

Лекция № 1  
**Античная литература.**  
**Гомер – легендарный поэт античности**

План

1. Литература как искусство слова.
2. Понятие об античной литературе.
3. Личность Гомера в истории античной литературы.
4. Поэмы Гомера «Илиада», «Одиссея» в мировой литературе.
5. Художественные образы в поэмах «Илиада», «Одиссея» Гомера.
6. Культурно-историческое значение поэм «Илиада», «Одиссея» Гомера.

1. Литература как искусство слова

Литературное произведение – это эстетический феномен, обладающий универсальной познавательной природой. Литературное произведение всегда так или иначе выступает источником исторической и культурной информации, погружая нас в определённую эпоху со всеми её атрибутами. Потому что литература как искусство слова как правило отображает действительность за окном в прошлом или настоящем.

Еще немецкий философ-идеалист Георг Вильгельм Фридрих Гегель отмечал эту уникальную особенность литературы («Каждое художественное произведение принадлежит своему времени, своему народу, своей среде»). Литература эстетически осваивает мир в художественном слове, при помощи выразительных средств языка. Причем, если слово «язык» ко всем другим видам искусства применено в переносном смысле, то в литературе средством выражения выступает язык в буквальном смысле. По литературному произведению можно изучать другие дисциплины – историю, культурологию, психологию, осваивать и обогащать язык, повышать уровень своей грамотности, уровень интеллекта в конце концов.

Кроме того, язык, охватывая всю полноту человеческой жизни во всем ее многообразии, дает литературе практически неограниченные возможности художественного воспроизведения человеческой жизни, делает литературу как искусство слова — наиболее всеохватным видом искусства, дает возможность для сближения литературы с другими искусствами. Литература нередко выступает основой для интерпретации других видов искусств. В отличие от литературы, другие виды искусства не могут сами себя описывать. Они должны сделать шаг за собственные рубежи – шаг навстречу словесности (звучащему или печатному слову).

Так, литературные образы (например, образ Кармен из новеллы П. Мериме) лежат в основе сюжета, композиции и художественной концепции многих произведений живописи (Эдуард Мане), театра, балета, музыки (опера «Кармен» Жоржа Бизе), кинематографа. Более того, литературные образы окружают нас в повседневности, проникая в сознание массовой культуры, переосмысливаясь таким образом и даже искажаясь, теряя своё первоначальное значение.

Для того чтобы произведение живописи, музыки, хореографии, театра стало понятным человеку, его смысл и содержание нужно интерпретировать, толковать, пояснять в рамках просветительской деятельности человека творческой профессии.

Обращаясь к способам (средствам), с помощью которых литература и другие виды искусства, обладающие изобразительностью, осуществляют свою миссию, ученые издавна пользуются термином «художественный образ».

Художественный образ – в общефилософском контексте это способ и форма освоения действительности в искусстве, всеобщая категория художественного творчества.

Литература имеет две формы бытования: она существует в виде произведений читаемых, и в качестве неопределимо важного компонента синтетических искусств, соединяющих в себе несколько разных носителей образности (таковы архитектурные ансамбли, «вбирающие» в себя скульптуру и живопись; театр и киноискусство в их ведущих разновидностях). Как происходит синтез искусств? Лирика вступает в контакт с музыкой

(песня, романс), выходя за рамки книжного бытования. Лирические произведения охотно интерпретируются актерами-чтецами и режиссерами (при создании сценических композиций). Повествовательная проза тоже находит себе дорогу на сцену и на экран. Да и сами книги нередко предстают как синтетические художественные произведения: в их составе значимы и написание букв (особенно в старых рукописных текстах, и орнаменты, и иллюстрации. Участвуя в художественных синтезах, литература дает иным видам искусства (прежде всего театру и кино) богатую пищу, оказываясь наиболее щедрым из них и выступая в роли дирижера искусств.

Цель нашего изучения литературы – научиться интерпретировать текст литературного произведения, а в широком смысле – произведение искусства, то есть уметь формировать собственное аргументированное суждение о нём, видеть его культурное, просветительское значение. Суждение всегда находится в рамках «герменевтического круга» (автор – текст – читатель), в котором важно собственное мнение читателя о произведении.

## 2. Понятие об античной литературе

Античная литература – литература двух древних рабовладельческих обществ – греческого и римского. Этим определяются хронологические и территориальные рамки, отделяющие античную литературу от художественного творчества общества, с одной стороны, от литературы Средних веков – с другой, а также от прочих литератур древнего мира, каковыми являются литературы Древнего Востока.

Каковы хронологические рамки античной литературы? Первые письменные памятники греческой литературы относятся к VIII веку до н. э. Первые же письменные памятники римской литературы – к III веку до н. э. Падение Западной Римской империи и вместе с ней закат римской литературы относится к V веку н. э. К этому времени относится и конец античной греческой литературы, переходящей затем на путь византийской литературы. Т.о., от своего зарождения и до средневековой литературы античная литература занимает огромный период времени – около 1200 лет.

«Antiques» в пер. с лат. обозначает «древний». Но когда говорят об античной литературе, то имеют в виду не древнюю литературу вообще (индийскую, персидскую, египетскую), а только литературу Европы. Греко-римская цивилизация является древнейшей цивилизацией Европы, но развилась она значительно позднее, чем цивилизации Востока. Эта же закономерность сохраняет силу и в отношении литературы. Египетская, вавилонская, индийская литературы гораздо древнее, чем античная, греко-римская литература. Так, самые древние из книг на земле – это индийские «Веды». Известен также древнеиндийский эпос «Махабхарата» и «Рамаяна», по объёму примерно в 6 раз превышающий «Илиаду» и «Одиссею» Гомера.

Ограниченное употребление терминов «античный», «античность» установилось у народов Европы в силу того, что греко-римское общество было единственным древним обществом, с которым они были связаны непосредственной культурной преемственностью. Греческая культура старше римской, которая начала развиваться в то время, когда греческая уже вступила в период относительного упадка. Первые произведения греческой словесности появились в условиях разложения родового строя и формирования рабовладельческого: последние произведения греческой и римской литератур – в период разложения рабовладельческого строя.

Географические рамки античности. Древние греки занимали весь Балканский полуостров, острова Эгейского моря и западное побережье Малой Азии, Сицилию и южную часть Апеннинского полуострова. Римляне жили первоначально в Латии – области, находящейся на территории Апеннинского полуострова, однако в результате войн римская держава постепенно разрослась, и к концу I века до н. э. она занимала не только Апеннинский полуостров, но и значительную часть территории Европы, включая Грецию, часть Передней Азии, Северную Африку, Египет. В территориальном отношении странами-наследницами античной литературы являются Греция и Италия. Античная литература стала основой для последующего развития всей западноевропейской литературы, стала

источником «вечных» образов, которые перешли из античной л-ры в л-ру других эпох, сохранив изначальный смысл, обогатились новым.

### 3. Личность Гомера в истории античной литературы

Почти три тысячи лет назад жил первый европейский поэт Гомер (ок. VIII в. до н.э.) – легендарный древнегреческий поэт, считается основоположником античной и европейской литературы, благосклонно одаренный богами певец, пророк и мудрец. Поднимались и разрушались города, гремели войны, вырастали и умирали человеческие поколения, а он был и остается мерой и показателем культуры эпох, первый и непревзойденный, ибо в длинной цепи столетий есть только несколько равных ему. За долгие годы стерлись факты его биографии, исчезли мелочи, и уже давно никто не может сказать ни откуда он родом, ни кто его родители, ни когда он жил. Сохранилось 9 античных биографий Гомера, но они составлены очень поздно и считаются недостоверными. Некогда семь городов состязались за право называться родиной Гомера (местом его рождения называют ряд городов и островов – Аргос, Афины, Итака, Родос, Смирна, Хиос и др.), но постепенно спор потерял смысл, поскольку певец стал поэтом всей Греции, а позднее — и всего человечества. Остались только имя и образ незрячего любимца муз. Античность произносила это имя с уважением, так как Гомера считали не только первым поэтом, но и первым учителем, философом, и без колебания добавляли к его имени эпитет «божественный».

Гомер – автор древнейших памятников словесного искусства античности – поэм «Илиада», «Одиссея». Это был гениальный певец, которому удалось, опираясь на традиции крито-микенской и древнейшей ближневосточной культуры, создать (или довести до совершенства) великолепные произведения, в которых фольклор и собственно литература органически соединились в неповторимом синтезе. Аристотель считал поэмы Гомера совершенным образцом эпического творчества.

Поэмы Гомера были настоящей сокровищницей мудрости греческого народа. Они не остались принадлежностью только ионийского племени, среди которого создались, а стали общим достоянием всего греческого народа и прожили с ним всю его историю. Предание говорит, что Ликург ввел исполнение песен Гомера в Спарте, Солон — в Афинах. Впоследствии во всех греческих государствах они стали основой школьного образования. Ученики разучивали наизусть отдельные части поэм, и было немало людей, которые знали наизусть обе поэмы целиком (Ксенофонт, «Пир»); Платон отмечает, что «Гомер воспитал всю Грецию» («Государство»). В эллинистическую эпоху существовал даже культ Гомера.

### 4. Поэмы Гомера «Илиада», «Одиссея» в мировой литературе

Сюжетная основа «Илиады» и «Одиссеи» – это отзвуки дошедших до Гомера через 500 лет сведений о Троянской войне (XII в. до н.э.), в ходе которой микенские воины-ахейцы захватили и разграбили город. Это событие, знаменовавшее один из древнейших этапов борьбы между народами Азии и Европы, было основательно переработано мифологическим сознанием тогдашних людей и стало неисчерпаемым источником мифов, преданий, сказаний. Совершенно незначительный по позднейшим масштабам исторический эпизод (а Троя в ходе тысячелетий многократно разорялась, гибла и восстанавливалась) превращается в еще догомеровском мифе с грандиозное событие, определяющее судьбы богов и людей. Греки и троянцы истребляют друг друга во исполнение воли Зевса, решившего сократить число людей из-за их нечестия. Но при этом и сами олимпийские боги участвуют в битвах, как будто осознавая, что и их участь каким-то таинственным образом связана с земным уделом.

Величайшим новаторством Гомера, которое и выдвигает его в статус создателя всей европейской литературы, является принцип синекдохи (часть вместо целого), взятый им как основа сюжетостроения «Илиады» и «Одиссеи», – не все десять лет Троянской войны (как то предполагалось мифом), а всего лишь 51 день, да и то из них полно освещены события девяти дней; не десять лет возвращения Одиссея, а всего 40 дней, из которых наполнены важными событиями опять-таки девять дней. Такая концентрированность действия позволила Гомеру создать "оптимальные" объемы поэм (15 693 стихотворные строки в

"Илиаде", 12 110 строк в "Одиссее"), которые, с одной стороны, создают впечатление эпического размаха, с другой же – не превышают размеры среднего европейского романа. Предвосхитил Гомер и ту традицию в прозе XX в., которая побуждает романистов ограничивать действие больших романов одним или несколькими днями (Дж. Джойс, Э. Хемингуэй).

В «Илиаде» рассказывается о событиях десятого года Троянской войны, причем изложение не охватывает последних событий войны и оканчивается смертью и погребением главного троянского воителя Гектора. На все предшествующие и последующие события даются только беглые намеки, свидетельствующие о том, что общее содержание всего цикла было хорошо известно слушателям. То же самое можно сказать и об «Одиссее», где рассказывается о последних днях странствий героя на обратном пути из-под Трои, о прибытии на остров Итаку и о событиях на Итаке, мимоходом затрагиваются другие события, как, например, приключения Одиссея во время десятилетних странствий (IX — XII), разрушение Трои, возвращение других героев — Нестора, Менелая, Агамемнона (III — IV) и т. д.

Чтобы представить себе связь между всеми упоминаемыми в поэмах событиями, необходимо исходить из начального факта, послужившего причиной войны, — мотива, который часто встречается в сказках.

Сын троянского царя Приама Парис-Александр похитил прекрасную Елену, супругу спартанского царя Менелая. Оскорбленный Менелай призвал на помощь многих царей и воителей — Диомеда, двух Аяксов, мудрого старца Нестора, хитроумного Одиссея и других. Среди всех выделялся силой и доблестью юный сын Пелея и богини Фетиды Ахилл (Ахиллес), вождь племени мирмидонян в южной Фессалии. Во главе похода стал старший брат Менелая Агамемнон, царь Микен и Аргоса. После продолжительных сборов, сопровождавшихся еще различными событиями, в том числе жертвоприношением дочери Агамемнона Ифигении, началась прославленная в сказаниях Троянская война.

«Илиада». По своему названию «Илиада» должна быть поэмой об Илионе (Илион — другое название Трои). Но в действительности содержание поэмы гораздо уже этого названия: в ней рассказывается только об одном эпизоде из десятилетней греко-троянской войны. Сюжет поэмы точно определяется ее начальными стихами:

Гнев воспевай, о богиня, Пелеева сына Ахилла, —

Гнев тот проклятый, принесший ахейцам несчетные беды.

Поэт обращается к богине, т. е. к музе, прося осенить его своим вдохновением и подсказать ему содержание песни: это — песнь о гневе Ахилла.

«Одиссея». По окончании Троянской войны греческие вожди со своими дружинами, с добычей и пленниками возвращались на родину. Это описывалось в нескольких поэмах, объединенных общим названием «Возвращения». К числу их принадлежала и «Одиссея», сюжетом которой является возвращение домой, на остров Итаку, хитроумного Одиссея.

