поэмы «Гайдамаки» и др. Большое внимание было уделено произведениям Марко Вовчка, Леси Украинки, Ивана Франко, а в советское время — поэзии П. Тычины, М. Бажана, пьесам Александра Корнейчука, кино-сценариям А.П. Довженко, романам М. Стельмаха и др.

Белорусская литература ассоциируется в русском сознании прежде всего с именами поэтов Якуба Коласа и Янки Купалы, а во второй половине XX в. выделяются поэты М. Танк, П. Бров-



Хафиз. Переплет книги. 1860–1861 гг.

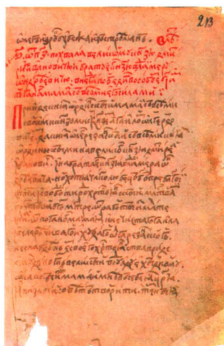
ка, всенародную известность приобрели произведения Алеся Адамовича, Василя Быкова.

Польша, входившая в состав Российской империи до 1917 г., также занимала умы россиян. Прогрессивным деятелям русской культуры была близка борьба поляков за национальную независимость. Огромной популярностью пользовались произведения Адама Мицкевича — его стихи, баллады, лиро-эпические поэмы («Гражина», «Конрад Валленрод», «Дзяды», «Пан Тадеуш»). Получили признание поэмы Ю. Словацкого, романы Э. Ожешко, Б. Пруса, Г. Сенкевича, а во второй половине XX в. — повесть-сказка «Король Матиуш Первый» Я. Корчака, педагога, погибшего вместе с учениками в

фашистском концлагере, поэзия Ю. Тувима, фантастические романы С. Лема и др.

Названные симбиозы в основном сориентированы по линии «Запад — Восток». Но при возникновении русской литературы ось была другой: «Север — Юг».

Следовательно, русская литература входит в несколько симбиозов, охватывающих Запад и Восток, Север и Юг, она занимает срединное место в мировом литературном процессе. Вместе с тем территория России, по-видимому, исходная точка, родина индоевропейцев. Отсюда за многие столетия до того, как сформировался русский народ, часть индоевропейцев двинулась на запад, а часть — на юго-восток. Из первой ветви впоследствии образовались греки, римляне, а еще позже англичане, французы, немцы, итальянцы, испанцы и другие западные народы, а из второй — индийцы, иранцы, таджики и другие восточные народы. Так что различные культурные веяния не просто смешивались на территории России, а возвращались к истокам, накладывались на культуру, сохранявшую исходные фундаментальные черты. Возможно, это объясняет особый — синтезирующий характер русской литературы, обеспечивающий ей ключевое место во всемирной литературе, которая начала функционировать как единое целое всего лишь немногим более ста лет. Поэтому свою истинную роль русская литература начала приобретать совсем недавно и ее значение в достаточной мере раскроется еще не скоро, когда она из литературы «срединной» превратится в литературу «центральноную». ■



Страница из русской летописи.

Огромную роль в становлении древнерусской литературы сыграли славянские просветители Кирилл (ок. 827–869) и Мефодий (ок. 815–885), братья из Солуни (Салоники), которые в IX в. развинули в Великоморавском княжестве деятельность по переводу на старославянский язык богослужебной греческой литературы и на основе греческого алфавита создали кириллицу — славянский алфавит. Им посвящено «Житие Константина (Кирилла) Философа», созданное между 869 и 882 гг. и в переводе получившее большую популярность на Руси. ■

Никола.

Русская икона. XIV век.



ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Возникновение литературы Киевской Руси — общего источника русской, украинской и белорусской литератур — было определено отказом от язычества и крещением Руси в 988 г.

После принятия христианства на Руси для православной церкви потребовались богослужебные книги, и близость древнерусского и старославянского (древнеболгарского) языков дала возможность использовать на Руси старославянские переводы с греческого Библии, произведений «отцов церкви», иной религиозной литературы.

При Ярославе Мудром (1019–1054) появляются первые памятники собственно древнерусской литературы. В «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона (1037–1050) славится Новый Завет, «великое и дивное» крещение и величие Руси, которая «ведома и слышима всеми четырьмя концами земли». К этому же времени относится возникновение жанра летописи. В XI в. переводятся византийские жития («Житие Евстафия Плакиды», «Житие Иоанна Златоуста, патриарха константинопольского», «Житие Марии Египетской»), монах Киево-Печерского монастыря Нестор пишет одно из первых произведений древнерусской житийной литературы — «Житие Феодосия Печерского», а также, возможно, рассказ об Исакии, вошедший впоследствии в «Киево-Печерский Патерик» — собрание рассказов о монахах этого монастыря в Киеве (36-е слово: «О преподобном Исакии-пещернике»). ■

«Повесть временных лет». Самое прославленное произведение Нестора — «Повесть временных лет», составленная им по материалам более ранних летописных записей, гипотетически восстанавливаемых исследователями. 1-я редакция (ок. 1113) не сохранилась, и труд Нестора известен нам по 2-й редакции, составленной игуменом киевского Выдубецкого монастыря Сильвестром (1116), дошедшей как часть Лаврентьевской летописи (1377), и по 3-й редакции неизвестного составителя (1118), дошедшей в Ипатьевской летописи (1-я четверть XV в.). «Повесть временных лет» — это начальный общерусский летописный свод. Он открывается повествованием о прародителях славян Иафете, одном из сыновей Ноя, о посещении апостолом Андреем мест, где в будущем возникнут Киев и Новгород. Нестор рассказывает о Кие — легендарном основателе Киева, о Юрике, приглашенном в 862 г. вместе с другими варягами княжить на Руси, о воеводе Юрика Вещем Олеге, ставшим «великим князем русским» и повесившим свой щит на вратах Царьграда (Константинополя), заключив в 912 г. с Византией выгодный договор, о других правителях Руси — сыне Юрика, Игоре, его жене Ольге, о крестившем Русь правнучке Юрика Владимире, вплоть до Ярослава Мудрого. В летопись включены рассказы (например, о гибели Олега, о мести Ольги древлянам и др.), имеющие ярко выраженную художественную природу. В «Повести временных лет» складывается характерный для древнерусской литературы «монументально-исторический стиль» (термин Д.С. Лихачева). ■

«Слово о полку Игореве». Этот величайший памятник древнерусской литературы (возможная дата создания — ок. 1187) в яркой художественной форме повествует о неудачном походе новгород-северского князя Игоря и его брата Всеволода против половцев, в результате которого его войска были разбиты, а сам он попал в плен. В духе русского средневекового «монументального историзма» поражение одного из многочисленных князей периода феодальной раздробленности превращено в общерусское, даже вселенское эпохальное событие.

Перед походом происходит солнечное затмение: сама природа предупреждает князя о недопустимости своеволия, сепаратных действий. Но князь не внемлет несчастливому предзнаменованиям и отправляется в поход, рассчитывая на легкую победу. Пленение Игоря заставляет всю природу печалиться вместе с женой Игоря Ярославной. Киевскому князю Святославу снится вещий сон, и он изрекает «золотое слово», осуждая разобщенность князей. Возвращению Игоря, бежавшего из плена, радуется вся природа, дятлы указывают ему путь к Дону — пограничной реке, соловьи своими песнями предвещают рассвет.

Текст памятника был найден в единственном экземпляре, который погиб во время пожара Москвы в 1812 г. Несомненно, еще первооткрыватель текста А.И. Мусин-Пушкин и подготовившие 1-е издание 1800 г. археографы Н.Н. Бантыш-Каменский и А.Ф. Малиновский, а также Н.М. Кaramзин, А.Н. Радищев, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, Н.В. Гоголь, Т.Г. Шевченко и другие писатели, в чьем творчестве отразилось «Слово о полку Игореве», не могли не задумываться об авторе этого произведения. Мнения разделились: одни отстаивали подлинность «Слова», другие — его поддельность, считая «Слово» мистификацией Мусина-Пушкина в духе «Песен Оссина» Макферсона. После открытия в середине XIX в. «Задонщины» — памятника начала XV в., подражавшего «Слову», сомнения на некоторое время прекратились. Однако в конце XIX в. французский славист Л. Леже, а в 1930-х гг. французский славист А. Мазон стали утверждать, что не «Задонщина» написана в подражание «Слову», а «Слово» создано в конце XVIII в. в подражание «Задонщине», список которой был якобы уничтожен фальсификаторами «Слова». Этим авторам достаточно убедительно возразили отечественные и зарубежные исследователи, которые провели тщательный текстологический анализ памятника. Так, они показали, что ряд «темных мест» в «Задонщине» объясняется непониманием ее автором аналогичных мест текста «Слова».

Тем не менее, автор так до настоящего времени и не определен. Но все же проблема авторства «Слова» шире, чем поиски конкретного автора произведения. Прежде чем говорить об авторе «Слова», важно определить и доказать само наличие автора. Здесь уместно упомянуть о работе А. Потебни «Слово о полку Игореве» (1914), где высказано предположение о фольклорной природе памятника. Из этого предположения неизбежно вытекает отсутствие автора в тексте. «Слово» — это фольклор или литература? Одним из признаков авторского текста можно считать уникальность жанровой природы «Слова». Наиболее аргументированными являются гипотезы И.П. Еремина, рассматривающего «Слово» как памятник торжественного красноречия, и точка зрения А.Н. Робинсона и Д.С. Лихачева, которые сопоставляют «Слово» с жанром так называемых *chansons de geste*, например, с «Песней о Роланде».

Но если учитывать фольклорную природу «Песни о Роланде», то это сопоставление скорее подтверждает фольклорную природу «Слова», а тогда снимается проблема авторства, и следует говорить лишь о редакторе, фольклорном певце-импровизаторе. Но так ли это? Если доказывать, что текст «Слова» — авторский, то важно сопоставить «Слово» не с фольклорными текстами Западной Европы, а со средневековым рыцарским романом, где впервые в эпоху Средневековья появляется авторское начало, в частности, с романами Кретьена де Труа. Такое сопоставление дает возможность говорить о том, что в русской литературе автор появляется не позже, чем в европейской художественной светской литературе, и даже опережает в определенном отношении свои зарубежные аналоги. Первые авторы Запада — представители куртуазии — отказались от патриотической, общенациональной идеи, положив в основу произведения авантюру — соединение любви и фантастики, мотивируя подвиги рыцарей не защитой Отечества и веры, как в фольклорном героическом эпосе (в том числе в «Песни о Роланде»), а стремлением к личной славе или служением Даме сердца. Русский автор по-другому мотивирует поступки своих героев: это государственные интересы, объединение князей и осуждение эгоизма и жадности славы. ■

Один из самых необычных памятников древнерусской литературы — послания царя Ивана Грозного (1530–1584), центральные темы которых — международное значение русского государства (концепция Москвы — «третьего Рима») и божественное право монарха на неограниченную власть. Сила воздействия посланий Ивана Грозного — в системе аргументации, включающей библейские цитаты и выписки из священных авторов; факты из мировой и русской истории для проведения аналогий; примеры из личных впечатлений.

Послания можно разбить на три типа: дипломатические послания (английской королеве Елизавете I, 1570; шведскому королю Иоганну III, 1572 и 1573; польскому королю Стефану Баторию, 1581); полемические послания (1-е послание к Андрею Курбскому, 1564; итумену Козьме в Кириллов монастырь, 1573), частные послания (Василию Грязному, 1574; 2-е послание к Андрею Курбскому, 1577; и др.). В полемических и частных посланиях Грозный значительно чаще пользуется фактами из личной жизни. Это позволяет автору, не угрожаемая посланием риторикой, значительно оживлять стиль. Факт, переданный кратко и метко, сразу запоминается, получает эмоциональную окраску, придает необходимую для полемики остроту. Синтаксически факт обычно заключается в рамки одного предложения.

Иван Грозный широко использовал гиперболу, что связывает его стиль с традициями народного творчества и одновременно придает ему индивидуальность.

Послания Ивана Грозного предполагают многообразие интонаций — иронических, обличительных, сатирических, поучительных. Это лишь частный случай обширного влияния на послания живой разговорной речи XVI в., что очень ново в древнерусской литературе. ■

Один из принципиальных вопросов истории всемирной литературы связан с синхронизацией литературного процесса в русском государстве и европейском регионе. Как видно из краткого анализа, в «Слове о полку Игореве» зафиксировано определенное опережение европейских аналогов в таком важнейшем аспекте, как формирование авторского начала. Напротив, послания Ивана Грозного — самый известный памятник русской словесности XVI в. — при всех их достоинствах, кажутся невероятно архаичными при сравнении их с произведениями европейской литературы того же времени. Ведь 1-е послание Курбскому написано в 1564 г., когда родился Шекспир. В Европе было Позднее Возрождение, а в России Возрождение вообще не наступило (можно, вслед за Д.С. Лихачевым, говорить лишь о Предвозрождении, и то с некоторыми натяжками). Даже Аввакум в своем «Житии» впервые открывает для русской литературы путь, по которому уже прошел Августин Блаженный в «Исповеди» на 1300 лет раньше! Или надо признать, что русская литература безнадежно отстала от европейской (например, в результате трехсотлетнего татаро-монгольского ига), или сделать вывод о том, что имело место совершенно самостоятельное, не подчиняющееся общим правилам развитие собственно русской линии литературного процесса. ■

Богатыри. В.М. Васнецов.
1881 — 1898 гг.



ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА

Во многом участь у европейских писателей XVII—XVIII вв., русские писатели XVIII столетия избежали характерной для европейских классиков рабской зависимости от античных образцов.

После реформ Петра I, «прорубившего окно в Европу», внешне довольно быстро (до конца этого столетия) установилась синхронизация литературного процесса России и западноевропейского региона. В трактате В.К. Тредиаковского «Новый и краткий способ к сложению российских стихов» (1735), в «Письме о правилах российского стихотворства» (1739) М.В. Ломоносова, в «Эпистоле о стихотворстве» (1748) А.П. Сумарокова была обоснована силлабо-тоническая система стихосложения, определены стилистические нормы почти всех стихотворных жанров, освоены принципы классицизма. Оды Ломоносова вполне выдерживают сравнение с одами Поупа и Вольтера, а оды Г.Р. Державина даже в большей мере отражают дух новых времен. Классицистические трагедии А.П. Сумарокова («Хорев», «Дмитрий Самозванец» и др.) ничем не уступают трагедиям Готшела. Великолепна сатирическая комедия Д.И. Фонвизина «Недоросль». Небольшая повесть «Бедная Лиза» крупнейшего русского сентименталиста Н.М. Карамзина заставила читателей пролить не меньше слез, чем «Кларисса» Ричардсона, а А.Н. Радищев в «Путешествии из Петербурга в Москву» приблизился к пафосу трактатов Руссо. ■

ЛИТЕРАТУРА ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Это «золотой век» русской литературы, ее «пушкинский период». К нему относятся величайшие памятники нашей словесности.

Поэзия, проза, драматургия Пушкина, его «роман в стихах» «Евгений Онегин» создавались в окружении грандиозных достижений других русских писателей.

Еще продолжали творить кумиры прошлого, XVIII в., Державин и Карамзин, а на литературном небосводе засверкала звезда Василия Андреевича Жуковского (1783—1852). Его переводы познакомили русскую читающую публику с шедеврами мировой литературы от «Одиссеи» Гомера до баллад Гёте, Шиллера, Бюргера, поэзии ранних английских романтиков. Он же, переделав сюжет баллады Бюргера «Ленора» на русский лад, создал балладу «Светлана» (1808—1812), столь русскую по духу, что именно с Жуковского начинается собственно русский романтизм. Жуковский взрастил Пушкина и, подарив ему свой портрет в связи с выходом пушкинской романтической поэмы «Руслан и Людмила», на котором написал: «Победителю-ученику от побежденного учителя», — тем самым признал первенство молодого Пушкина в русской литературе.