Всеобъемлющая целостность двух поэм, их эпический размах, стремление в каждой малой запечатлеть нечто всеобщее отражается и в многожанровости их состава, предвещающей по существу основные направления в жанровом развитии всей европейской литературы. В «Илиаде» обнаруживается – в рамках богатырского мифологического эпоса – и база будущего военно-исторического романа, т. е. сцены военных советов в ставке Агамемнона с обсуждением ближних и дальних перспектив кампании, раздоры среди военачальников (ссора Ахилла с Агамемноном), деятельность разведки (песнь 10 «Долония»), «натурализм» боевых сцен, всем тем, что будет развито позднее в творчестве Вольтера, Стендаля, Теккерея, Толстого, Хемингуэя, Шолохова. Есть в поэмах и лиризм – знаменитая сцена прощания Гектора с Андромахой, встреча Одиссея с Пенелопой после долгой разлуки.

Большинство авторитетных гомероведов признает теперь, что древний поэт, комбинируя различные мифы, мог не заботиться о согласовании всех мелких деталей друг с другом. Для Гомера, как и для Шекспира, Сервантеса, Бальзака и др. великих авторов, допуская те или иные несогласованности в своих произведениях, куда важнее была забота об единстве целого.

## 5. Художественные образы в поэмах

Все герои Гомера живут в особом поэтическом хронотопе (времени и месте действия), где находят разрешение многие противоречия бытия, где уравниваются перед лицом неумолимой Судьбы, общей для всех смертных, высокое и низкое, цари и рабы, война и мир, трагическое и комическое, мудрое и наивно-примитивное, предельно – вплоть до натурализма – реалистическое и сказочно-мифологическое. Образы поэта и жизненны и вместе с тем величавы, пластичны, рельефны, многомерны. Речь идет не только об Ахилле, Гекторе, Одиссее, Пенелопе.

Поэмы Гомера представляют целую галерею индивидуально обрисованных типических образов, в которых выражен нравственно-этический идеал древних эллинов. Это, прежде всего, личное мужество, твердость в выполнении долга перед государством, при его защите. Центральной фигурой «Илиады» является Ахилл, юный фессалийский герой, сын Целея и морской богини Фетиды. Ахилл — благородная натура, олицетворяющая собою ту военную доблесть в понимании древних героев, которая служит идеологической основой всей поэмы. Долг для него превыше всего: ради мести за смерть друга он готов пожертвовать собственной жизнью. Он чужд хитрости и двоедушия. Из-за сознания своей силы и величия он привык повелевать. Образ Ахилла построен на резких переходах от буйного порывистого движения к бездействию, а от него – словно к вспышке энергии (его поединок с Гектором – кульминация «Илиады»), после чего новая пауза покоя (перемирие с Приамом на 12 дней ради похорон Гектора). В Ахилле сливаются воедино хтоническое мифологическое начало (он сын смертного и богини Фетиды) и человеческая, дикарская жестокость и наивность, отходчивость, уважение к достойному сопернику, эгоистическая капризность и добровольное подчинение воле коллектива, велению судьбы. А в «высшем» плане образ Ахилла – это первый в европейской литературе (и может быть, второй после фигуры Гильгамеша из аккадской поэмы, которая старше «Илиады» на тысячу с лишним лет) символ бренности человека. Эта бренность, «суетность» земного существования подчеркнута резким контрастом: Ахилл – самый могучий и прекрасный воин среди ахейцев, непобедимый герой обречен на гибель в расцвете юности.

Если идеал воинской доблести дан в лице Ахилла, то носителем житейской мудрости представляется Одиссей — герой «хитроумный» и «многострадальный». В «Илиаде» он выступает и как воин, и как мудрый советник, но также и как человек, готовый на всякий обман. Моральные качества Одиссея во всей полноте раскрываются в «Одиссее». В многочисленных приключениях, о которых тут рассказывается, ему помогают не столько воинская доблесть, сколько ловкость, находчивость и изворотливость.

Одиссей – подлинно эпический герой и вместе с тем то, что называют «всесторонне развитой личностью». Он храбрый воин и умный военачальник, опытный разведчик (чего стоит одно его роль в эпизоде с троянским конем), атлет, первый в кулачном бою и беге, отважный мореход, искусный плотник, охотник, торговец, рачительный хозяин, а если надо, то и сказитель, ничуть не уступающий по искусству певцу-профессионалу Демодокку (т.е. фактически самому Гомеру). Он любящий сын (внимание его к дряхлому отцу Лаэрту, слезы при виде тени матери в Аиде), супруг и отец, но он же и любовник коварно-прекрасных нимф Цирцеи и Калипсо, увлекающих героя своими магическими чарами. Подобно Ахиллу, образ Одиссея весь соткан из противоречий, из гипербол и гротеска, только в нем на первый план выделена текучесть человеческой природы, ее способность к метаморфозам в вечном поиске все новых сторон бытия. Одиссею покровительствует мудрая и воинственная Афина, а сам он подчас напоминает морского бога Протея своей способностью легко менять свой облик. На протяжении десяти лет возвращения домой он предстает мореплавателем, разбойником (в эпизоде с киконами), шаманом, вызывающим души мертвых (сцены в Аиде), жертвой кораблекрушения (встреча с Навзикаей), нищим стариком (в доме Эвмея и собственном дворце) и т.д. Чувствуется, что герой при этом как бы "раздваивается": он искренне переживает гибель друзей, свои страдания, жаждет вернуться домой, но он и наслаждается игрою жизни, легко и искусно играет роли, предлагаемые ему обстоятельствами (жителя Крита, обитателя острова Сира и пр.). В его личности и судьбе

сплетаются неразрывно трагическое и комическое, высокие чувства (патриотизм, почтение к богам) и житейские прозаические – недаром он несколько раз, к месту, а то и не совсем к месту, говорит о власти «желудка» над людьми:

...Один лишь не может ничем побежден быть желудок,  
Жадный, насильственный, множество бед приключающий смертным.  
(«Одиссея», песнь 17, ст. 286-287).

В соответствии с этой аксиомой герой и ведет себя подчас не лучшим образом: он жадничает, откладывает себе лучший кусок на пиру, проявляет жестокость к рабам, лжет и изворачивается ради какой-нибудь выгоды.

Наконец, Одиссей – путешественник, освоивший в ходе странствий неизведанные земли. Ему по душе роль купца и предпринимателя. Одиссей – не лишен человеческих недостатков, он – личность гармоничная, синтез ума и личного мужества, умелец, наделенный житейской хваткой. Одиссей – фигура, уникальная также и потому, что читателю наиболее обстоятельно представлена его жизненная история. А она, как и сам Одиссей, – достояние мировой литературы. Знаменательно, что как своеобразная параллель странствиям Одиссея, но уже на бытовом уровне, построен один из величайших романов мировой литературы XX века «Улисс» Джеймса Джойса.

*Образ Нестора в поэмах.* Повествование в Илиаде начинается с вспыхнувшей вражды между Ахиллом и Агамемноном. Вина за раздор лежит на Агамемноне. Царь ахейцев, пожалуй, вдвойне ответствен за произошедший раздор: упрямым попечением о собственной выгоде он стал причиной неисчислимых бедствий, насланных на ахейцев Аполлоном, и в ходе обсуждения возможности избавления от их нанес глубокое оскорбление Ахиллу, потребовав передела добычи. Тем не менее, первые слова Гомера – о гневе Ахилла и о бесчисленных страданиях, которые он принес ахейцам. Несправедливость, допущенная Агамемноном в отношении Ахилла, непосредственно, реально касалась только Ахилла. Реакция Ахилла, направленная на Агамемнона, касалась всех. У Ахиллова решения был свой страшный мотив – унижить Агамемнона как царя над царями, как предводителя ахейского войска, своим уходом ослабить ахейское войско, довести его до риска «позорнейшей смерти» (Ил. I:341), так, чтобы все поняли беспомощность Агамемнона и пришли бы к Ахиллу с мольбой о возвращении в сражение.

Гибельность ссоры и насущность примиренности хорошо понимает Нестор, старейший и наиболее опытный среди ахейских царей. Ссора еще только разгорается, а он, пока еще не сказаны последние слова, пытается остудить воспламененных зарождающейся враждой вождей. Он призывает их к взаимному снисхождению, признанию заслуг и примиренности (I:276). Не только Нестор печется о мире между ахейскими вождями. В кульминационный момент препирательств, когда Ахилл в ответ на очередные горькие и болезненные для его *timē* слова Агамемнона уже готов выхватить из ножен меч, ему является никому другому не видимая Афина Паллада. От имени Геры она передает ему повеление: «Кончи раздор, Пелейон, и, довольствуя гневное сердце, / Злыми словами язви, но рукою меча не касайся» (210–211), – обещая скорое удовлетворение обиды многочисленными дарами. Ахилл, повинувшись без пререканий, оставляет меч в ножнах и продолжает словесный поединок с Агамемноном. Хотя Афина не остановила распрю, она предотвратила кровопролитие. И Нестор не добился примиренности. Но недопустимость раздора и необходимость сдержанности, взаимного уважения и расположения были им определенно провозглашены, и все последующее эпическое повествование, собственно, подтвердило правоту мудрого настояния старца.

*Женские образы в поэмах.* Гений Гомера проявился и в лепке впечатляющих женских образов. Нелегко поставить рядом с поэмами другое создание древности, в котором бы женская психология была передана так верно и масштабно. Одну из граней женского идеала воплощает Пенелопа, имя которой приобрело нарицательное значение. Она – олицетворение супружеской верности и преданности. Умная и терпеливая, под стать своему мужу, Пенелопа под разными предлогами отклоняет домогательства женихов. Упрямо верит в

возвращение Одиссея. Она обещает выйти замуж за одного из женихов, когда приготовит саван для отца Одиссея, старца Лаэрта. День она проводит за ткальем, а ночью распускает натканное днем. Всячески демонстрирует она презрение к женихам, появляясь иногда перед ними, не сделав необходимого макияжа.

Символ женской красоты – Елена, увезенная в Трою Парисом. Она подчинилась богине любви Афродите, но, оказавшись в Трое, тоскует по родине, по детям. При этом Гомер демонстрирует тонкий художественный вкус, так ни разу не развернув описания внешности Елены. Однако в «Илиаде» есть один поразительный по силе эпизод: старцы Трои, увидев ее, вышедшую на стену, единодушны в своей реакции: Нет, осуждать невозможно, что Трои сыны и ахейцы

Брань за такую жену и беды столь долгие терпят;  
Истинно вечным богиням она красотой подобна!

Да, Елена – прекрасна, если даже старцы не скрывают восхищения, зная, какую войну навлекла она на Трою. Но как конкретно она выглядела? Это Гомер оставляет домыслить читателю своей поэмы.

Язык Гомера — древнейший образец поэтической речи греческого народа. Отражая высокое развитие культуры в восточной области Греции в начале первого тысячелетия и вместе с тем острую наблюдательность народа, он отличается изумительным богатством словарного состава и яркой изобразительностью. Многие из этих слов впоследствии вышли из употребления.

Особенный интерес представляют украшающие эпитеты, т. эпитеты, твердо закрепившиеся за некоторыми героями, богами или предметами определения, которые дают слушателям сразу представление о характерных свойствах предмета или лица. Большинство из них установилось еще в догомеровскую пору. Так, Ахилл постоянно называется «быстроногим», Агамемнон — «владыкой мужей, пастырем народов», Одиссей — «хитроумным», «многострадальным», «разрушителем городов» и т. п. Женщинам присваиваются общие эпитеты: «длинноодежная», «высокоподпоясанная», «белорукая», «прекраснокудрая», «супруга, стоившая многих даров» и т. д. Точно так же и боги наделяются своими эпитетами, которые восходят к культовым их прозвищам: Зевс — «громовержец», «тучесобиратель», «широкогремящий», «промыслитель», «отец мужей и богов» и т. д. Посейдон — «земледержец», «земли колебатель»; Аполлон — «лучезарный» (Феб), «ликийский», «далекоразящий», «сребролукий»; Гера — «владычица», «волоокая», «почтенная», «златотронная», «замышляющая хитрости»; Афина — «Паллада», «дочь мощного отца», «несокрушимая», «добычница», «совоокая»; Артемида — «златотронная», «прекрасновенчанная», «охотница», «владычица зверей», «сыплющая стрелы»; Арес — «ненасытный в войне», «неистовый», «могучий», «воитель», «губитель», «непостоянный» и т. д.

#### 6. Культурно-историческое значение поэм «Илиада», «Одиссея» Гомера

Воздействие Гомера на мировую культуру огромно. Он был авторитетом для античных философов и остается источником для изучения мировоззрения древних греков. Его словесная живопись помогает понять «геометрический стиль» древнеэллинической вазовой росписи. Он вдохновляет античных скульпторов (Фидия, Поликлета, Лисиппа и др.) на создание образов, служащих каноном красоты и совершенства человеческого тела. Гомеровскими сюжетами, образами, мотивами полна европейская живопись начиная с эпохи Возрождения: это полотна Боттичелли, Рубенса, Рембрандта («Гомер»), Пуссена, В. Серова, Пикассо и мн. др. художников, изображающих прекрасную Елену, Ахилла, Гектора и его Андромаху.

В музыке гомеровское начало значительно менее ощутимо, тем более что античное музыкальное наследие не сохранилось. Но можно отметить оперетту Ж. Оффенбаха «Прекрасная Елена» (1864), в которой по-своему преломляется гомеровский «божественный» юмор, ирония над богами и героями.

Больше всего влияние Гомера сказывается в литературе. Гоголь вдохновляется в «Тарасе Бульбе» эпическими сценами воинских поединков из «Илиады», Л. Толстой явно учитывает опыт Гомера, создавая «Войну и мир». В XX в. наиболее оригинальной попыткой создать современный вариант «Одиссеи» является роман, о котором уже упоминалось, «Улисс» (1921) Дж. Джойса.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. В чём заключаются особенности художественной литературы как вида искусства?
2. Какую литературу принято называть античной?
3. Назовите этапы развития древнегреческой литературы.
4. Какие факты известны о жизни и творчестве Гомера?
5. Определите художественные особенности поэм «Илиада», «Одиссея» Гомера.
6. Какая мысль составляет сущность «Гомеровского вопроса»?