Другой великий современник Пушкина — Александр Сергеевич Грибоедов (1799—1829), автор комедии «Горе от ума» (1822—1824, опубл. полностью 1833). Ее сюжет в главных чертах напоминает иностранный первоисточник — комедию Мольера «Мизантроп». Но образы Чацкого, Софьи, Молчалина, Фамусова и представителей «фамусовской Москвы» обладают неповторимым русским колоритом. Особенно значим язык комедии, где, по утверждению Пушкина, едва ли не каждая строка могла бы стать пословицей. ■

АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ ПУШКИН (1799–1837)

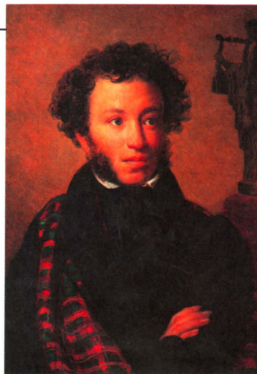
Его называли «солнцем русской поэзии». Соединив в себе кровь русских и эллинов, он и в творчестве был открыт всей мировой культуре, на основе которой создал самобытную новую русскую литературу, покорившую весь мир.

С появлением Пушкина связано формирование новой русской литературы, которой уже не надо догонять Запад. Своевременно отдав дань сначала «легкой поэзии» в юношеских стихах, а затем романтизму («Руслан и Людмила»), Пушкин приступает к такой реформе всей области литературного творчества, которую в это время Запад еще не знает. ■

Поэзия: «прозаизация». В сфере поэзии можно обнаружить стремление Пушкина к ее прозаизации. Поэзия постепенно лишается выпренности классицизма и чрезмерной экзальтации романтизма, уменьшается роль разного рода «поэтизмов» — художественных приемов, делающих язык поэзии принципиально отличным от прозаической речи. Ярче всего это сказалось в пушкинском романе в стихах «Евгений Онегин». Подобная реформа стиха на Западе будет воспринята лишь после «Цветов зла» Ш. Бодлера. ■

Проза: «поэтизация». Реформируя язык прозы, Пушкин стремится достичь противоположного эффекта. Краткость и емкость, отточенность фразы в «Пиковой даме», «Повестях Белкина», «Капитанской дочке» заставляют вспомнить о жестких требованиях к поэтическому слову. Позже по этому пути пойдут Флобер и Мопассан. В России же «поэтизация» прозы, соединенная с реалистическим, критическим взглядом на действительность, нашла иное, чем у Пушкина, выражение в произведениях Н.В. Гоголя. Не случайно Пушкин назвал написанных стихами «Евгения Онегина» «романом», а Гоголь снабдил «Мертвые души» подзаголовком «поэма». ■

Драматургия: «синтетизм». Необычайно плодотворной была реформа драмы, которую осуществил Пушкин вместе с Грибоедовым и Гоголем. Выдающейся эстетической заслугой Пушкина следует считать то, что, развивая идею народности, самобытности русского искусства и не обнаружив достаточно глубоких народных корней русского театра, поэт проявил истинную широту мышления, обратившись к шекспировской (и отчасти мольеровской) традиции европейской литературы, усмотрев в ней наиболее глубокое проявление народности. Благодаря Пушкину, Шекспир и Мольер сыграли в русской культуре ту же историческую роль, какую во французской литературе сыграло обращение к античным образцам. Но сам характер подхода к шекспировско-мольеровской традиции исходя из задач утверждения самобытной русской культуры определил невозможность засилия этой традиции и одновременно ее необычайную плодотворность. Пушкину в Шекспире и Мольере близка присущая ему синтетическая тенденция, согласую-



А.С. Пушкин.
О.А. Кипренский. 1827 г.

Автоиллюстрация
к «Гробовщику».
А.С. Пушкин.





Иллюстрация к «Пиковой даме». Александр Бенуа. 1899, 1910 гг.

Пушкин говорил друзьям: «Я желал бы беседовать с Мериме» (по «Запискам» А.О. Смирновой). Через С. А. Соболевского, друга Мериме, Пушкин познакомился со сборником «Юзля». В «Песни западных славян» Пушкин включил 11 переводов из «Юзлы», в том числе стихотворение «Конь» — наиболее известное из них. Это достаточно вольные переводы. В предисловии к публикации цикла (1835) Пушкин упоминает о мистификации Мериме, представшего в «Юзле» неизвестным собирателем и издателем южнославянского фольклора: «Сей неизвестный собиратель был не кто иной, как Мериме, острый и оригинальный писатель, автор Театра Клары Газюль, Хроники времен Карла IX, Двойной ошибки и других произведений, чрезвычайно замечательных в глубоком и жалком упадке нынешней французской литературы». ■

шаяся с реалистическими устремлениями русских драматургов первой половины XIX в. представить жизнь во всей ее сложности. Существенно, что первым ярким проявлением реалистического синтеза в русской драматургии стал трагикомический эффект («Горе от ума» Грибоедова, «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Пир во время чумы» Пушкина, «Ревизор» Гоголя), что согласуется не только с характером эпохи и особенностями таланта великих русских драматургов, но и с влиянием на их творчество трагикомического осмысления мира у Шекспира и Мольера. Поворотным моментом в развитии рассматриваемых традиций в русской литературе является 1830 г., ознаменованный созданием «маленьких трагедий» Пушкина. В 1820-е гг. шекспировская, мольеровская традиции оказывали свое влияние порознь (ср.: «Горе от ума» и «Мизантроп», «Борис Годунов» и хроники и трагедии Шекспира). В своей работе над «маленькими трагедиями» Пушкин пытается соединить две линии в развитии мировой драматургии в целях обогащения национальной реалистической драмы (отсюда, в частности, обращение к мольеровским мотивам в «Скупом рыцаре» и «Каменном госте»). Этот путь оказался наиболее плодотворным, именно по нему пошел Гоголь в «Ревизоре», а за ним — все выдающиеся русские драматурги вплоть до Чехова и Горького. ■

Пушкин и Мериме: открытия Пушкина европейцами.

Ярким примером установившегося в XIX в. глубокого взаимодействия русских и западноевропейских писателей, помогающим понять пути вхождения иностранного, «чужого» материала в тезаурус представителей культуры этого столетия, был заочный диалог Пушкина и Мериме.

Внимание Пушкина к творчеству молодого французского писателя в период, когда тот только вступил в литературу, — факт очень показательный. В свою очередь, Мериме познакомил французских читателей с творчеством Пушкина, им были переведены «Пиковая дама», «Выстрел», «Цыганы», «Гусар», «Будрыс и его сыновья», «Анчар», «Пророк», «Опричник», фрагменты из «Евгения Онегина» и «Бориса Годунова». В статье «Литература и рабство в России. Записки русского охотника Ив. Тургенева» (1854) Мериме писал: «Только у Пушкина я нахожу эту истинную широту и простоту, удивительную точность вкуса, позволяющую отыскать среди тысячи деталей именно ту, которая способна поразить читателя. В начале поэмы «Цыганы» пяти-шести строк ему достаточно, чтобы показать нам цыганский табор и освещенную костром группу с прирученным медведем. Каждое слово этого краткого описания высвечивает мысль и оставляет неизгладимое впечатление». Мериме посвятил поэту большую статью «Александр Пушкин» (1868), в которой он ставит Пушкина выше всех европейских писателей.

История заочного общения Пушкина и Мериме позволяет еще раз подтвердить эмпирически выводимый закон компаративистики: Франция до начала XX века выступала как всемирный культурный посредник. Пройдя через освоение французами, творчество писателей разных стран, включая и Россию, становилось общедоступным. Напротив, даже второстепенные явления французской словесности оказывались в центре внимания европейских читателей. Мериме открыл европейцам, а за ними народам других континентов Пушкина, и с этим именем русская литература сделала первую заявку на вхождение во всемирную литературу. ■

МИХАИЛ ЮРЬЕВИЧ ЛЕРМОНТОВ (1814–1841)

Он только один раз видел Пушкина, но запечатлел его образ в трагическом стихотворении «На смерть поэта» так, что буквально ворвался в русскую поэзию и занял в ней место преемника Пушкина.

Поверхностный западный читатель может усмотреть в поэмах М.Ю. Лермонтова «Мцыри» (1839) и «Демон» (8 редакций, 1829–1839) подражание «восточным поэмам» Байрона. Однако, уже «Бородино» (1837) и «Песня про царя Ивана Васильевича, молодого опричника и удалого купца Калашникова» (1838) М.Ю. Лермонтова продемонстрировали его принципиальное отличие от западной традиции. Лермонтов опирается на традицию русской литературы и фольклора, создает русские характеры с подчеркиванием их самобытности, своей, русской логики чувствования и поведения. В частности, он одним из первых подчеркнул в своих персонажах обыденность героизма, не сопровождающегося обильной риторикой и спящего до поры до времени в русской душе (а это излюбленный мотив русского фольклора, проявившийся в былинах об Илье Муромце).

Роман Лермонтова «Герой нашего времени» (1839–1840), при сходности его названия с романом Мюссе «Исповедь сына века», настолько оригинален, что не имеет аналогов в западной литературе ни по характерам и сюжетам, ни по композиции и языку. Это первый русский реалистический психологический роман в прозе (до него аналогичные задачи решал лишь Пушкин в «романе в стихах» «Евгений Онегин»). ■

Н.В. Гоголь.



НИКОЛАЙ ВАСИЛЬЕВИЧ ГОГОЛЬ (1809–1852)

Выдающийся мастер сатиры, юмора, иронии, он смеялся сквозь «невидимые миру слезы».

Пушкин высоко оценил «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н.В. Гоголя, пронизанные народным духом, связью с украинским фольклором, написанные удивительным языком. Он же подсказал Гоголю сюжеты двух самых знаменитых его произведений — комедии «Ревизор» (1836) и романа-поэмы «Мертвые души» (т. 1 — 1842, т. 2 сожжен автором в 1852 г., сохранившиеся фрагменты опубликованы в 1855 г.). Романтизм ранних произведений Гоголя, в котором были все оттенки от страшного («Вий», опубликован в 1835) до героического («Тарас Бульба», 1 редакция опубликована в 1835), очень скоро стал вытесняться реализмом, описанием прозы жизни с ее комической («Как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем», 1835; «Коляска», 1836; комедии «Женитьба», 1842; «Игроки», 1842) и трагической («Шинель», 1842) стороны, всегда усиленным гротеском, подчас доходящим до фантазмагорических картин («Нос», 1836). ■

Сам Лермонтов в 1832 г. точно обозначил суть своего отличия от великого английского романтика:

*Нет, я не Байрон, я другой
Еще неведомый изнанник,
Как он, гонимый миром странник,
Но только с русскою душой. ■*

Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой. Что же это за поэма, описывающая провинциальный город «в один, два и полтора этажа», ловкого авантюриста Чичикова, скопующего ревизские души у помещиков Манилова, Ноздрева, Собакевича, Коробочки, Плюшкина — целой галереи пародий на людей, «прорех на человечестве», более мертвых, чем их умершие крепостные крестьяне? Подзаголовок «поэма» позволяет увидеть сюжет «Мертвых душ» в ином свете. Он относит нас к великой поэме Данте «Божественная комедия», первая часть которой повествовала о путешествии Данте по ад, вторая — по чистилищу, третья — по раю. Точно так же Гоголь предполагал в первом томе «Мертвых душ» провести читателя через ад современной ему русской действительности, во втором томе показать ее более светлые стороны, а в третьем — светозарные высоты России. Перед смертью писатель сжег почти законченный второй том (сохранились черновики четырех глав), а от третьего тома не дошло даже проекта. Однако и первый том дает основания говорить о настоящей поэме в прозе о России. Подобно тому, как Данте ни разу в «Аду» не упоминает имени Христа, но Христос невидимо присутствует в каждом эпизоде как высшая точка отсчета в добре, любви и справедливости при описании грешников и их грехов, точно так же у Гоголя за изображением уродливости и убожества русской жизни просматривается идеал — живая русская душа, Россия, которой суждена великая будущность. В образе Руси — мчащейся тройки эта мысль перестает только угасать и обретает изумительное словесное выражение. ■

Начало мирового признания русской литературы.

Хотя Мери́ме открыл западному читателю Пушкина, которого в России считали и считают величайшим гением отечественной литературы, для зарубежных читателей, не знающих русского языка, его творчество осталось малодоступным, новаторство непонятным, образы и сюжеты слишком далекими, стиль невпечатляющим, несмотря на все усилия переводчиков, даже в равной степени владевшего русским и английским языками выдающегося писателя ХХ в. В.В. Набокова, переведшего на английский язык «Евгения Онегина» и снабдившего перевод огромным томом комментариев. Лишь в славянских странах (прежде всего в Болгарии) и в культурной среде других стран (в том числе и Востока), которой доступно знакомство с творчеством Пушкина в поллиннике, в полной мере очевидно значение его литературной деятельности. Та же судьба постигла Лермонтова. Мери́ме, переведший на французский язык «Ревизора» и главы «Мертвых душ» Гоголя, тем не менее считал его последователем Стерна и Гофмана, не осознавая его самобытности.

Положение изменилось благодаря неустанной деятельности по пропаганде достижений русской литературы И.С. Тургеневым, переселившимся из России во Францию. ■

Некрасов в период «Последних песен». И.Н. Крамской. 1877 г.

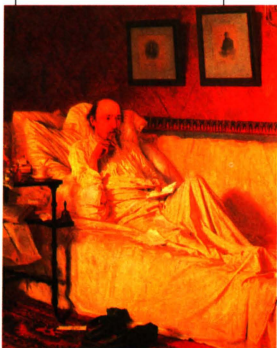
ЛИТЕРАТУРА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Традиционное выделение этого периода не имеет под собой достаточных оснований и, вероятно, связано со стремлением историков литературы синхронизировать русский литературный процесс с европейским.

Несмотря на прокатившиеся по Европе волны революционных движений 1848–1849 гг., утверждение в философии позитивизма и другие крупные социокультурные события, середина века стала для европейской литературы внутренним рубежом стабильной эпохи, а не началом нового периода. Тем более это относится к русской литературе. Если в европейской культуре заметно доминирование романтизма в первой половине века, а реализма во второй, то в русской литературе романтизм уже в первой половине века уступает место реалистическим устремлениям, что обнаруживается в поэзии, прозе, эстетических работах А.С. Пушкина, обращении М.Ю. Лермонтова к психологическому реалистическому роману в «Герое нашего времени», в повестях, «Ревизоре» и «Мертвых душах» Н.В. Гоголя, за которыми пошли представители «натуральной школы», статьях В.Г. Белинского, «Записки охотника» И.С. Тургенева, «Бедные люди» Ф.М. Достоевского, поэзия Н.А. Некрасова, комедия А.Н. Островского «Свои люди — сочтемся» (1849) и другие литературные факты указывают на то, что крупнейшие реалисты второй половины века начали свои искания еще в первой его половине. ■

«Современник». Символом связи двух периодов, составляющих единую эпоху в русской литературе, стал журнал «Современник». Его основал в 1836 г. А.С. Пушкин, выпустивший первые 4 тома и подготовивший 5-й том. После его гибели журнал издавался группой его друзей во главе с В.А. Жуковским, редакторами были П.А. Плетнев, А.А. Краевский, В.Ф. Одоевский, П.А. Вяземский. Среди публикаций пушкинского «Современника» — произведения самого Пушкина (стихи, «маленькая трагедия» «Скупой рыцарь», повесть «Капитанская дочка»), цикл стихов Ф.И. Тютчева, стихи В.А. Жуковского, Е.А. Баратынского, А.В. Кольцова, Д.В. Давыдова, повести Н.В. Гоголя «Коляска», «Нос». В 1837 г. после гибели Пушкина в журнале были опубликованы его произведения «Медный всадник», «Русалка», «Арап Петра Великого», «Египетские ночи». Тогда же журнал открыл для России новое поэтическое имя, опубликовав «Бородино» М.Ю. Лермонтова — первое стихотворение поэта, появившееся в печати с его согласия (возможно, оно попало в редакцию при жизни Пушкина). Стихотворение «Смерть поэта», которым Лермонтов откликнулся на гибель Пушкина, стало одним из высших достижений русской поэзии, но не могло быть опубликовано, будучи запрещенным по указанию императора Николая I.

П.А. Плетнев, к которому в 1838 г. перешел «Современник», не смог поддержать его высокую репутацию. Лучшие силы в это время были собраны в «Отечественных записках» А.А. Краевского: критическим отделом руководил Белинский, в 1839–1840 гг. почти в каждом номере печатались новые произведения Лермонтова, видную роль в журнале играл Некрасов. В 1846 г., когда число





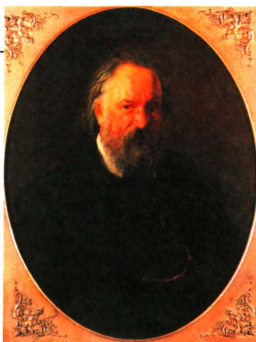
Не ждали. И.Е. Репин. 1884—1888 гг.