### *Литература:*

1. [Гомер Илиада. Одиссея / Гомер. — М. : Художественная литература, 1967. — 586 с.](#)
2. [Воглер К. Путешествие писателя. Мифологические структуры в литературе и кино / К. Воглер. — М. : Альпина, 2015. — 476 с. С. 15-24](#)
3. [История всемирной литературы. В девяти томах. Т. 1 : Литература Древнего мира / гл. ред. Г. П. Бердников и др. — М. : Наука, 1983. — 583 с. С. 316-327](#)
4. [Арсланов В. Г. Лосев и Лифшиц о Гомере и древней мифологии : две концепции Абсолюта / В. Г. Арсланов // Вопросы философии. — 2009. — № 3. — С. 93 - 107.](#)
5. [Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. — Ростов н/Д : Феникс, 2006. — 514 с.](#)
6. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 33-38](#)
7. [Мелетинский Е. М. От мифа к литературе : учеб. пособ. по курсу "Теория мифа и ист. поэтика повествоват. жанров" / Е. М. Мелетинский. — М. : Рос. гос. гуман. ун-т, 2001. — 168 с. С. 62-64](#)
8. [Пашенко В. І. Антична література : підручник / Пашенко В. І., Пашенко Н. І. — К. : Либідь, 2001. — 718 с. С. 47-50, 60-75](#)
9. [Тахо-Годи А. А. Греческая мифология / А. А. Тахо-Годи. — М. : Искусство, 1989. — 304 с. С. 220-227](#)
10. [Тронский Н. М. История античной литературы: учебник / Н. М. Тронский. — М. : Либроком, 2010. — 464 с. С. 20 – 34, 37 – 49](#)
11. [Хаткина Н. В. Мировая литература от античности до Ренессанса / Н. В. Хаткина. — М. : Мир книги, 2008. — 192 с. С. 11-13](#)
12. [Циркин Ю. Б. Мифы Древнего Рима. — М. : Издательство АСТ, 2000. — 560 с. С. 119-128](#)

## Лекция № 2 Древнегреческая драматургия

### План

1. Истоки древнегреческой драмы и театра. Влияние культуры Диониса на возникновение драматических жанров (трагедия, комедия).
2. Расцвет театрального искусства в демократических Афинах:
  - 2.1. Творчество Эсхила.
  - 2.2. Общественно-политическая и литературная деятельность Софокла.
  - 2.3. Социальный кризис афинской рабовладельческой демократии, её отображение в творчестве Еврипида.
  - 2.4. Развитие древнегреческой комедии в творчестве Аристофана.

### 1. Истоки древнегреческой драматургии. Влияние культуры Диониса на возникновение драматических жанров (трагедия, комедия)

Греческая драма выросла из государственного культа; частью этого культа были и театральные представления. Естественно поэтому, что государство принимало самое близкое участие в организации представлений. В основных чертах порядок представлений установился в начале V в. до н. э. Знаменитые драматурги — Эсхил, Софокл, Еврипид и Аристофан — имели дело с этим установившимся порядком. Зачатки драмы содержались уже в народном творчестве, в лирической поэзии, в которой были некоторые элементы мимической игры и диалога.

Оформление драмы в качестве самостоятельного жанра связано с культом бога Диониса. Драматические представления в Греции, какими мы их знаем, в V и IV вв. до н. э. происходили только на праздниках Диониса — особенно на Великих Дионисиях в марте и на Ленеях в конце января, отчасти на Малых Дионисиях (в деревнях) в декабре — и составляли часть культа этого бога. Аристотель (IV в. до н. э.) категорически утверждает, что «трагедия возникла от запева дидирамба, а комедия от запева фаллических песен». Некоторые ученые были склонны видеть в этом утверждении лишь догадку Аристотеля. Однако оно нашло подтверждение в новейших археологических находках.

Древнегреческий театр даже и самый ранний, эсхилевский, — это театр людей уже цивилизованных, обладающих и письменностью, и высокой литературной и музыкальной культурой. Именно культура и сделала возможным тот качественный скачок, каким был переход от обрядовых песен в честь бога Диониса к профессионально подготовленному представлению. Слово «трагедия» значит в переводе «козлиная песнь».

#### 2.1. Эсхил — «отец трагедии»

Время жизни Эсхила (525—456 гг. до н. э.) совпадает с весьма важным периодом в истории Афин и всей Греции. В течение VI в. до н. э. оформился и утвердился рабовладельческий строй в греческих государствах-городах (полисах) и вместе с тем получили развитие ремесла и торговля.

Из богатого литературного наследия Эсхила сохранилось только семь произведений. Точные хронологические даты известны для трех: «Персы» поставлены в 472 г., «Семеро против Фив» — в 467 г. И «Орестея», состоящая из трагедий «Агамемнон», «Хозфоры» и «Эвмениды», — в 458 г. Кроме «Персов», все эти трагедии написаны на мифологические сюжеты, заимствованные по преимуществу из «киклических» поэм, которые часто приписывались огульно Гомеру. Эсхил, по словам древних, называл свои произведения «крохами от великого пиршества Гомера».

Наиболее знаменитым произведением Эсхила является «Прикованный Прометей». Эта трагедия входила в тетралогию вместе с трагедиями «Освобождаемый Прометей», «Прометей-Огненосец» и еще какой-то неизвестной нам сатирической драмой. Среди ученых есть мнение, что первое место в тетралогии занимала трагедия «Прометей-Огненосец». Мнение это основывается на предположении, согласно которому содержанием трагедии было принесение огня людям. Однако название «Огненосец» скорее имеет культовое значение, следовательно, относится к установлению культа Прометея в Аттике и составляет заключительную часть.

Эсхил придал образу Прометея совершенно новый смысл. У него Прометей — сын Фемиды-Земли, один из титанов. Когда над богами воцарился Зевс, против него восстали титаны, но Прометей помог ему. Когда же боги задумали погубить род человеческий, Прометей спас людей, принеся им огонь, похищенный от небесного алтаря. Этим он навлек на себя гнев Зевса.

## 2.2. Общественно-политическая и литературная деятельность Софокла

Софокл, второй из знаменитых греческих драматургов, родился в 496 г. В аттическом деме Колоне, который прославлен им в замечательной песне хора в последнем его произведении — «Эдип в Колоне». Он был сыном богатого владельца оружейной мастерской Софилла и принадлежал, по-видимому, к знатному и влиятельному роду.

Софокл написал, по имеющимся сведениям, 123 драмы, но из них до нас дошло только семь, которые располагались, по-видимому, хронологически в следующем порядке: «Аякс», «Трахинянки», «Антигона», «Царь Эдип», «Электра», «Филоктет» и «Эдип в Колоне». Даты постановок точно не установлены. Известно только, что «Филоктет» был поставлен в 409 г., «Эдип в Колоне» — в 401 г., уже после смерти поэта; «Антигона», как было указано выше, относится, по всей вероятности, к 442 г.; есть основание думать, что «Царь Эдип» поставлен около 428 г., так как описание мора в Фивах похоже на отклик пережитой в 430 и 429 гг. эпидемии в Афинах. «Аякс», содержащий сатиру на спартанцев, поставлен, очевидно, до заключенного в 445 г. Тридцатилетнего мира со спартанцами. В 1911 г. в Египте найдены на папирусе значительные отрывки сатирической драмы «Следопыты», которая, как видно, принадлежит к числу ранних.

Содержание всех этих произведений взято из трех мифологических циклов: из троянского — «Аякс», «Электра» и «Филоктет»; из фиванского — «Царь Эдип», «Эдип в Колоне» и «Антигона»; сюжет «Трахинянок» взят из сказания о Геракле. В дальнейшем содержание их рассматривается по циклам сказаний.

Традиционное толкование "Царя Эдипа" чаще всего связывает эту трагедию с представлением о власти рока, якобы присущим всей классической древности. Между тем все неумолимые совпадения, в которых современный читатель привык видеть действия рока, в огромной степени являются нововведением в миф, принадлежащим самому Софоклу.

Миф о Эдипе в древнейшей его форме знал о долгой бездетности Лая и о предсказании, полученном им в Дельфах: Аполлон исполнит его просьбу, но родившийся сын станет убийцей отца. Соответственно, новорожденного младенца фиванский царь велел бросить в пустынном месте на горе Киферон и считал, что этим он себя вполне обезопасил. По истечении примерно двадцати лет выросший на чужбине Эдип встретился с неведомым ему отцом и убил его в дорожной ссоре, после чего попал в Фивы, освободил их от чудовищной полуженщины-полульвицы Сфинкс и получил в жены овдовевшую царицу. При этом сам он ни о каких грозящих ему бедствиях предупредомлен не был и не мог опасаться от всего происшедшего никаких дурных последствий. Поэтому если бы Софокл хотел продемонстрировать всевластие рока, он должен был бы приурочить действие трагедии как раз к тому времени, когда произошло убийство Лая и женитьба Эдипа на Иокасте.

Но в "Царе Эдипе" дело обстоит совсем иначе: действие в нем происходит примерно через двадцать лет после описанных выше событий. Эдип уже давно женат на Иокасте, имеет от нее двух сыновей и двух дочерей и пользуется славой идеального царя, радеющего о своих подданных как отец о детях.

Именно в этой ситуации ему предстоит невольно разоблачить тайну всей его жизни, и, чтобы это стало возможным, Софокл должен был построить драматическую интригу, продумав в ней все до последнего шага. Это у Софокла его Эдип услышал от пьяного коринфянина правду о том, что он подкидыш, и за ответом на свои недоумения отправился в Дельфы, где он узнал, что ему суждено. Поэтому, позабыв все сомнения о своем происхождении, он решил не возвращаться в Коринф, а побрел куда глаза глядят и на этом пути встретил Лая. Это у Софокла Фивы постигает моровая язва и Эдип посылает Креонта в Дельфы за советом, как от нее избавиться. Это у Софокла Эдип в поисках убийцы Лая обращается к Тиресию, слышит от него горькую правду о себе и, чтобы развеять все недоумения, просит Иокасту рассказать об обстоятельствах гибели старого царя. Здесь выясняется необходимость вызвать единственного уцелевшего свидетеля, который, по замыслу Софокла, оказывается тем самым пастухом, кому было поручено бросить младенца на растерзание диким зверям и кто этот приказ нарушил. Наконец, опять же только у Софокла, гонец, присланный звать Эдипа на царский престол в Коринф, оказывается в свою очередь тем пастухом, который лет сорок назад принял из рук фиванского раба обреченного на гибель младенца и поэтому один только знает, кем ему в действительности приходились коринфские царь с царицей. Стоило прийти за Эдипом кому-нибудь другому, как правда так бы и не раскрылась, Иокаста не повесилась и Эдип не ослепил себя. Таким образом, все разоблачения в трагедии об Эдипе построены исключительно Софоклом, ведущим своего героя через все ступени дознания к раскрытию его истинной человеческой сущности.

Выслушав рассказ Иокасты, Эдип сам начинает подозревать в себе убийцу Лая, сам велит вызвать свидетеля давнего дорожного происшествия, сам, невзирая на уговоры уже все понявшей царицы, устраивает очную ставку коринфского вестника с фиванским старцем. Сам, не вникая в просьбы своего спасителя, заставляет его поведать страшную тайну до конца. Все эти шаги Эдипа, несомненно, разумны, если он хочет узнать правду о своем происхождении. Все они свидетельствуют о его неуклонном стремлении – вопреки всем препятствиям – к истине в последней инстанции. Если все действия Эдипа приводят его совсем к иному исходу, то не потому, что так предопределено роком, а потому, что ограниченное человеческое знание подчиняется другим законам, чем божественное всеведение, заранее видящее все пути и перекрестки человеческих жизней. Придя к концу своего расследования, Эдип восклицает: "Увы, все стало ясно!" Его трагедия – трагедия знания, а не трагедия рока.

Исследователи обращают внимание еще на одно обстоятельство. Когда невольные преступления Эдипа раскрылись, он обвиняет в них не некий таинственный рок, а себя самого, называя себя не просто несчастным, а негодным и нечестивым. Современному читателю все это покажется странным: разве можно винить человека в преступлениях, совершенных по неведению? Между тем древние греки еще с гомеровских времен привыкли судить действия героев не по их субъективным намерениям, а по объективному результату, и с этой точки зрения поступки Эдипа, несомненно, являются тягчайшей виной перед вечными нравственными устоями. Именно поэтому она не может остаться нераскрытой – мир вышел бы из колеи, если бы отцеубийца и сын, сожительствовавший с матерью, не понес кары. Но для софокловского Человека показательным, что он не снимает с себя вины, а вершит наказание сам над собой. Так поступали Деянира и Аякс, так поступает и Эдип, и эта объективная ответственность при субъективной невинности снова позволяет говорить о нормативности его образа, которая состоит, разумеется, не в его преступлениях, а в решимости отвечать за них перед богами и людьми.

Среди сохранившихся трагедий Софокла "Царь Эдип" находится как бы на водоразделе. В предшествующих драмах их последняя треть проходит без участия главных героев, хотя эта часть и демонстрирует результат их деятельности. В "Царе Эдипе" центральный герой находится перед зрителем буквально от первого до последнего стиха, и все развитие действия определяется его взаимоотношениями с другими персонажами. Этот интерес к поведению отдельной личности, к ее размышлениям и страданиям остается характерным для Софокла и в трех последних его трагедиях.

Как это ни парадоксально по отношению к поэту такой трагической силы, как Софокл, "Электра" и "Эдип в Колоне", по существу, беспроблемны. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить первую с "Хоэфорами" Эсхила и "Электрой" Еврипида, вторую – с софокловским же "Царем Эдипом".