Ожидания «Обыкновенная история», стихи Некрасова, Тютчева, А.К. Толстого, А.А. Фета. Некрасов открыл миру имя Достоевского, опубликовав в 1846 г. в «Петербургском сборнике» первый его роман «Бедные люди» и в «Современнике» «Роман в девяти письмах» (1847); другие ранние произведения Достоевского в те же годы публиковали близкие «Современнику» по духу «Отечественные записки». В «Современнике» печатались значительные произведения зарубежных писателей — Г. Филдинга, Жорж Санд, Ч. Диккенса, У.М. Теккерея. Необычайно сильным стал критический отдел журнала с приходом в «Современник» в 1853 г. Н.Г. Чернышевского и в 1856 г. Н.А. Добролюбова. Журнал все больше становился политическим изданием, стоявшим на позициях демократов-разночинцев, доведенных Чернышевским до радикализма. После смерти Добролюбова и ареста в 1862 г. Чернышевского в редакции до 1864 г. видную роль стал играть крупнейший русский сатирик М.Е. Салтыков-Шедрин. В этот период в «Современнике» был опубликован роман находившегося под следствием в тюремных стенах Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) — своего рода учебник по организации революционной деятельности. ■

Бурлаки на Волге. И.Е. Репин. 1870—1873 гг.



подписчиков «Современника» упало до 233, Плетнев передал права на издание журнала Н.А. Некрасову и И.И. Панаеву. С 1847 г. эстетические позиции журнала стал определять крупнейший русский литературный критик В.Г. Белинский. В журнале и приложении к нему публиковались произведения молодых писателей, составивших славу русской литературы: рассказы из «Записок охотника» И.С. Тургенева, первая повесть Л.Н. Толстого «Детство», роман А.И. Герцена «Кто виноват?», роман И.А. Гончарова «Обыкновенная история», стихи Некрасова, Тютчева, А.К. Толстого, А.А. Фета. Некрасов открыл миру имя Достоевского, опубликовав в 1846 г. в «Петербургском сборнике» первый его роман «Бедные люди» и в «Современнике» «Роман в девяти письмах» (1847); другие ранние произведения Достоевского в те же годы публиковали близкие «Современнику» по духу «Отечественные записки». В «Современнике» печатались значительные произведения зарубежных писателей — Г. Филдинга, Жорж Санд, Ч. Диккенса, У.М. Теккерея. Необычайно сильным стал критический отдел журнала с приходом в «Современник» в 1853 г. Н.Г. Чернышевского и в 1856 г. Н.А. Добролюбова. Журнал все больше становился политическим изданием, стоявшим на позициях демократов-разночинцев, доведенных Чернышевским до радикализма. После смерти Добролюбова и ареста в 1862 г. Чернышевского в редакции до 1864 г. видную роль стал играть крупнейший русский сатирик М.Е. Салтыков-Шедрин. В этот период в «Современнике» был опубликован роман находившегося под следствием в тюремных стенах Н.Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) — своего рода учебник по организации революционной деятельности. ■



Портрет А.И. Герцена.
Н.И. Ге. 1867 г.

Этапной для вхождения русской литературы во всемирную литературу стала книга Эжена Мельхиора де Вогз (1848—1910) «Русский роман» (1886). В качестве секретаря французского посольства он провел около семи лет в России, где изучил русский язык и литературу. В «Русском романе» он дал исключительно высокую оценку русской литературе и особенно произведениям И.С. Тургенева и Л.Н. Толстого. В последующих работах он привлек внимание зарубежных читателей к Ф.М. Достоевскому и А.П. Чехову, а затем и к А.М. Горькому, которых считал крупнейшими современными писателями. ■

Разногласия редакции в политических и эстетических взглядах, появление в 1865 г. нового закона о печати, отменявшего предварительную цензуру и тем самым ставившего журнал под угрозу закрытия после опубликования любого оппозиционного материала, другие трудности привели к закрытию «Современника» в 1866 г. Через 2 года Краевский передал Некрасову «Отечественные записки», туда же пришел Салтыков-Шедрин, руководителем критического отдела стал Д.И. Писарев, в журнал принесли свои произведения А.Н. Островский, Д.Н. Мамин-Сибиряк, А.И. Куприн и другие крупные писатели. Приняв эстафету от «Современника», журнал стал лучшим демократическим журналом России. ■



Объяснение. В.Е. Маковский.
1889—1891 гг.

Многие годы Тургенев провёл вне России. В 1838—1841 гг. он жил в Берлине, где слушал лекции по философии и классической филологии, с 1847 г. он жил за границей, прежде всего во Франции, иногда возвращаясь на родину. В Париже он общался с Мери-ме, Флобером, Гонкурами, Мопассаном, в 1878 г. вместе с Гюго руководил Международным литературным конгрессом в Париже. Это не мешало ему оставаться активным участником литературной жизни России. ■

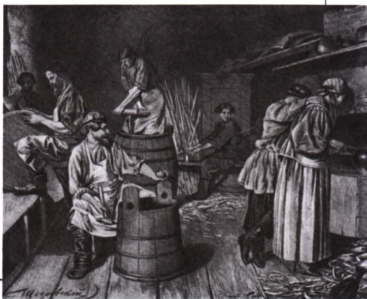
ИВАН СЕРГЕЕВИЧ ТУРГЕНЕВ (1818—1883)

«Во дни сомнений, во дни тягостных раздумий о судьбах моей родины ты один мне поддержка и опора, о великий и могучий, правдивый и свободный русский язык!», — писал он, подводя итоги своей жизни.

Первым русским писателем, чье творчество получило мировое признание, стал Иван Сергеевич Тургенев. Отдав дань поэзии («Утро туманное...» и др.) и драматургии («Месяц в деревне», 1855; и др.), он прежде всего прославился своими прозаическими произведениями — циклом рассказов и очерков «Записки охотника» (1847—1851, отд. изд. 1852, позднее добавлены еще три рассказа, написанные в 1872—1874 гг.), романами «Рудин» (1856), «Дворянское гнездо» (1859), «Накануне» (1860), «Отцы и дети» (1862), «Дым» (1867), «Новь» (1877), повестями «Ася» (1858), «Первая любовь» (1860), «Вешние воды» (1872) и др., циклом «Стихотворения в прозе» (1877—1882). ■

В творчестве Тургенева тема России, русских людей была центральной. Он фактически первым сделал эту тему интересной и приятной для других народов мира. Стиль, лиричный, гибкий, близкий к разговорной речи, лишенный крайностей пушкинского лаконизма и гоголевской усложненности, жанры социально-психологического романа и психологической повести, современная тематика без особых экскурсов в слишком экзотичную для зарубежных читателей русскую историю, реализм — эти и другие особенности творчества Тургенева позволили ему довольно легко войти в культурный тезаурус европейцев и занять в нем весьма почетное место. Если Пушкин воплотил в своем творчестве «всемирность», открыв русскому читателю богатства мировой культуры, аккумулированные в его произведениях, то Тургенев первым для Запада воплотил в своем творчестве «русскость». Его герои Елена Стахова в «Накануне», Лаврецкий и Лиза Калитина в «Дворянском гнезде», Санин в «Вешних водах», Ася в одноименной повести, внешне подобные европейцам по облику, одежде, укладу жизни, что делает их понятными и близкими западному читателю, тем не менее отличаются необычайной глубиной мыслей и чувств, не разделяемых между собой, поступки их странны, а речь задумчива, как задумчива и интонация автора. Так возникает западное представление о «загадочной русской душе», определяющей странную логику поступков тургеневских персонажей. ■

Бондари. И.С. Шедровский.



ФЕДОР МИХАЙЛОВИЧ ДОСТОЕВСКИЙ (1821–1881)

В еще большей мере притягательность «загадочной русской души» для зарубежных читателей проявлялась по мере их знакомства с его романами, ставшими одной из вершин мировой литературы.