У Эсхила неизбежность убийства собственной матери становится ясной Оресту только в результате длительного раздумья, проходящего под неустанным давлением со стороны Электры и хора, и сам этот акт является новым звеном в ряду противоречий, составляющих содержание "Орестей". У Еврипида с матереубийства снят всякий ореол героического деяния, и брат с сестрой чувствуют себя после его совершения подавленными и разбитыми. У Софокла Орест не испытывает ни малейшего колебания в осуществлении мести, ни малейшего сомнения в ее справедливости; соответственно он выступает не более чем исполнителем божественного приказа и озабочен только подготовкой к его беспрепятственному осуществлению. Трагическим же героем становится Электра – но совсем в ином смысле, чем Деянира или Эдип.

Трагедию Софокл приблизил к действительной жизни, внося в нее взамен «титанического» черты «общечеловеческого». Центр внимания у Софокла перенесен на действующих лиц; хор играет второстепенную роль, и песни его занимают значительно меньше места, чем у Эсхила, но хор еще не потерял связи с действием, как нередко бывает у Еврипида. У Софокла хор чаще всего представляет группу граждан, олицетворяющих общественное мнение по поводу происходящих событий. Мысли хора почти всегда выражают народные этические представления и только в некоторых случаях — взгляды самого автора. Сюжет для своих трагедий Софокл брал преимущественно из киклических поэм, но обрабатывал их соответственно своим художественным задачам, подвергая их серьезным изменениям.

### 2.3 Социальный кризис афинской рабовладельческой демократии, её отображение в творчестве Еврипида

Недостаточно оцененный современниками, Еврипид сделался любимым поэтом у последующих поколений. Этим и объясняется тот факт, что по сравнению с предшественниками из его литературного наследия сохранилось значительно больше произведений. Из около 90 написанных им произведений до нас дошло 18; среди них одно — сатирическая драма «Киклоп». Из этих восемнадцати произведений немногие могут быть точно датированы. Время их постановки можно приблизительно определить следующим образом: «Алкестида» — 438 г., «Медея» — 431 г., «Гераклиды» — около 430 г., «Ипполит» — 428 г., «Киклоп», «Гекуба», «Геракл», «Просительницы» — между 424 — 418 г., «Троянки» — 415 г., «Электра» — около 413 г., «Ион», «Ифигения в Тавриде», «Елена» — около 412 г., «Андромаха» и «Финикиянки» — около 411 г., «Орест» — 408 г., «Вакханки» и «Ифигения в Авлиде» — 405 г. Сюжеты этих драм взяты из разных мифологических циклов, а девять — из троянского цикла.

Еврипид, как младший из числа знаменитых греческих трагиков, в начале своей деятельности застал драматическую и театральную технику вполне установившейся. Необходимые средства были выработаны, и государство не допускало сколько-нибудь существенных отступлений от заведенного порядка. Это, с одной стороны, упрощало, но, с другой — осложняло работу, так как, повторяя тематику и формы, уже использованные предшественниками, продолжателю необходимо было вносить в них что-нибудь новое и оригинальное. Этими историческими условиями в значительной степени определяется характер творчества Еврипида. Важное место в трагедиях Еврипида уделяется воспроизведению чисто бытовых явлений. Появление бытового элемента в трагедии повлекло за собой и включение любовных эпизодов. Софокл в «Антигоне» только подошел к этому вопросу, ограничившись лишь намеком на любовь Гемона. Еврипид в некоторых трагедиях любовную страсть сделал основным мотивом, например, в «Сфенебее». Важным нововведением Еврипида в драматической технике было применение интриги или ловкой хитрости для выхода из затруднительного положения. Этим средством он пользуется в «Электре», «Оресте», «Ифигении в Тавриде», «Елене», «Ионе», не дошедшем до нас

«Шламеде» и др. Это новшество было сразу же подхвачено Софоклом в «Электре» и в «Филоктете».

#### 2.4. Развитие древнегреческой комедии в творчестве Аристофана

Сами древние не имели единого мнения о происхождении комедии. Дорийцы производили название ее от слова «коме» — «деревня» и заключали из этого, что в основе ее были насмешливые песни крестьян, которые высмеивали своих земляков, чем-нибудь им досадивших. Но более обоснованным надо считать объяснение Аристотеля, который производил название комедии от слова «комос» — веселое шествие подвыпивших гуляк — и начало ее выводил из обрядовых «фаллических» песен в честь Диониса, исполнявшихся еще и в его время (IV в. до н. э.). Эти обрядовые песни включали как необходимый элемент шутки, насмешки и даже непристойности.

В творчестве Аристофана «деревня» аттическая комедия достигла высшего завершения. Для нас он остается единственным представителем этого рода поэзии и родоначальником всего направления комической поэзии в мировой литературе. О жизни Аристофана известно очень мало. Родился он в Кидафине приблизительно в 445 г. Предполагают, судя по его замечанию в «Ахарнях», что он был клерухом — афинским колонистом на острове Эгине. Одна сохранившаяся надпись начала IV в. упоминает его имя как члена Совета пятисот в составе пританов (дежурных) филы Пандиониды.

Аристофан написал свыше 40 комедий, а до нас дошло одиннадцать. В хронологическом порядке они располагаются следующим образом: «Ахарняне» — 425 г., «Всадники» — 424 г., «Облака» — в первой редакции в 423 г., «Осы» — 422 г., «Мир» — 421 г., «Птицы» — 414 г., «Лисистрата» — 411 г., «Женщины на празднике Фесмофорий» — по-видимому, в 411 г., «Лягушки» — 405 г., «Женщины в Народном собрании» — в 392 или 389 г., «Богатство» — 388 г.

Большой историко-литературный интерес представляет комедия «Лягушки». Она поставлена в январе 405 г. Под свежим впечатлением смерти Еврипида и Софокла. Бог Дионис, в ведении которого считалось театральное дело, очень обеспокоен тем, что со смертью этих поэтов и с отъездом в Македонию младшего трагического поэта Агафона театр опустел. Поэтому он решает отправиться в загробный мир, чтобы вернуть на землю Еврипида. Так как, по мифам, в загробный мир однажды сходил Геракл и увел оттуда адского пса Кербера, Дионис надевает, подобно ему, львиную шкуру, берет палицу и в сопровождении раба Ксанфия, который несет багаж, отправляется в путешествие. Ему приходится переезжать через адское озеро. Там раздаётся кваканье хора Лягушек — отсюда название комедии. Дионис после ряда приключений, когда его принимают за Геракла и бьют за похищение Кербера или хотят пытать как раба, и т. п., наконец, достигает дворца Плутона. Там в это время происходил спор между Эсхилом и Еврипидом из-за первенства. Долгое время первое место занимал Эсхил. Но, когда в царство мертвых пришел Еврипид, он собрал шайку грабителей, мошенников, отцеубийц, злодеев и стал требовать себе первого места. Дионис видит в этом удобный случай, чтобы убедиться, кто из них лучший поэт. Эсхил выставляет требование, чтобы поэт был учителем народа, и в пример ставит свои произведения «Персы» и «Семеро против Фив», которые поднимают бодрость и мужество граждан. А Еврипид изображает жизнь, как она есть, и развращает молодежь. Дионис отдает предпочтение Эсхилу и берет его с собой на землю, а заместителем Эсхила остается Софокл.

Творчество Аристофана было тесно связано с современной ему действительностью. Полное выпадов против современных деятелей, насыщенное намеками на современные порядки и отдельные события, его творчество интересовало и затрагивало свидетелей и участников этих событий.

#### Контрольные вопросы для самоподготовки студентов

1. Назовите источники возникновения древнегреческой драмы и театра.
2. Обобщите тематику и проблематику древнегреческой драмы.
3. В чем заключается идейно-художественная специфика образа Эдипа в трагедии «Царь Эдип» Софокла?

4. Каким должно быть драматическое искусство, по мнению Аристофана, изложенному в комедии «Лягушки»?
5. Какой вклад в развитие мирового театра сделали древнегреческие драматурги?
6. В чем заключаются культурно-эстетические достижения древнегреческого театра?

*Литература:*

1. [Софокл Драмы / Софокл ; пер. Ф. Ф. Зелинского. — М. : Наука, 1990. — 624 с. С. 7-60](#)
2. [Тронский Н. М. История античной литературы: учебник / Н. М. Тронский. — М. : Либроком, 2010. — 464 с. С. 100-110, 122-123, 126-134](#)
3. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 46-50](#)
4. [Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Бояджиев. — 2-е изд. — М. : Просвещение, 1981. — 336 с. С. 16-18](#)
5. [Хаткина Н. В. Мировая литература от античности до Ренессанса / Н. В. Хаткина. — М. : Мир книги, 2008. — 192 с. С. 27-30](#)
6. [История всемирной литературы. В девяти томах. Т. 1 : Литература Древнего мира / гл. ред. Г. П. Бердников и др. — М. : Наука, 1983. — 583 с. С. 345-349, 356-361](#)
7. [Эсхил Трагедии / Эсхил ; в пер. В. Иванова. — М. : Наука, 1989. — 608 с. С. 237-269](#)
8. [Кун Н. А. Легенды и мифы Древней Греции / Н. А. Кун. — Ростов н/Д : Феникс, 2006. — 514 с. С. 418-424](#)
9. [Пашенко В. І. Антична література : підручник / Пашенко В. І., Пашенко Н. І. — К. : Либідь, 2001. — 718 с. С. 264-270](#)

## Лекция № 3 Литература Предвозрождения

### План

1. Понятие о литературе Предвозрождения.
2. Творческое наследие Данте Алигьери:
  2. 1. Художественные особенности поэтического цикла «Новая жизнь».
3. Ренессансное мировоззрение Данте и его отображение в поэме «Божественная комедия».

### 1. Понятие о литературе Предвозрождения

Предвозрождение в XIII в. было характерно для культуры многих стран Европы, включая Византию и Древнюю Русь. Особенно широко оно раскрылось на почве Италии с ее богатыми городами-коммунами, где борьба горожан против феодалов приняла особо острые формы и где в орбиту общественной культурной жизни оказались втянутыми народные массы.

В вольных итальянских городах с конца XIII в. создавалась культура, во многом непохожая на ту, которая процветала в Европе на протяжении Зрелого Средневековья. Не покушаясь во всех сферах идейной жизни на авторитет христианской религии, горожане-ремесленники, купцы, а также так называемый «тощий народ» вносили в литературные произведения собственные, вполне мирские интересы и идеалы. При этом они, естественно, пользовались не малопонятным им языком церкви, а теми диалектами, на которых говорили. Литература итальянского Предвозрождения приобретает некоторые специфические черты, позволяющие видеть в ней особое явление Позднего Средневековья, в известной мере выходящее за пределы собственно городской культуры. С конца XIII в. темпы развития Италии и остальной Европы больше не совпадают. Итальянские города, и прежде всего Флоренция, где формирование раннекапиталистических отношений протекает особенно бурно, резко вырываются вперед. В них создаются предпосылки для возникновения принципиально новой, национальной культуры эпохи Возрождения. «Разрыв постепенности» при переходе от Средневековья к Ренессансу не исключил того, что в высших своих художественных достижениях итальянское Предвозрождение могло исторически подготавливать Возрождение, формируя его эстетические и этические идеалы.

Помимо творчества Данте, в котором переход от Средних веков к культуре Нового времени обозначился наиболее ярко и отчетливо, из литературных явлений собственно Предвозрождения в исторической связи с Ренессансом надлежит рассматривать падуанский предгуманизм, непосредственно предвосхитивший латинские произведения Франческо Петрарки и лирику «сладостного нового стиля», к поэтике которой близка «Новая жизнь».

### 2. Творческое наследие Данте Алигьери

#### Художественные особенности поэтического цикла «Новая жизнь»

Данте родился во Флоренции в 1265 г. Поэт происходил из старинного дворянского рода. Однако семья поэта давно утратила феодальный облик; уже отец поэта, как и он сам, принадлежал к партии гвельфов. Достигнув совершеннолетия, Данте записался в 1283 г. в цех аптекарей и врачей. Данте получил образование в объеме средневековой школы. Главным увлечением молодого Данте была поэзия. Он рано начал писать стихи и уже в

начале 80-х годов XIII в. написал много лирических стихотворений, почти исключительно любовного содержания. В возрасте 18 лет он пережил большой психологический кризис – любовь к Беатриче, дочери друга его отца, впоследствии вышедшей замуж за дворянина и умершей в 1290 г. Историю своей любви к Беатриче Данте изложил в маленькой книжке «Новая жизнь», которая принесла ему литературную славу. После смерти Беатриче поэт занялся усиленным изучением теологии, философии и астрономии, а также усвоил все тонкости средневековой схоластики.

Политическая деятельность Данте началась очень рано. Едва достигнув совершеннолетия, он принимает участие в военных предприятиях флорентийской коммуны и сражается на стороне гвельфов против гибеллинов. В 90-х годах Данте заседает в городских советах и выполняет дипломатические поручения, а в июне 1300 г. избирается членом правившей Флоренцией коллегии шести приоров. Но в 1302 г. Данте был приговорён к большому штрафу по вымышленному обвинению во взяточничестве. Опасаясь худшего, поэт бежал из Флоренции, после чего всё его имущество было конфисковано. Все остальные годы своей жизни Данте провёл в изгнании. Скитаясь из города в город, он узнал, «как горек хлеб чужой», никогда больше не увидел дорогой его сердцу Флоренции – «прекрасной овчарни, где спал ягнёнком».

Жизнь в изгнании значительно изменила политические убеждения Данте. Преисполненный гнева против Флоренции, он пришёл к выводу, что его сограждане еще не доросли до самостоятельной защиты своих интересов.

В изгнании поэт всё больше склоняется к убеждению, что только императорская власть может умиротворить и объединить Италию, дав решительный отпор папской власти. Эти надежды он возлагал на императора Генриха VII, явившегося в 1310 г. в Италию якобы для наведения «порядка» и ликвидации междоусобной распри итальянских городов, фактически же с целью их ограбления. Однако Генрих VII умер в 1313 г., так и не успев занять Флоренцию.

Последние надежды Данте возвратиться на родину рухнули. Флоренция дважды вычёркивала его имя из списка амнистированных, ибо видела в нём непримиримого врага. Сделанное же ему в 1316 г. предложение вернуться во Флоренцию под условием унижительного покаяния Данте решительно отверг. Последние годы жизни поэт провёл в Равенне у правителя Гвидо да Полента, племянника воспетой им Франчески да Римини. Здесь он работал над завершением своей великой поэмы, написанной за годы изгнания. Данте надеялся, что поэтическая слава будет благоприятствовать почётному возвращению на родину, но не дождался этого. Данте скончался 14 сентября 1321 г. в Равенне. Впоследствии Флоренция неоднократно делала попытки вернуть себе прах великого изгнанника, но Равенна всегда отвечала ей отказом.

«Новая жизнь» была написана в конце 1292 или в начале 1292 г. Эта книжка состоит из 30 стихотворений, связанных между собой прозаическим рассказом. Самое раннее из них относится к 1283 г., за ним следуют расположенные в хронологическом порядке стихотворения 1283 – 1291 гг., повествующие о любви поэта к Беатриче, о его снах и мечтаниях, а также о скорби, вызванной её ранней смертью. Данте включил в «Новую жизнь» далеко не все свои стихотворения этих лет, а только те из них, которые он считал наиболее тесно связанными с Беатриче и наиболее достойными её памяти. В результате такого отбора за пределами книги остался целый ряд превосходных стихотворений. В прозаическом рассказе, сопровождающем стихотворения, включенные в сборник, Данте избегает точных дат, никого не называет по имени и ограничивается намёками на события, вызвавшими к жизни то или другое из его стихотворений.

«Новая жизнь» – пролог к «Божественной комедии», приступая к созданию которой, Данте возвращается под звезды весеннего созвездия Овна, сопровождавшего его в пору его первой любви, чтобы выполнить данное Беатриче обещание. Под этими же звездами по библейскому преданию Бог сотворил мир. Таким образом, общечеловеческое, космически масштабное находит отражение в частном, тем самым, возвышая события личной жизни поэта до масштабов вселенской значимости.

### 3. Ренессансное мировоззрение Данте и его отображение

### в поэме «Божественная комедия»

«*Божественная комедия*» принесла Данте мировую славу, представляя грандиозный философско-художественный синтез всей средневековой культуры, перекидывая от нее мост к культуре Возрождения. Как справедливо отмечают критики, «именно как автор «Божественной комедии» Данте является в одно и то же время последним поэтом Средних веков и первым поэтом Нового времени. Все противоречия идеологии Данте, отраженные в других его произведениях, все многообразные аспекты его творчества как поэта, философа, ученого, публициста слиты здесь в величавое, гармоничное художественное целое». Другие произведения: латинская поэма «Африка», «Письмо к потомкам», «Стихотворные послания», эклоги (эклога – жанр античной буколической поэзии, диалог между персонажами — пастухами, пастушками и селянами, в форме которого автор излагал свои мысли, настроения, чувствования (например, эклоги Вергилия).

Философско-публицистические трактаты «Пир», «О народной речи», «О монархии» Данте, который был не только поэтом, но и активным политическим деятелем Флоренции. Поэтическое творчество Данте развивалось в тесном взаимодействии с его политической деятельностью.

Споры о поэме Данте продолжались во все времена и не прекращены и поныне: от полного неприятия ее (Вольтер, Беттинелли, считавший поэму «неправдоподобным научным трактатом», написанным варварским языком) до критического переосмысления или даже отнесения ее к роду священных книг, смысл которой не может быть до конца понят смертным человеком. В теософских учениях Данте и его поэме отводится роль провидческой литературы. Так, Данил Андреев так характеризовал ее в «Розе мира»: «Только сознание, безрелигиозное, как трактор или прокатный стан, может полагать, например, что «Божественную комедию» Данте мы в силах исчерпать, толкуя ее как сумму художественных приемов, политической ненависти и поэтических фантазий. В первой части Данте показал лестницу нисходящих слоев, наличествовавших в средние века в инфрафизике Романо-католической метакультуры. Нужно учиться отслаивать примесь, внесенную в эту картину ради требований художественности либо вследствие aberrаций, присущих эпохе, от выражения подлинного трансфизического опыта, беспримерного и потрясающего». Независимо от трактовки, сам космогонический план комедии, включающий рассказ о принципах строения мира и его структуре вкупе с повествованием о судьбах и путях человечества (духовном и материальном) грандиозен.

При всей своей оригинальности поэма Данте имеет различные средневековые источники. Фабула поэмы воспроизводит схему популярного в средневековой литературе жанра «видений» или «хождений по мукам» – о тайнах загробного мира. Тема загробных «видений» разрабатывалась в аналогичном направлении в средневековой литературе и за пределами Западной Европы (древнерусский апокриф «Хождение Богородицы по мукам», XII в.). В своей поэме Данте отразил и средневековые представления об аде и рае, времени и вечности, грехе и наказании. Идея средневекового дуализма, резко расчленявшего мир на полярные пары противоположностей, группирующихся по вертикальной оси (верх: небо, Бог, добро, дух; низ – земное, дьявол, зло, материя) выражена у Данте в фигуральном образе восхождения-нисхождения. «Не только устройство потустороннего мира, в котором материя и зло концентрируются в нижних пластах ада, а дух и добро венчают райские высоты, но и всякое движение, изображаемое в «Комедии», вертикализовано: кручи и провалы адской бездны, падение тел, влекомых тяжестью грехов, жесты и взгляды, самый словарь Данте – все привлекает внимание к категориям «верха» и «низа», к полярным переходам от возвышенного к низменному – определяющих координат средневековой картины мира». С наибольшей силой Данте выразил и средневековое восприятие времени. Конфликт времен, пересечение времени и вечности выражает ведущую идею «Комедии». Образно говоря, «Божественная комедия» превращает время в трагедийное воплощение вечности, в то же время устанавливая с нею сложную диалектическую связь. В его Аду мифологические персонажи сосуществуют с дьяволами из Библии. Харон, Минос, Цербер, кентавры, Минотавр превращены в дьяволов, карающих грешников. Боги и полубоги античности демонизированы. Несомненно, что Данте воспринял топографию царства Плутона от

древних поэтов (особенно Вергилия), но пылающая и кровавая река Флегетон, гарпии в лесу самоубийц, Цербер, яростные фурии на стенах Дита – образы Данте.

Обращение Данте к античным писателям (и прежде всего Вергилию, фигура которого непосредственно выведена в поэму в качестве проводника Данте по аду) является одним из главных симптомов подготовки Ренессанса в его творчестве. «Божественная комедия» Данте – не боговдохновенный текст, а попытка выразить некий опыт, откровение. И поскольку именно поэту открыт способ выражения высшего мира, то он и выбран проводником в потусторонний мир. Влияние “Энеиды” Вергилия сказалось в заимствовании у Вергилия отдельных сюжетных деталей и образов, описанных в сцене нисхождения Энея в Тартар с целью повидать своего покойного отца.

*Строение «Божественной комедии» как отражение средневековых представлений.* Само название «Комедия» восходит к чисто средневековым смыслам: в тогдашних поэтиках комедией называлось всякое произведение с печальным началом и благополучным, счастливым концом, а не драматургическая специфика жанра с установкой на смеховое восприятие. Эпитет же «Божественная» утвердился за поэмой уже после смерти Данте не раньше 16 в. как выражение ее поэтического совершенства, а вовсе не религиозного содержания.

«Божественная комедия» отличается четкой и продуманной композицией: она разделена на три части («кантики»), каждая из которых изображает одну из трех частей загробного мира, согласно католическому учению, – ад, чистилище или рай. Каждая часть состоит из 33 песен, а к первой кантике добавлена еще одна песнь-пролог, так что всего получается 100 песен при троичном членении: вся поэма написана трехстрочными строфами – терцинами. Это господство в композиционной и смысловой структуре поэмы числа 3 восходит к христианской идее о троице и мистическом значении числа 3.

Безусловно, главным героем «Комедии» выступает сам автор. Его путешествие по загробному миру, лица, им встреченные и показанные, определены в первую очередь его личной судьбой. Хотя фигура автора как связующего начала для всех частей «Божественной комедии» неоднородна. Автор выступает в трех ликах, как христианское Божество. Это конкретный человек со своей личной судьбой, на обстоятельства которой прямо указывает Беатриче, или поэт Луки, встреченный Данте в шестом кругу Чистилища, догадываясь, кто к нему обращается, спрашивает у Данте:

Но ты ли тот, кто миру спел так внятно

Песнь, чье начало я произношу:

«Вы, жены, те, кому любовь понятна?»

К обстоятельствам своей жизни апеллирует и сам Данте, встречая в Аду Кавальканте Кавальканте или Брунетто Латини. Здесь автор – конкретное историческое лицо.

Но Данте и герой «Божественной Комедии» – участник событий. Данте совершает полет на Герионе, спускаясь в третий пояс седьмого круга Ада,

«увидев, что кругом одна

Пустая бездна воздуха чернеет

И только зверя высится спина»

В лесу самоубийц Данте отламывает сучок терновника и слышит возглас ствола: «Не ломай, мне больно!» В девятом кругу Ада, ступая по льду озера Коцит, по смерзшимся глазам предавших родину и единомышленников, Данте хватает одного из грешников за волосы, заставляя того назвать свое имя:

Уже, рукой в его затылке роя,

Я не одну ему повыдрал прядь,

А он глядел все книзу, громко воя.

Данте спрашивает у грешников в Аду о будущем, они же хотят получить ответ о настоящем. Этот диалог – основное действие Данте как героя «Комедии» в Аду. В Чистилище, предвидя свое будущее, как грешника, обреченного на муки Чистилища, Данте больше действует. На его лбу, как и у всех душ Чистилища, начертаны семь букв «Р», символизирующих семь смертных грехов, которые смываются с чела поэта, когда он проходит через Огненную реку. В «Раю» Данте в основном созерцает, и это созерцание тоже

выступает формой действия, участия в происходящем. Данте приобщается к смиренномудрию, преодолевает собственную гордыню как герой поэмы. «Однако никакое смиренномудрие не помешало Данте-автору поэмы взять на себя роль пророка и верховного судьи. Он судит мертвых и живых, великих и малых мира сего, своей волей отменяет приговор церкви, спасая от ада умерших в отлучении, своей волей посылает в ад. Он объявляет Флоренцию, Италию и весь христианский мир погрязшими во зле и берется указать им путь спасения. Он возводит возлюбленную своей юношеской поры на райский трон одесную девы Марии и делает ее олицетворением богословской мудрости. Фактически он провозглашает свое загробное странствие поворотным моментом мировой истории».

Такое воздействие могло произвести только произведение, бесповоротно убеждающее читателей в своей правдивости. «Миссия Данте-героя поэмы заключается в том, чтобы без утайки, прямо и нелюбезно поведать живущим о том, что ему открылось в загробном мире, и тем самым открыть людям глаза на них самих». Еще одна ипостась образа автора связана с прямыми обращениями к читателю, с характеристиками самого своего творения, с поиском и выбором абсолютно убедительных и убеждающих в достоверности поэмы художественных средств и приемов. Спускаясь на адское дно, Данте ищет подходящий слог:

Когда б мой стих был хриплый и скрипучий,  
Как требует злое жерло,  
Куда спадают все другие кручи,  
Мне б это крепче выжать помогло  
Сок замысла...

В двадцатой песни Ада Данте прямо обращается к читателю, надеясь найти у него понимание, когда видит до неузнаваемости искаженный человеческий облик прорицателя, который трудно описать словами. При виде вмерзшего в льдину Дита, Данте вновь обращается к читателю: «Как холоден и слаб я стал тогда, // Не спрашивай, читатель...» В начале двадцать первой песни Ада Данте прямо указывает на свое творение: «Так с моста на мост, говоря немало // Стороннего Комедии моей, // Мы перешли, чтоб с кручи перевала // Увидеть первый росщеп Злых Щелей...» Данте не только историческое лицо, конкретный человек с конкретной судьбой, не только действующее лицо, герой своего же творения, но и рассказчик повествователь, создатель колоссального мира «Комедии», автор – творец и собственной судьбы, и собственного образа и собственного творения. Три ипостаси автора подобны трем ликам Святой Троицы: автор – демиург – творец, автор – участник событий, проходящий через муки Чистилища, как Бог-сын, автор – конкретное историческое лицо, поэт, возвещающий мир о наказании и искуплении как святой дух. При этом сам путь автора как героя «Божественной Комедии», заверченный созерцанием Божества, приобщением к небесным сферам, выступает как гарант грядущего спасения как для автора, так и для читателя, который следует путем автора и тоже лицезреет Райскую Розу.

Три лика автора и три части «Божественной Комедии» можно уподобить трем сферам жизни: аду внешней жизни, чистилищу внутренней борьбы и божественной благодати – раю веры, к которому должно стремиться, трем способностям души: мыслить, помнить и любить, трем христианским добродетелям: Вере, Надежде, Любви, которые утрачены в мире Ада, и вновь с обретением Надежды появляются у душ Чистилища. Мир Ада – это мир неорганической природы, мир первозданных стихий; Чистилище – мир живой пробуждающейся весенней природы, а Рай – мир небесных тел, астрономии и музыки.