Федор Михайлович Достоевский родился в Москве. Он получил инженерное образование в Петербурге, с которым будут связаны самые плодотворные годы его жизни и который он опишет в своих произведениях как «фантастический» город. Впитав уроки Пушкина и Гоголя, выдающихся зарубежных писателей (в 1844 г. был опубликован его перевод «Евгений Гранде» Бальзака), Достоевский ворвался в русскую литературу первым же романом «Бедные люди» (1846). Дальнейшая судьба писателя была трудной. За чтение запрещенного письма Белинского к Гоголю по поводу гоголевских «Выбранных мест из переписки с друзьями» и участие в деятельности кружка петрашевцев, в котором обсуждались запрещенные идеи русских и западных социалистов-утопистов, он был приговорен к смертной казни, замененной каторжными работами, и на целое десятилетие вынужден был прервать литературную деятельность. По возвращении из ссылки он выпускает один за другим романы «Униженные и оскорбленные» (1861), «Игрок» (1866), «Преступление и наказание» (1866), «Идиот» (1868), «Бесы» (1871–1872), «Подорож» (1875), «Братья Карамазовы» (1879–1880).

Идеи «почвенничества», развиваемые в журналах Ф.М. и М.М. Достоевских «Время» и «Эпоха», вызвали резкое неприятие со стороны революционеров-демократов, обвинивших Достоевского в консерватизме. Его романы, ныне признанные гениальными, долгое время не получали должной оценки (так, Л.Н. Толстой начал высказываться положительно о писателе лишь после его смерти).

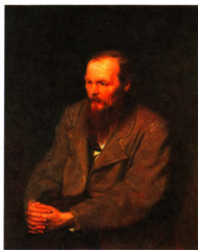
Ныне Достоевский признан одним из величайших писателей всех времен и народов. Мировую читательскую аудиторию захватили трагичность и болезненность страстей персонажей Достоевского, постановка важнейших философских вопросов, диалогичность стиля. ■

ЛЕВ НИКОЛАЕВИЧ ТОЛСТОЙ (1828–1910)

Он стал гигантом мировой литературы, создателем романа-эпопеи «Война и мир», равного которому по масштабу не было со времен гомеровской «Илиады».

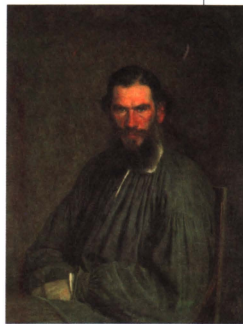
Вершинным явлением русского реализма стало творчество Л.Н. Толстого. Прожив долгую жизнь, он написал множество художественных, философско-религиозных, эстетических, педагогических произведений (собрание его сочинений занимает 90 томов), оставивших его имя в истории мировой культуры.

Глубиной и огромностью замысла, реалистичной точностью и историзмом в описании мира, психологизмом («диалектикой души») и полнокровно-



Портрет Ф.М. Достоевского.
В.Г. Перов. 1872 г.

Достоевский создал форму «полифонического романа» (термин М.М. Бахтина), в котором сталкиваются разные голоса и мнения. Соединение психологизма и философичности, создание особого художественного мира, полуреального-полуфантастического, и таких же персонажей сыграли огромную роль в литературе XX в., сделав персональную модель Достоевского одной из самых продуктивных. ■



Л. Толстой.
И.Н. Крамской. 1873 г.

Среди произведений Л.Н. Толстого особое художественное значение имеют трилогия «Детство», «Отрочество», «Юность» (1852–1857, общ. изд. 1864), «Севастопольские рассказы» (1855–1856), романы «Война и мир» (1863–1869, публиковался с 1865 г., 1-е отд. изд. 1867–1869, 3-е испр. изд. 1873), «Анна Каренина» (1873–1877, опубл. 1875–1877), «Воскресение» (1889–1899, опубл. 1899), повести «Казаки» (незаконч., опубл. 1863), «Смерть Ивана Ильича» (1884–1886), «Крейцерова соната» (1887–1889, опубл. 1891), «Отец Сергий» (1890–1898, опубл. 1912), «Хаджи-Мурат» (1896–1904, опубл. 1912), рассказы «Холстомер» (1863–1885), «После бала» (1903, опубл. 1911), комедия «Плоды просвещения» (1891), драмы «Власть тьмы» (1887), «Живой труп» (1900, незаконч., опубл. 1911). ■

ство образов поразил читателей всего мира роман Толстого «Война и мир». В нем была возрождена гомеровская традиция эпопеи (в период, когда эпопея стала, казалось бы, чуждой европейскому сознанию), масштабная «объективная» картина мира. Но эпопея у Толстого предстала в сочетании с новейшими достижениями психологического романа. В развитии принципа психологизма Толстой сыграл выдающуюся роль, впервые представив скрытую «диалектику души», опередив Пруста в передаче субъективного видения мира глазами героев.

В романе «Анна Каренина» такая «диалектика души» вырастает в эпопею психологической жизни человека.

Романам и повестям Толстого присущ глубочайший социальный анализ. Этот аспект становится доминирующим в романе «Воскресение».

Обозревая творчество Толстого в целом, следует признать, что основа его художественности заключается в синтезе всех этих аспектов. Персональная модель Толстого стала одной из самых влиятельных за всю историю мировой литературы. ■

ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ

В литературе этого периода звучит прощание с культурой XIX века и предчувствие того нового, что несет с собой наступающее столетие.

Этот период, начавшийся немного позднее, чем на Западе, в 1890-е гг., принято называть «Серебряным веком» русской литературы. Однако это название применимо к расцвету поэзии, наступившему после 20-летнего кризиса, и менее удачно для характеристики прозы и драматургии. Странно звучит название «Серебряный век» по отношению к творчеству позднего Толстого, Чехова, раннего Горького, которое имело самое большое влияние на мировую литературу из всего созданного в России в этот период. Фон, на котором выступают эти три писателя, отмечен значительным усилением западного влияния на литературный процесс. В России с небольшим опозданием развивается натурализм, символизм, экспрессионизм, футуризм и другие направления и течения, свойственные европейской литературе. Но творчество крупнейших представителей этих течений А.А. Блока, А.А. Белого, В.Я. Брюсова, Л.Н. Андреева, раннего В.В. Маяковского никак не укладывается в эти художественные системы. Характерным литературным фактом стало появление собственно русского поэтического течения акмеизм, противопоставившего себя символистам, провозгласившего возврат к конкретно-чувственному восприятию «вещного мира», к изначальному, несимволическому значению поэтического слова. Акмеизм выдвинул такие крупные поэтические индивидуальности, как Н.С. Гумилев, А.А. Ахматова, О.Э. Мандельштам. Но и в этом случае заявленная программа оказывается значительно уже, чем творчество поэтов, и они довольно быстро от нее отходят. Вообще в этот период появляется множество индивидуальностей, которые трудно отнести к какому-либо направлению. Скорее можно говорить о некоторых заметных тенденциях. Так, в прозе уменьшается эпический компонент и усиливается лирический, например, у И.А. Бунина и А.И. Куприна. ■

А.А. Ахматова. К.С. Петров-Водкин. 1922 г.



АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ (1860–1904)

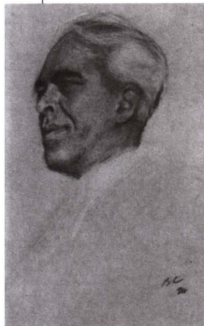
Он стал символом эпохи.

Самые известные произведения Антона Павловича Чехова — небольшие рассказы 1880-х гг. («Смерть чиновника», «Толстый и тонкий», «Хирургия», «Хамелеон», «Маска», «Каштанка», «Спать хочется» и др.), и более крупные рассказы 1890-х гг. («Студент», «Анна на шее», «Ионыч», «Человек в футляре», «Дама с собачкой» и др.), повести «Степь» (1888), «Палата № 6» (1892), драматические «шутки» («Медведь», 1888, «Предложение», 1888, «Свадьба», 1890, «Юбилей», 1892), шедевры мировой драматургии — драмы и комедии «Чайка» (1896), «Дядя Ваня» (1896, опубл. 1897), «Три сестры» (1900–1901), «Вишневый сад» (1903–1904). Все эти четыре пьесы были с триумфом поставлены К.С. Станиславским и В.И. Немировичем-Данченко на сцене основанного ими в 1898 г. Московского Художественного театра, чеховская чайка стала символом этого театра и изображена на его занавесе. ■

Младший современник величайших русских романистов Толстого и Достоевского, Чехов не стал с ними соревноваться и пошел своим собственным путем. Его стихия — все оттенки комического от беззаботного юмора до острой сатиры, малые прозаические жанры и драмы, его стиль лаконичен («Краткость — сестра таланта» — знаменитый афоризм Чехова) и основан на подтексте, одним из главных открытий писателя. Все эти качества Толстому и Достоевскому не были свойственны.