*Ренессансные составляющие поэмы Данте.* В отличие от средневековых «видений», ставивших целью обратить человека от мирской суеты к загробным мыслям, Данте использует форму «видений» для наиболее полного отражения реальной земной жизни и прежде всего для суда над человеческими пороками и преступлениями во имя не отрицания земной жизни, а ее исправления. Отличие состоит и в пронизывающем всю поэму жизнеутверждающем начале, оптимизме, телесной насыщенности (материальности) сцен и образов. По сути, всю «Комедию» сформировало стремление к абсолютной гармонии и вера в то, что она практически достижима. Противоречия между средневековой и ренессансной мировоззренческой и художественной системами наблюдаются также в трактовке назначения и функций ада. Даже там человек у Данте является прежде всего личностью, со

своим голосом, историей, мнением, судьбой. Самая идея загробного возмездия получает у Данте политическую окраску. Поэтому, помимо морально-религиозного смысла и аллегорий, сближающих комедию с литературой раннего средневековья, многие образы и ситуации имеют политический смысл (так, дремучий лес – олицетворение земного существования человека и одновременно символ анархии, царящей в Италии; Вергилий – земная мудрость и символ гиббеллинской идеи всемирной монархии; три царства загробного мира символизируют земной мир, преображенный в согласии с идеей строгой справедливости). Все это придает комедии светский отпечаток.

Далее, сам художественный метод Данте выступает связующим мостом между эстетическими системами античности и средневековья. Если в античной трагедии самые необычные вещи совершаются вполне естественно, то в средневековой традиции важное место занимает сверхъестественность, чудесность происходящего. У Данте же еще силен средневековый мотив мученичества, но отсутствует второй столп эстетической системы средневековья – сверхъестественность, волшебство. В «Божественной комедии» Данте та же естественность сверхъестественного, реальность нереального (реальны география ада и адский вихрь, носящий влюбленных), которые присущи античной трагедии. Так, он точно обозначает расстояние от одной ступени горы чистилища до другой, равное росту трех человек, при описании необычного проводит для наглядности сравнение с хорошо известными вещами, райские сады сопоставляет с цветущими садами своей родины. Все отмеченные особенности «Божественной комедии» связывают ее с искусством Ренессанса, одной из основных особенностей которого как раз являлся напряженный интерес к земному миру и человеку. Однако реалистические тенденции здесь еще противоречиво уживаются с чисто средневековыми устремлениями, например, с аллегоризмом, пронизывающим всю поэму, а также чисто католической символикой, так что каждый сюжетный момент в поэме истолковывается в нескольких смыслах: морально-религиозном, биографическом, политическом, символическом и т. д. Например, дремучий лес из первой песни поэмы, в котором заблудился поэт и чуть не был растерзан тремя страшными зверями – львом, волчицей и пантерой, - в религиозно-моральном плане символизирует земное существование человека, полное греховных заблуждений, а три зверя – три главных порока: гордость (лев), алчность (волчица), сладострастие (пантера); в политическом же аспекте он символизирует царящую в Италии анархию, порождающую три порока. Образ Вергилия с морально-религиозной точки зрения символизирует земную мудрость, а с политической – гиббеллинскую идею всемирной монархии, которая одна в сила установить на земле мир. Беатриче символизирует небесную мудрость, а с биографической точки зрения – любовь Данте. Символика пронизывает и две другие кантики. В мистической процессии, встречающей Данте у входа в рай, 12 светильников «суть семь духов божиих» (по Апокалипсису), 12 старцев – 24 книги Ветхого завета, 4 зверя – 4 евангелия, повозка – христианская церковь, гриффон – богочеловек Христос, 1 старец – Апокалипсис, «смирненных четверо» – «Послания» апостолов и т. д.

Противоречивость поэмы Данте, стоящей на рубеже двух исторических эпох, не исчерпывается противоречием между морально-религиозным и политическим смыслами. Элементы старого и нового мировоззрения переплетаются на протяжении всей поэмы в самых разных сценах и пластах. Проводя мысль о том, что земная жизнь есть подготовка к будущей, вечной жизни, Данте в то же время проявляет живой интерес к земной жизни. Значение поэмы Данте в становлении новой системы художественных ценностей, называемой Ренессансом, трудно переоценить. Путешествие по загробному миру есть путешествие по человеческой душе, это опредмеченные страсти каждого человека.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Охарактеризуйте культурно-исторические черты предвозрождения.
2. В чем заключается значение поэтического наследия Данте Алигьери для развития мировой литературы?
3. Как связаны «Новая жизнь» и «Божественная комедия» в творчестве Данте?

4. Назовите художественные особенности «Божественной комедии» Данте Алигьери, которые свидетельствуют о том, что это произведение представляет две эпохи – Средневековье и Возрождение.
5. Что составляет особенности композиции «Божественной комедии» Данте?
6. В чём заключается художественная идея поэмы «Божественная комедия» Данте?

*Литература:*

1. [Данте Алигьери. Божественная комедия / А. Данте. – \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 835 с.](#)
2. [Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. — М. : МГУП, 2001. — 235 с. С. 12-49](#)
3. [История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение : учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский и др. — 5-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2000. — 462 с. С. 147-155, 156-171](#)
4. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 84-90](#)
5. [Нарцызова О. А. История зарубежной литературы : Конспект лекций / О. А. Нарцызова. — Ростов н/Д : Феникс, 2004. — 224 с. С. 37 – 46, 48 – 52, 53 – 58](#)
6. [Пятнадцатый век в европейском литературном развитии, Вып. IV : Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко / отв. ред. А. Д. Михайлов. — М. : Наследие, 2001. — 340 с. С. 3-22, 26-30](#)
7. [Хаткина Н. В. Мировая литература от античности до Ренессанса / Н. В. Хаткина. — М. : Мир книги, 2008. — 192 с. С. 119-124](#)
8. [Назаров В. Н. Этическая структура и моральная символика Ада в «Божественной Комедии» Данте / В. Н. Назаров // Этическая мысль. — 2017. — № 2. — С. 91-106.](#)

Лекция № 4  
**Литература эпохи Возрождения в Италии**

План

1. Возрождение как единое культурное движение в Европе XIV – начала XVII веков. Периодизация ренессансной литературы.
2. Идеи гуманизма в творчестве Франческо Петрарки («Книга песен»).
3. Ренессансный реализм в романе в новеллах «Декамерон» Джованни Боккаччо.
4. Новаторство прозы Джованни Боккаччо.

1. Возрождение как единое культурное движение в Европе XIV – начала XVII веков. Периодизация ренессансной литературы

Сущность и значение понятия «Возрождение».

В слове «Возрождение», как и в словосочетании «Средние века», содержатся научный термин и самоназвание эпохи. Сущность научного термина – в уникальных особенностях эпохи, отличающих ее от других исторических эпох. Значение имени «Возрождение» – в той программе, которая была выдвинута современниками эпохи, осознана ими как важнейшее событие времени и реализовано в этот период.

Эта программа сформулирована Дж. Вазари в его известном труде о художниках Возрождения «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих», и из этого фрагмента мы можем понять, что такое «Возрождение».

«Жизнеописания» Вазари представляли собой фактически историю Ренессанса в Италии, начиная с Джотто и заканчивая Микеланджело. Вводя термин «Возрождение» (по-итальянски – Ринассименто (Rinascimento)), Вазари имел в виду в первую очередь возрождение античного искусства. Культура итальянского Возрождения дала миру поэта, гуманиста Франческо Петрарку (1304—1374), поэта, писателя, гуманиста Джованни Боккаччо (1313—1375), архитектора Филиппо Брунелески (1377—1446), скульптора Донателло (Дonato ди Никколо ди Бетто Барди) (1386—1466), живописца Мазаччо (Томмазо ди Джованни ди Симоне Гвиди) (1401—1428), гуманиста, писателя Лоренцо Валлу (1407—1457), гуманиста, писателя Пико делла Мирандолу (1462—1494), философа, гуманиста Марсилио Фичино (1433—1494), живописца Сандро Боттичелли (1447—1510), живописца, ученого Леонардо да Винчи (1452—1519), живописца, скульптора, архитектора Микеланджело Буонаротти (1475—1564), живописца Рафаэля Санти (1483—1520) и многих других выдающихся личностей.

Чертой, объединяющей Петрарку, Боккаччо, Микеланджело и других гуманистов итальянского Возрождения, помимо других черт сходства, будет неослабевающий, деятельный интерес к античности, убеждающий в обоснованности именно такого понимания сути новой эпохи: провозвестник итальянского гуманизма – Данте совершает путешествие по Аду и Чистилищу, сопутствуемый Вергилием, в начале II песни Ада он обращается к музам, в Лимбе встречает античных философов и поэтов, в уста Улисса вкладывает слова о неограниченности человеческого дерзания; чудом архитектурной мысли по колоссальности замысла и воплощения становится купол храма св. Петра на Капитолийском холме, выполненный уже семидесятилетним Микеланджело.

Вазари конструирует культурно-исторический миф о Возрождении античности. Вот его суть: истинное искусство процветало в древности, затем было «убито» варварами, захватившими Рим, семь веков пролежало в могиле, «по велению Неба» явилось из-под земли в виде археологических артефактов и было «возрождено» художниками того времени «путем подражания». В изложении Вазари история Возрождения – это история чуда: воскрешения из мертвых «убитой и похороненной» древней культуры. В этой концепции можно обнаружить характерное для людей того времени стремление к невероятному, исключительному и невозможному. Однако эти качества присущи не только людям Ренессанса, но и объективным характеристикам эпохи; они входят в ее сущность и отличают от других исторических эпох.

К ним можно отнести следующие особенности: 1) сходство социально-политических характеристик классической Греции V-IV вв. и ренессансной Италии XIV-XVI вв.; 2) доминирующую роль искусства в радикальном обновлении культуры; 3) исключительную творческую продуктивность ренессансной культуры; 4) абсолютное преобладание в культуре эпохи одного явления – гуманизма; 5) наличие у Ренессанса «отца-основателя» – Франческо Петрарки (это единственная историческая эпоха, которая была порождена интеллектуальной деятельностью одного человека).

Периодизация эпохи Возрождения. Ее условность в том, что итальянская хронологическая схема переносится на другие европейские страны. В этой схеме 5 периодов: 1) Проторенессанс – XIII – 1-я половина XIV в.; 2) Ранний Ренессанс – 2-я половина XIV в. – 1-я половина XV в.; 3) Зрелый Ренессанс – 2-я половина XV в.; 4) Высокий Ренессанс – первые 30 лет XVI века; 5) Поздний Ренессанс – 2-я половина XVI в.

В эпоху Джотто и Данте, формируется социальная, экономическая и философская база Ренессанса. В Италии эти процессы исчерпываются к середине XIV века, именно в это время Италия вступает в пору Ренессанса, а в западноевропейских странах период формирования ренессансной культуры носит более или менее длительный характер. Период формирования основ ренессансной культуры можно определить как эпоху предгуманизма.

К началу XIV века в ряде европейских стран (Италии, Франции, Германии, Испании) наблюдаются сходные с итальянскими реалиями исторические процессы, которые существенно изменяют социальную и духовную жизнь Западной Европы:

- расцвет торговли и городской культуры (приоритет принадлежит свободным городам-коммунам в Италии);
- развитие образования, рост числа университетов и соборных школ, проникновение образованности в городскую среду;
- секуляризация духовных ценностей на общем фоне антифеодальной и антицерковной направленности культуры, в первую очередь, городской;
- рост национального самосознания и интереса к национальному прошлому, раннехристианской культуре и античности;
- расцвет религиозного и философского свободомыслия.

Взаимодействие всех этих разнородных факторов значительно изменяет мир Позднего Средневековья, поэтому эпоха, исторически приходящаяся на XIV – начало XV вв., отличная от классического Средневековья, определяется как Предвозрождение, Проторенессанс. Поскольку Италия встала на путь развития гуманизма раньше всех стран Западной Европы, и уже творчество Данте, приходящееся на конец XIII – начало XIV вв., носит характер переходный от средневековой системы ценностей к гуманистической, ренессансной, в Италии Предренессанс приходится на период XIII в.

Возрождение сформировалось и на основе развития светской культуры Зрелого Средневековья. Обращение к античности было общекультурной нормой и в теории и практике преподавания в соборных школах, а позже в университетах, средневековая схоластика вырастает из аристотелизма и неоплатонизма, более того, остатки античной культуры выступают источником и элементом культуры средневековой, путь которой начинается с переводов Платона и Аристотеля Боэцием и Кассиодором. А. Лосев начинает исследование «Эстетики Возрождения» с опровержения давнего заблуждения, состоявшего в противопоставлении Средневековья и Ренессанса: «Школьная, да и университетская

практика старого времени исходила из резкого противопоставления средних веков и Ренессанса.

Средние века – это господство церковной догмы, отсутствие яркого развития науки и искусства, мистика и мракобесие. Ренессанс, наоборот, отбрасывает всю эту «ночь» средневековья, обращается к светлой античности, к ее свободной философии, свободной от всяких казенных приказов, к скульптуре обнаженного человеческого тела, к земной, привольной и ничем не связанной свободе индивидуального и общественного развития. Так говорилось в старину. И сейчас еще живы почтенных лет люди, которые были когда-то воспитаны на этой абстрактно-метафизической концепции двух культур, из которых одна-де резко сменила другую и вернулась к свободе античного мира. Концепция эта, может быть и верная в некоторых своих абстрактных категориях, трактуется, однако, в настоящее время намного сложнее и к тому же учитывает связь европейского Ренессанса с Ренессансом других, неевропейских, культур, поэтому повторять эту абстрактную схему резкого перехода в Европе от средних веков к Ренессансу давно уже стало невозможно.

Чтобы не заходить очень далеко, укажем на то, что, по мнению многих, уже XII век был началом европейского Возрождения». Г. К. Косиков в работе «Литература Средних веков и эпохи Возрождения во Франции» указывает на ту преемственную связь Возрождения и средневековья: «Гуманизм был общеевропейским явлением и возник как закономерный результат развития средневековой цивилизации. На протяжении всего зрелого средневековья последовательно набирала силу светская культура. Эта культура, конечно, не противоречила принципам религии и основывалась на христианских ценностях. Вместе с тем, она не подчинялась непосредственно ни интересам церкви как института, ни запросам богословия, но была занята вполне земными делами и заботами человека, что в области литературы уже в XII в. привело к появлению таких феноменов, как поэзия голиардов, куртуазная лирика, рыцарский роман и др. Достигнув зрелости и относительной самостоятельности, светская культура средневековья и явилась той почвой, на которой вырос ренессансный гуманизм, впервые возникший в XIV в. в Италии».

Необходимо отметить, что проторенессанс охватывает XIII в. и исторически идентичен во всех европейских странах. Но страны Западной Европы вступают в эпоху гуманизма в разное время и в разное время ее исчерпывают.

В Италии Возрождение наступает в первой половине XIV в. и открывается периодом Раннего Возрождения – Треченто. Хотя наименование этапа соотносимо с веком XIV, тем не менее, к Раннему Возрождению в Италии относят и первую треть следующего этапа Возрождения – Кватроченто, тоже по названию века – XV. Этапы развития культуры Возрождения (на материале итальянского Ренессанса) можно представить так:

- а) Раннее Возрождение – Треченто (середина XIV – середина XV вв.);
- б) Высокое Возрождение – Кватроченто (вторая половина XV – начало XVI);
- в) Позднее Возрождение – Чинквеченто (вторая половина XVI в. – начало XVII).

Эта периодизация приводит к существенным изменениям в представлении о границах эпохи Возрождения в разных западноевропейских странах.

Во Францию гуманистические идеи проникают на рубеже XIV – XV вв., но не получают широкого распространения. После итальянских походов французской армии к началу XIV века положение меняется: гуманистические идеи приобретают поддержку не только образованных ученых, философов и деятелей искусства, но высшей светской власти. Франция была сильным, единым феодальным государством, в отличие от Германии, страдавшей от анархии и распрей феодальных князей. Рыцарство трансформировалось в дворянство на королевской службе, третье сословие – сословие ремесленников и торговцев – осознавало себя как единое целое и боролось за общесословные права и интересы, а не за частные узколокальные привилегии. Франция была католической страной и влияние идей Реформации на заре XVI в. еще не приводило к социальному и религиозному расколу. Сильная централизация власти во Франции привела к тому, что и гуманизм фактически получил санкцию сверху: «В первой трети XVI в., когда французские гуманисты пользовались покровительством самого короля, Франциска I, их признанным главой был Гийом Бюде (1468 – 1540), занимавший высокую должность королевского библиотекаря и

подготовивший план создания первого во Франции светского университета (Коллеж де Франс), основанного Франциском I в 1530 г. В основу преподавания здесь были положены не богословские, а филологические дисциплины. Другим выдающимся гуманистом той поры был философ, эллинист и математик Жак Лефевр д'Этапль (1455 – 1537)».

В Германии Проторенессанс продолжается дольше в силу объективных исторических условий (слабости центральной власти, раздробленности и разъединенности отдельных княжеств, сильных позиций церковного обскурантизма) и Возрождение, связанное в Германии с церковной реформой и потому называемое Реформацией, наступает со второй половины XV века.

В Англии Проторенессанс также носил длительный характер. «Предпосылки прогрессивного переворота в области общественной и культурной жизни появились в Англии рано, на исходе XIV в., но реализовались они медленно» – указывает Р. Самарин. Во многом медленное течение проторенессансных процессов объясняется сложной внутри- и внешнеполитической ситуацией: Столетней войной (1337 – 1453), крестьянскими восстаниями, сильным экономическим расслоением общества. Значительную роль в развитии английского Проторенессанса сыграли философские концепции ученых-богословов, а также университетская наука. Уильям Оккам (1300 – 1350) развивал общий для предгуманизма постулат о достоверности умозаключений, добытых опытным путем. Хотя Оккам был изгнан с острова, его идеи нашли поддержку и в Англии и на континенте. Оккам утверждал, что единственная реальность, существующая вне ума – это индивидуумы, поэтому познание мира надо начинать с познания индивидов.

Однако, уже в литературе XIV в. обнаруживаются проторенессансные тенденции. Яркие индивидуальности действуют в «Кентерберийских рассказах» (1387) Дж. Чосера (1340-1400): опираясь на сюжетную схему «Декамерона» Боккаччо, Чосер идет дальше и индивидуализирует историю, рассказанную тем или иным паломником; только батская ткачиха могла поведать о том, «что женщина всему предпочитает», основываясь на собственном жизненном опыте, а рыцарь старинный сюжет о рыцарских подвигах. «Кентерберийские рассказы» называют энциклопедией английской жизни XIV века, в которой куртуазный рыцарь показан как фигура анахроническая, в то время как продавец индульгенций обрисован сатирически, начиная с портрета, а деталь, ставящая под сомнение набожность аббатиссы – ее брошка с надписью: «Любовь побеждает все», – выступает и сатирически разоблачительной, с одной стороны, и отвечающей гуманистической концепции реабилитации человеческого естества и отказа от аскетизма, с другой.

В качестве наиболее яркого представителя Раннего английского Возрождения исследователи называют Томаса Мора (1478-1535), а выражением гуманистических идей раннего английского Ренессанса «Утопию» (1516). Таким образом, начало Возрождения в Англии приходится на первую треть XVI в., а Высокое Возрождение приходится на начало XVII в., и находит выражение в творчестве У. Шекспира.

В Испании начало эпохи Возрождения, как правило, связывают с 1492 г. – открытием Америки и покорением Гранады. Раннее Возрождение в Испании (1520-1550) проходит под знаком влияния итальянского гуманизма, в первую очередь, Ф. Петрарки.

Таким образом, эпоха Возрождения в большинстве западноевропейских стран начинается, когда Италия уже переживает яркий Ренессанс и ее авторитет становится общеевропейским.

Исходя из периодизации итальянского Возрождения, можно говорить о трех веках гуманизма, но только применительно к Италии, поскольку если к началу XVII века в Италии ренессансные процессы исчерпаны, то в Англии и Испании основные достижения эпохи Возрождения – трагедии Шекспира и «Дон Кихот» Сервантеса приходятся именно на начало XVII века. При этом Проторенессанс носил общеевропейский характер и гуманизм был общеевропейским культурным движением.

Ранний гуманизм развивается в эпоху Тренченто в Италии и направлен на формирование личности гуманиста путем образования и воспитания. Ф. Петрарка создает перспективу для развития именно такого типа гуманизма. Исследователи задают вопрос, каким образом пришел к гуманизму Петрарка, и отвечают на него следующим образом: «Он

подверг внимательному анализу испорченность и безбожие своего времени и попытался определить их причины. Как он полагал, есть две связанные между собой причины:

1) воинствующий натурализм, привнесенный арабской мыслью, особенно Аверроэсом, и

2) господство диалектики и логики, связанное с панрационалистическим мышлением.

Против этих заблуждений он указал противоядие:

1) чтобы не расплыться в поверхностном знакомстве с природой, нужен возврат к собственной душе,

2) чтобы не расплыться в пустых диалектических упражнениях, нужно вновь открыть обаяние Цицероновских гуманитарных наук.

Путь Петрарки, который не был тесно связан ни с Флоренцией, к которой принадлежал по рождению, ни с космополитическим Авиньоном, в котором он жил, отражает процесс формирования индивидуального и одновременно национального самосознания, поскольку Петрарка считал своей родиной всю Италию, в ее прошлом величии и современном состоянии. Применяя понятие гуманитарных наук к формированию нового мировоззрения, Петрарка прежде всего обращался к собственному жизненному опыту. Петрарка открывал такого человека прежде всего в себе самом, анализируя противоречия собственного «я».

Историческим фоном Кватроченто выступает эпоха Великих географических открытий, завершение Столетней войны (1453), падение Константинополя (1453) и изобретение печатного станка И. Гуттенбергом (1440). Завершение войны способствовало более активному включению в ренессансные процессы Франции и Англии, а падение Константинополя и появление потока образованных эмигрантов из Византии в Европе, в первую очередь, в Италии, – оживлению полемики о католических доктринах и обрядности, в аспекте их конгигенальности раннехристианским текстам, и о правильности переводов Священного Писания. В Европе приобретает колоссальный размах Реформация, которая ведет к появлению лютеранской церкви в Германии и Нидерландах, англиканской в Англии и кальвинизма во Франции как разных видов протестантизма.

В период Зрелого Возрождения авторитет итальянской культуры становится общеевропейским. Этот период проникнут верой в неограниченные возможности человека, который способен достичь счастья в совершенном, справедливом обществе. В этот период развитие искусства характеризуется тенденцией к созданию титанических, гиперболических образов. Художники стремятся изобразить человека, способного воздействовать на мир в переломную эпоху. Гиперболизм, титанизм образов отвечают гуманистическому стремлению к идеалу. Живопись, скульптура, литература ищут средства, адекватно передающие динамизм действия, остроту конфликта, героизм человека. Литературные герои произносят с пафосом пламенные речи об идеале человека и мира, монологи чередуются с быстро развивающимися событиями сюжета. Складывается новая система литературных жанров: в лирике – сонет, баллада, элегия, ода, в эпосе – роман в прозе в разных типологических разновидностях, новелла, эссе, мемуарная проза.

Обостренное внимание к творчеству, к поэтическому слову и к искусству закономерно вело к увеличению общественной и исторической роли личности художника-творца. Ставя человека в центр мира, признавая его свободную волю, гуманисты понимают, что дают возможность осуществиться не только светлым, но и темным сторонам его личности. По отношению к человеку сам художник выступал как пророк-судья, этим объясняется отчасти сквозной мотив Страшного Суда в творчестве гуманистов писателей и художников (Данте, Микеланджело в Италии, а в Нидерландах – Дюрер и Босх), напоминающего человеку о нравственных нормах и ответственности за свои поступки. Гуманистами был угадан двойник раскрепощенного сознания, его тень – злодейство. Поэтому наряду с образами героев-титанов гуманисты создают галерею не менее рельефных образов злодеев (например, в трагедиях Шекспира – Ричард III, Яго, Макбет).

Гуманизм Позднего Возрождения в Италии синхронически совпадает с интенсивным развитием Ренессанса в странах Западной Европы. В итальянском гуманизме ощутима тенденция к обобщению, подведению итогов. Кроме того, идеал Человека Возрождения, не

ограниченного ничем в своих возможностях, совершенного физически и духовно, кажется малосовместимым с текущей исторической действительностью. «С 1560 года некое беспокойство, неудовлетворенность начинает снедать дух европейца, порождая сомнение в том, так ли совершенна и гармонична жизнь, как полагал предыдущий век», – так характеризует настроения периода кризиса гуманистических идеалов Х. Ортега-и-Гассет.

Гуманизм этой эпохи определяют как трагический. Выразителем состояния трагического гуманизма в Италии выступает Н. Маккьявелли, который «плохо верил не только в Бога, но и в того абсолютно свободного, божественного человека, о котором неустанно твердили Леон Батиста Альберти, Марсилио Фичино и все флорентийские неоплатоники».

Некоторые исследователи эпоху трагического гуманизма рассматривают более широко, анализируя в ее контексте героическую поэму Позднего итальянского Возрождения (Торквато Тассо «Освобожденный Иерусалим»), философские эссе Мишеля Монтеня, а также творчество Сервантеса и Шекспира. Наиболее полным выражением кризиса гуманистических идеалов в мироощущении трагического гуманизма считают Дон Кихота, соединившего рыцарственность и гуманность. Специфику испанского Возрождения и его главного писателя Сервантеса определяют взаимодействием традиций итальянского Ренессанса и «Северного Возрождения» (двух путей движения к Новому времени), т. е. «христианского гуманизма» Эразма Роттердамского и эстетических, этических и гражданских идей итальянского гуманизма.

С другой стороны, именно в эпоху Позднего Возрождения актуализируются проблемы становления и развития индивидуальности, причем, не только под воздействием гуманистических образования и воспитания. Те особенности человеческой свободы, которые сообщали человеку возможность к изменению и развитию, причем, как в сторону добродетели, так, и в сторону низости, в эпоху Позднего Возрождения были интерпретированы как факторы влияния действительности. П. М. Бицилли так описывает эволюцию динамизма, присущего культуре Возрождения: «Динамизм Ренессанса, его интуиция жизни как вечного возникновения все новых, и новых, и новых форм нашел свое выражение в концепции человека деятеля, человека-творца. Но подобно своему прототипу, Богу, сам человек словно изъят из-под власти закона становления: творчески раскрываясь, он, однако, не изменяется. Новый человек, человек Монтеня, Шекспира, Сервантеса, этому закону подчинен. На наших глазах Отелло становится ревнивцем, Гамлет – мыслителем, Макбет – честолюбцем».

Кризис идей итальянского гуманизма совпал с нравственной проверкой их значимости и неповержимости в романе Сервантеса. В итальянской литературе Позднего Возрождения стремление к обобщению и подведению итогов порождает направленность литературы не на действительность, а на литературу. Возникает новое художественное направление – маньеризм. Растет интерес к формальным поискам, совершенствованию мастерства художника. Внимание к стилю и художественным тропам, равно и как разочарование в действительности и стремление уйти от несовершенного мира инициируют появление нового типа художественного мышления – барокко, с которого начинается история искусства Нового времени.

#### Основные термины эпохи Возрождения

**ГУМАНИЗМ** – в эпоху Возрождения понятие, восходящее к латинскому *humanitas*, обозначавшего те черты человека, которые отличают его от животных (разумность, духовная культура, образованность). В эпоху Возрождения гуманистами называли ученых, занимавшихся «гуманитарными штудиями» (*studia humanitatis*), т. е. перенесших внимание с сугубо религиозных и схоластических проблем в область дисциплин, связанных по преимуществу с филологической и этической проблематикой (грамматика, риторика, поэтика, моральная философия, история). Другая определяющая черта гуманизма – возрождение наследия античности, в первую очередь, путем его изучения через применение уже перечисленных дисциплин.

**АНТРОПОЦЕНТРИЗМ** – художественный принцип гуманизма эпохи Возрождения, состоящий в расположении человека в центре мира и отражаемый в художественном творчестве и в философии. Противостоял теоцентризму Средневековья.