Как прозаик и особенно как драматург Чехов получил широчайшее признание во всем мире. ■

Комедия А.П. Чехова «Чайка» (1896) обозначила возникновение одного из самых значительных явлений мировой культуры — чеховского театра. Здесь впервые был использован принцип сценического подтекста, существовавшего за репликами персонажей (нередко бытовыми, малозначимыми). Не владевшие приемами передачи подтекста зрителю участники премьеры не справились с новыми художественными задачами, и «Чайка» провалилась. Только когда К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко создали в 1898 г. Московский Художественный театр, поэтика Чехова нашла адекватное сценическое воплощение, и «Чайка» начала свое триумфальное шествие по сценам всего мира. В этом произведении ключевая сцена помещена уже в первом действии, причем использован прием «театра в театре» — представление пьесы Треплева, в которой Нина Заречная играет Мировую душу. Реплика Шамраева «Пала сцена...» вводит в суть проблемы: современное искусство неприемлемо даже для обывателей. Но они готовы удовлетвориться существующим положением вещей, обновление искусства для них еще более неприемлемо. Глубокий конфликт между подлинным художником, ищущим в искусстве новых форм, и не понимающими его обывателями, среди которых есть и процветающие деятели искусства, неизбежен. Необычность, странность, красота и трогательная наивность треплевской пьесы о Мировой душе, исполняемой Ниной Заречной, почти не замечены. Но дальше оказывается, что не замечены и подлинные, нетеатральные переживания, не замечена даже смерть в легком и привычном скольжении по жизни, и «Чайка» из пьесы о судьбах искусства превращается в пьесу о судьбах — человеческих судьбах. ■



Портрет
К.С. Станиславского.
В.А. Серов.



Купец и нищие. И.С. Щедровский.



Портрет писателя М. Горького.
В.А. Серов. 1904 г.

В Горьком соединились линия Пушкина — приобщение русских читателей к шедеврам мировой литературы (инициатива создания издательства «Всемирная литература», выпуска серии романов «История молодого человека XIX столетия») и линия Тургенева — приобщение зарубежных читателей к русской литературе. Много лет прожив за границей, сначала в эмиграции, а затем, с 1921 по 1931 г. с небольшими перерывами в связи с лечением туберкулеза (а также и в связи с определенным недоверием к советской власти), Горький неустанно пропагандировал достижения русской классической и современной литературы. ■

Солдатушки, бравы ребятушки,
где же ваша слава?
В.А. Серов. 1905 г.

МАКСИМ ГОРЬКИЙ (1868–1936)

«Человек — это звучит гордо», — сказал он устами своего героя босняка Сатина в драме «На дне», и эти слова услышал весь мир.

Максим Горький (наст. имя Алексей Максимович Пешков), выходец из низов общества, благодаря самообразованию и таланту достигший вершин мировой культуры, обратил на себя внимание русского читателя уже первым рассказом «Челкаш» (1892). Двухтомное издание его «Очерков и рассказов» (1898) принесло ему не только общерусскую, но и международную известность. Драмы Горького «Мещане» и «На дне», поставленные в 1902 г. на сцене Московского Художественного театра, принесли ему славу одного из крупнейших драматургов мира. ■

Особую роль сыграл роман «Мать», написанный Горьким после революции 1905 г. и опубликованный сначала на английском языке (1906–1907), затем на русском (1907). Его концепция, предполагавшая изображение действительности в революционном развитии, показ формирования революционного сознания масс, реализм, демократизм, легла впоследствии в основу нового литературного направления XX в., охватившего все континенты, — социалистического реализма. Значительно позже, в 1934 г. в речи на Первом всесоюзном съезде советских писателей, организатором и председателем которого он был, Горький утвердил этот термин и изложил развернутую программу направления. Как бы сейчас не относились к социалистическому реализму, нельзя не признавать, что впервые в мировую литературу вошла некая-либо персональная модель русского писателя (Тургенева, Толстого, Достоевского или Чехова), а влиятельное литературное направление, занявшее видное место во многих литературах мира, оказавшее влияние на ряд крупнейших писателей XX века. ■



СОВЕТСКИЙ И ПОСТСОВЕТСКИЙ ПЕРИОДЫ

Эти периоды так близки к сегодняшнему дню, что в них еще трудно разобраться. «Лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии», — гениально подметил один из самых замечательных поэтов первой четверти XX века Сергей Есенин.

Советский период, длившийся с 1917 по 1991 г., соответствует стабильному периоду собственно XX века в зарубежной литературы. Из писателей этого периода мировое признание снискали М. Горький, В.В. Маяковский, М.А. Шолохов, М.А. Булгаков, Б.Л. Пастернак, А.И. Солженицын и целый ряд других крупных деятелей русской литературы, в том числе и русского зарубежья (прежде всего И.А. Бунин и В.В. Набоков). Стабильность периода проявилась в доминирующем положении социалистического реализма, в годы правления Сталина насильно насаждаемого в качестве «единственно правильного» метода. Но в творчестве всех названных писателей социалистический реализм или представлен лишь частично, или не представлен вообще. ■

Политические оценки лагеря капитализма и лагеря социализма оказались настолько противоположными, что это оказывало решающее воздействие как на восприятие русской литературы за рубежом, так и на восприятии зарубежной литературы у нас. Так, насильственно было прервано знакомство советских читателей с романом Пруста «В поисках утраченного времени» и романом Джойса «Улисс», части которых были опубликованы в 1920–1930-х гг.: началась официальная борьба с модернизмом, а эти писатели были объявлены «отцами модернизма». Третий «отец модернизма» — Кафка стал известен широкому читателю только в 1964–1965 гг., на исходе хрущевской «оттепели». Изложение истории мировой литературы, особенно ее современного периода в СССР резко разошлось с представлениями о ней за рубежом как по оценкам, так и по выбору писательских имен. ■

В постсоветский период (с 1991 г.), соответствующий переходному периоду XX–XXI вв., в России произошла невиданная в истории переоценка ценностей, коснувшаяся и истории литературы. Она пока носит больше политический, чем эстетический характер и еще не завершилась. ■

Весна. К.С. Петров-Водкин. 1953 г.



М.А. Булгаков.

Предельно далека от социалистического реализма современная отечественная «серьезно-смеховая» проза, которая развивает традиции, складывавшиеся на протяжении веков. Юмористическое мироощущение Фазиля Искандера реализуется в форме «замкнутого» национального мира — аналога бытия человечества; прозу Сергея Довлатова отличают разрушение границы быта / бытия и использование ностальгического фольклорного жанра — анекдота; у Венедины Ерофеева доминирует культурная реминисценция — последний оплот идеи целостного мира. ■





...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе
...и пригласил к себе

Страница из свода. Встреча
дружины у ворот кремля.

Смерть комиссара. Фрагмент.
К.С. Петров-Водкин. 1927 г.



ОСНОВНЫЕ ОСОБЕННОСТИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Русская литература обладает устойчивой к различным переменам спецификой, выделяющей ее среди других литератур мира.

Изначально русская литература возникала с ориентацией на очень узкий круг грамотных людей, оставляя фольклору обслуживание запросов огромного населения Руси, России, не допущенного к грамоте. Основной слой грамотных людей — деятели церкви и государства, поэтому русской литературе на протяжении многих веков свойственна духовность и государственность. «Духовность» (как эзотерическое знание, только «для посвященных»), столь свойственная восточным литературам, в ходе усиления светского начала в русской культуре преобразовалась в «душевность». Отсюда — особая задушевность произведений русской классики, заставившая иностранцев говорить о «загадочной русской душе».

Если в литературе Европы на протяжении многих веков первенствовало эстетическое начало, то в русской литературе изначально было главным этическое начало. Точнее даже говорить о нравственном начале, а не об этическом, которое исходит от ума (требует точных формулировок), в то время как нравственность идет от души, сердца, не от идеи должного, а от образа должной жизни.

Точно так же содержательная сторона произведения была важнее формы. Пушкин уравнивал значимость нравственного и эстетического, содержания и формы. Но у Толстого и Достоевского исконный приоритет нравственного начала, содержательной стороны снова осязтим. Одна из причин этого кроется в борьбе крупнейших русских писателей с теорией «искусства для искусства», которая не случайно в русской культуре представлена значительно слабее, чем, например, во французской. Характерно, что творчество главы европейского эстетизма Уайльда русские воспринимают прежде всего в нравственном аспекте.

Для европейских стран в XIX в. характерно быстрое развитие форм массовой, развлекательной культуры, развиваются жанры приключенческого романа, детектива, мелодрамы и др., ориентированные на привлечение внимания очень широкого круга читателей. В русской же литературе используются лишь некоторые элементы этих жанров (например, детективные эпизоды в «Преступлении и наказании» Достоевского), классических образцов такого рода литературы практически не возникает. ■

Принципиальное изменение ситуации могло произойти в советский период, когда в результате всенародной ликвидации безграмотности огромные массы народа получили доступ к книгам. Но здесь советские установки на воспитание нового человека, овладевшего всеми богатствами культуры, человека высоких моральных принципов (нередко наивно-прямолинейные, но порожденные многовековой русской культурной традицией) сыграли решающую роль: литература сохранила свою нравственную ориентацию, даже при тех искажениях, которые возникли из-за вульгарно-социологического понимания действительности, утвердившегося на официальном уровне.

Важную роль сыграла единая для всей страны программа по литературе для школ. В нее были включены классические произведения русской литературы, и, даже недостаточно понимая в 8 классе «Евгения Онегина», а в 10 классе «Войну и мир», миллионы школьников формировали свой вкус

на великих образцах искусства. Из произведений советских писателей выбились преимущественно те, которые должны были дать образцы нравственного, героического поведения («Как закалялась сталь» Н.А. Островского, «Педагогическая поэма» А.С. Макаренко, «Молодая гвардия» А.А. Фадеева, «Василий Теркин» А.Т. Твардовского), при этом такие совершенные в эстетическом отношении произведения, как стихи А.А. Ахматовой, Б.Л. Пастернака, М.И. Цветаевой, даже не упоминались. Можно такой подбор осудить, но из вышесказанного ясно, что он в новых условиях продолжал традиционную для русской литературы линию.

Очевидно, и формализм некоторых явлений русского искусства начала XX в. и советского искусства 1920-х гг., оказавший огромное влияние на западную культуру, у нас оказался недолговечным не только из-за сталинских установок в области культуры, но и из-за влияния многовековой русской традиции. Так, картина К. Малевича «Черный квадрат», получившая мировое признание и оцениваемая в 1 млн долларов, вызывает у огромного большинства русской интеллигенции лишь улыбку. ■

Уже в первых произведениях древнерусской литературы возник «монументальный историзм», где историзм выступает не в форме принципа, открытого романтиками, а в смысле связи любого частного события, отдельной судьбы человека с судьбой общества, государства. Это качество прошло через все века развития русской литературы. Ей достаточно чуждо восхищение индивидуализмом и близко стремление человека ощутить свою связь с другими людьми. Нередко это качество связывают с традициями жизни в крестьянской общине, сохранявшимися даже в светском обществе. Карьера, личный успех, обогащение, благополучие и даже личное счастье относятся не к ценностям, а скорее к минус-ценностям русской литературы. Традиционный для композиции многих произведений западной литературы *happy end* («счастливый конец») нечасто присутствует у русских писателей, а если и используется (например, в «Без вины виноватых» А.Н. Островского), то окрашен страданием героев и, собственно, подлинным концом не является.

Вообще, композиционная завершенность не очень характерна для произведений русской литературы, писатели предпочитают открытые финалы («Горе от ума» Грибоедова, «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Пушкина, «Ревизор» и «Мертвые души» Гоголя, «Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы» Достоевского, пьесы Чехова и Горького, «Тихий Дон» Шолохова и т. д.). Там же, где повествование доведено до логического конца, нередко писатель продолжает свои размышления («Война и мир» и «Анна Каренина» Л. Толстого). Не случайно в западной литературе утвердился жанр новеллы (произведения с замкнутой композицией), а в русской литературе из малых повествовательных форм предпочтение отдано рассказу (произведению с открытым финалом). ■

Современное состояние русской литературы, отмеченное значительным обновлением и одновременно ослаблением нравственного стержня, увлечением формальными экспериментами, бурным развитием жанров массовой культуры (детектива, женского романа и т. д.), очевидно, через определенное время изменится, и снова отчетливо проступят (но уже в обновленных формах) ее фундаментальные черты, сложившиеся за тысячелетнее существование. ■

Иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи».
М.В. Добужинский. 1923 г.

Русская литература рассчитана на более медленное чтение, чем, например, англоязычная или франкоязычная. Это связано с языковыми особенностями: русские слова длиннее английских или французских. Русский язык синтетический, и отдельное слово, где корень предстает в окружении приставок, суффиксов, окончаний или в сочетании с другим корнем, требует большего внимания, чем в аналитических языках. Само написание букв в кириллице длиннее, сложнее для распознавания (особенно в письме от руки), чем в латинице. Замедление чтения связано и с большим количеством пунктуационных знаков, которые нередко ставятся в русском языке там, где они не требуются в европейских языках. Такое замедление требует от писателей большей насыщенности каждой фразы мыслью, плавности, неторопливости стиля, отсутствия резких скачков в повествовании и слишком острых эмоциональных всплесков при описании чувств героев. Это одна из причин особого внимания к описанию русской природы, неброской, равнинной, пробуждающей философские размышления над смыслом жизни и бытия.

Существительные, прилагательные, наречияобладают в русском языке невиданным богатством и разнообразием оттенков. Напротив, система времен глагола намного беднее, чем в западных языках. Это одна из причин такой особенности русской литературы, как тяготение к созданию статичных картин, грандиозных панорам, многофигурных композиций и относительное безразличие к действию, его быстрой смене, столь, например, характерным для жанра *action* в западном кино и литературе. Время предстает в русской литературе, как правило, в простых и крупных формах прошлого, настоящего и будущего в духе образного «монументального историзма». ■



БОЛЬШАЯ СЕРИЯ ЗНАНИЙ

Владимир Андреевич Луков

Мировая литература

Ведущий редактор *О. Медведская*
Технический редактор *Н. Лисицына*
Внешнее оформление *Д. Шишко*
Корректор *О. Мещерякова*

Луков В.А.
Л84 Большая серия знаний. **Мировая литература.** — М.: ООО «ТД «Издательство Мир книги», 2005. — 128 с.: ил.

ISBN 5-486-00322-6

В энциклопедии представлены сведения о развитии мирового литературного процесса от истоков до наших дней, рассказано об основных литературных направлениях и жанрах прозы, поэзии и драматургии. Издание содержит богатый иллюстративный материал.

ББК 83.3(0)

Подписано в печать 15.09.2005 г.

Формат 84x108¹/₁₆.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Гарнитура «Ньютон».

Печ. л. 8.

Тираж 57 000 экз.

Заказ № 0514360.

ООО «ТД «Издательство Мир книги»,
111024, Москва, ул. 2-я Кабельная, д. 2, стр. 6

Отпечатано в полном соответствии
с качеством предоставленных диапозитивов
в ОАО «Ярославский полиграфкомбинат»
150049, Ярославль, ул. Свободы, 97.



ISBN 5-486-00322-6



9 795486 003225

Большая Серия Знаний

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА

Многовековая история литературы
подарила миру немало известных имен:
Гомер и Данте, Шекспир и Байрон, Флобер и Пруст,
Пушкин и Толстой, Хемингуэй и Брехт...

Произведения великих мастеров слова открывают перед нами
новые горизонты, позволяют прикоснуться к Прекрасному,
почувствовать то, что волновало человечество на протяжении столетий.
Литература служит связующим звеном между прошлым и будущим,
объединяет людей разных стран и континентов.

Новый том «Большой серии знаний» поможет вам проникнуть
в сокровищницу мировой литературы.

В энциклопедии представлены сведения о развитии
мирового литературного процесса от истоков до наших дней,
рассказано об основных направлениях и жанрах
прозы, поэзии, драматургии.