**СЕКУЛЯРИЗАЦИЯ** – в исторической науке изъятие чего-либо из ведения церкви и передача в светское ведение (например, секуляризация монастырского имущества и церковных земель во время утверждения янгликанской церкви); в эпоху Возрождения – процесс выхода из-под церковного контроля духовных ценностей, культуры и образования.

**МАНЬЕРИЗМ** – в эпоху Зрелого Возрождения, у Дж. Вазари – высокая степень утонченности, грациозности и гармоничности в искусстве, прежде всего, изобразительном. У критиков XVII в. определение стиля, которому свойственна метафорическая насыщенность, перегруженность реминисценциями, пристрастие к гиперболизму и гротеску. У историков искусства Возрождения определение направления и стиля в искусстве конца XIV – начала XVII вв., в котором выражается кризис гуманистических идеалов, и доминанта перемещается на формальные достоинства произведения. В широком смысле – маньеризм – течение в искусстве от античности до наших дней, которую свойственны претенциозность и формотворчество.

**НОВЕЛЛА** – малая форма эпоса, конфликт которой связан с острой интригой анекдотического, мистического или детективного характера. Рассматривается в литературоведении как жанр, близкий к рассказу.

## 2. Идеи гуманизма в творчестве Франческо Петрарки («Книга песен»)

Творчество Петрарки развивалось в иных общественно-политических условиях, нежели те, которые характеризовали эпоху Данте. Почти повсеместно в Италии происходило превращение средневековых городов-коммун в города-государства с тиранической формой правления — в синьории. Только великие купеческие республики — Флоренция, Венеция, Генуя — внешне сохраняли верность традициям коммуны, однако и в них мало-помалу верх брала олигархия нобилей и патрициата. Угнетая народ, синьории вместе с тем подавляли сопротивление феодальной аристократии, расшатывали, а порой и ломали цеховой строй. Тем самым они косвенно способствовали высвобождению личности из-под гнета средневековых традиций, формированию индивидуалистических идей и конституированию их носителей в особый социальный слой, который с XIV в. играл решающую роль в развитии литературы, искусства и науки: «Возрождение можно рассматривать как выражение в области культуры исторического процесса, в ходе которого в Италии образуется новый класс интеллигентов, получивший европейское значение». Ни одному из тиранов XIV—XV вв. не удалось создать абсолютистское государство, способное объединить Италию. Но именно слабость абсолютизма в итальянских городах-государствах сделала возможным продолжительный расцвет гуманизма. Тирании и олигархии XIV в. отчасти отрывали новую, светскую интеллигенцию от народа, но они обособляли ее и от средневекового бюргерства и не были достаточно сильными, чтобы заставить служить личность интересам враждебного ей государства. Гуманистам удавалось сохранять внутреннюю независимость и, несмотря на видимость разрыва с невежественной и суеверной «чернью», выступать в качестве подлинных выразителей национальных и антифеодальных устремлений итальянского народа.

Наиболее благоприятные условия для развития гуманизма сложились с XIV в. во Флоренции, где новая литература могла опираться на демократические завоевания городской культуры, облегчавшие даже после превращения Флоренции в город-государство возможность контактов между писателем и народом. Большинство крупных итальянских писателей и художников XIV—XV вв. были флорентийцами. Тем не менее даже во Флоренции, которая на протяжении XIV—XV вв. оставалась самой передовой итальянской республикой, существовали внутренние социальные противоречия, с самого начала обнаружившиеся в литературе Возрождения.

Петрарка не был тесно связан с Флоренцией. Его творчество отражало более общие исторические процессы, характерные для Италии в целом. Это определило специфику роли

Петрарки в формировании национальной культуры итальянского Возрождения. В мировоззрении и поэзии Петрарки переход от Средневековья к Ренессансу в основном был завершен. Петрарка стал первым ученым-гуманистом, и именно поэтому он оказался великим лириком итальянского Возрождения: «Он был первым осознавшим себя человеком Нового времени, первой ярко выраженной личностью, первым цветком индивидуализма» (А. В. Луначарский). В не очень богатой внешними событиями жизни Петрарки получил воплощение новый тип взаимоотношений между интеллигентом и обществом.

Франческо Петрарка родился 20 июля 1304 г. в тосканском городе Ареццо, где некоторое время жил его отец, по профессии нотариус, незадолго перед тем изгнанный из Флоренции; в 1312 г. он перевез семью в Авиньон, где с 1305 г. находился папский двор. Здесь переплетались различные культуры — итальянская, французская, провансальская, фламандская, немецкая. В Авиньоне и его окрестностях прошло детство и вся молодость будущего автора «Канцоньере». Флорентийская республика не воспринималась Петраркой как родина, ею не был для него и космополитический Авиньон. Родиной для Петрарки постепенно становилась вся Италия. На обломках муниципального патриотизма мало-помалу выросло индивидуалистическое, а вместе с тем и национальное сознание: это были две стороны одного и того же процесса.

Петрарка учился на юридических факультетах Монпелье и Болоньи, но в 1326 г. принял духовный сан. Это открыло ему путь к бенефициям, но не связало с церковью. Материальная обеспеченность позволила Петрарке посвятить себя созданию светской, нетеологической и по существу даже антиклерикальной культуры ренессансного гуманизма. Вскоре он приобрел репутацию лучшего поэта современности, и перед ним распахнулись двери аристократических домов Авиньона. 6 апреля 1327 г. в церкви св. Клары Петрарка встретил женщину, вошедшую в историю под именем Лауры. Кто была она, с достоверностью не известно, однако вряд ли надо сомневаться в том, что Лаура существовала на самом деле и что Петрарка ее действительно любил. Любовь эта прошла через всю его жизнь.

Сблизившись с могущественной римской семьей Колонна, Петрарка в 1330 г. поступил на службу к кардиналу Джованни Колонна. Это дало ему, сыну изгнанника, и определенное положение, и возможность играть какую-то роль в жизни современного ему мира. В условиях Италии XIV в. личная зависимость от папы или тирана нередко оказывалась формой утверждения идеологической независимости гуманиста от сословно-корпоративного строя Средневековья. Формулируя свой жизненный идеал, Петрарка писал: «Не терпеть нужды и не иметь излишка, не командовать другими и не быть в подчинении — вот моя цель». Цели этой он достиг и имел право сказать на склоне жизни: «С некоторыми из государей я держал себя почти так, как они со мною, вследствие чего их высокое положение доставляло мне только многие удобства, но ни малейшей доуки. Однако от многих из их числа я удалялся; столь сильная была мне врождена любовь к свободе, что я всеми силами избегал тех, чье даже одно имя казалось мне противным этой свободе».

Гуманистический идеал внутренней свободы в таком виде, в каком он культивировался Петраркой и многими ренессансными интеллигентами, был с самого начала противоречив. Он возник как одно из следствий крушения коммун и ограничения общественной активности народа. Однако на заре Возрождения защита идеала внутренней свободы была, наряду со свойственным Данте и Боккаччо превознесением поэта над властителями, одним из существенных проявлений освободительных тенденций ренессансного гуманизма. Она перерастала в защиту человека, человечности и новой культуры от догматизма и авторитарных форм средневекового религиозного мышления. Духовная независимость писателя была одной из предпосылок для возникновения тех исторически новых индивидуалистических оценок человека, природы и общества, которые характеризуют гуманистическую культуру Возрождения.

Творчество Петрарки можно условно разделить на три периода. 1318—1333 годы — это годы учения. Самое раннее из дошедших стихотворений Петрарки написано по-латыни, однако в 20-е годы больше, чем Цицерон и Вергилий, Петрарку занимали поэты, писавшие на народном языке. «Божественной Комедии» Петрарка сознательно сторонился, но Данте-

лирик, наряду с Чино да Пистойя, оказал на него серьезное влияние. Позже Петрарка подчеркивал свой разрыв со средневековой (а, следовательно, и предвозрожденческой) литературой, но начало его поэтического творчества примыкало к традиции позднего «стильновизма». 1333—1363 годы — период творческой зрелости Петрарки. К этому времени относится большая часть итальянских стихотворений, вошедших впоследствии в «Канцоньере», и создаются основные произведения на латинском языке: героическая поэма «Африка» (1339—1341), оставшаяся незаконченной, историко-биографическое сочинение «О знаменитых людях» (1338—1358), «Стихотворные послания» (1350—1352), двенадцать эклог «Буколической песни» (1346—1348), диалогизированная исповедь «Тайна» (1342—1343), трактаты «Об уединенной жизни» (1346) и «О монашеском досуге» (1347).

Период этот начался в творчестве Петрарки со странствий. В 1333 г. Петрарка совершил большую поездку по Северной Франции, Фландрии и Германии. Путешествуя, поэт устанавливал контакты с учеными, разыскивал в монастырских библиотеках забытые рукописи античных авторов, рассматривал памятники величия Рима. Кроме того, он как бы заново открывал лирическую ценность природы для внутреннего мира человеческой личности. Важнейшим художественным открытием, сделанным Петраркой в годы странствий, стало «открытие природы и человека». Во всяком случае, именно тогда оно было им программно осознано. Момент осознания в данном случае имеет принципиальное значение. Эпоха Возрождения, утверждается именно тогда, когда новое, прогрессивное, революционное, существовавшее в творчестве писателей Предвозрождения, осознается гуманистами как то новое, во имя чего ведется борьба, и сознательно противопоставляется ими Средневековью — его искусству и теологическим формам мышления. Петрарка не порвал с религией, но религиозное сознание получило у него новое направление. Оно стало развиваться от бога к человеку, от средневекового аскетизма к жизнерадостному свободомыслию Ренессанса, подготовившему материализм XVIII в. Само понятие «душа» приобрело у итальянских гуманистов новое значение. Обращение к душе уже не предполагало отрицания ценности всякой земной действительности — не только материальной, но и духовной, поскольку в ней отражалась жизнь посюстороннего мира. Теперь оно стало, напротив, шагом к утверждению ценности реальной действительности независимо от ее отношения к трансцендентному — шагом к реабилитации земного человека как существа высокого, духовного, творческого, способного активно воздействовать на других людей, на общество и на историю.

Петрарка открывал такого человека прежде всего в себе самом, анализируя противоречия собственного «я», идя в этом отношении другим путем, чем Боккаччо с объективирующей тенденцией его «Декамерона». В этом смысле показательны диалоги «Тайна». Ренессансность «Тайны» проявлялась не столько в полемике со средневековой идеологией, сколько в раскрытии внутренних противоречий человеческой личности. Идеинная борьба, изображаемая в «Тайне», — это внутренняя, психологическая борьба в душе нового поэта. Именно она делает «Тайну» произведением гуманистической литературы. Воплощенный в Августине внутренний голос, в споре с которым Петрарка анализировал в диалоге собственное сознание, принадлежал некоему идеализированному Средневековью, но это был также и голос Петрарки, нового писателя, расстающегося со Средними веками и в противовес их аскетическим идеалам выдвигающего идеал творческого уединения и гармонии между человеком и природой. Идеал этот стал осью «Писем» Петрарки, его латинских и итальянских стихотворений. Он оказал воздействие на многих поэтов Ренессанса. Петрарка ощущал человеческую ценность своей душевной борьбы за обретение гуманистического идеала и, по-видимому, сознавал, что именно в ней источник его поэзии.

Особенно важны в «Тайне» рассуждения о любви. Они предваряют теорию не только «Канцоньере», но и европейского петраркизма. Здесь один из собеседников, Франциск, бескомпромиссно порывает с Августином. Осудить можно только страсть к «развратной женщине», но любить «редкий образец добродетели» — это «едва ли не величайшее счастье». На доводы Августина Франциск отвечает гуманистическим афоризмом: «Нас сбивает с пути то, что мы упрямо держимся стародавних мнений и с трудом отрываемся от

них». В поэтизации реальной, земной любви Петрарка идет дальше поэтов «сладостного нового стиля» и Данте. Любовь для него — это всеохватывающее чувство, естественно, очень по-человечески идеализирующее свой объект. Петрарка «открыл» такое понимание любви и ввел его в европейскую поэзию. Так было закреплено одно из величайших гуманистических завоеваний культуры Возрождения.

Земная любовь, даже будучи неразделенной, порождает в нем не только печаль, но и радостное чувство потому, что благородная влюбленность облагораживает любовь к жизни и ко всему земному, потому что она позволяет человеку полнее и лучше осознать себя, собственную ценность, почувствовать себя новым человеком.

В тему любви в «Тайне» вплетаются мысли о славе: Лаура для Петрарки неотделима от лавров. Гордое стремление к славе, которым в самой высокой форме был наделен Данте и которое было очень характерно для многих писателей Возрождения, возникло в результате переоценки традиционных, религиозных, этических и эстетических ценностей. Оно было одним из следствий утверждения земной природы и земной деятельности человека. Отстаивая право человека на славу, гуманисты Возрождения завоевывали для человека возможность бессмертия не в потустороннем мире, а в реальном мире истории, политики и культуры.

В начале 1337 г. Петрарка впервые посетил «вечный город». «Рим, — писал он, — показался мне еще более великим, чем я предполагал, особенно великими показались мне его развалины». Традиция античности дала историческую форму только что «открытому» человеку.

С 1337 по 1353 г. Петрарка жил неподалеку от Авиньона, в Воклюзе, претворяя в действительность идеал уединенной жизни на лоне прекрасной идиллической природы. Анализ этого идеала составляет основное содержание трактатов «Об уединенной жизни» и «О монашеском досуге». В них часто усматривали проявление средневекового аскетизма. Это неверно. В отличие от анакоретов-монахов, Петрарка в Воклюзе не спасал свою душу от соблазнов греховного мира, а оберегал человеческую индивидуальность нового поэта от враждебного ему феодально-сословного общества, от «нечестивого Вавилона» авиньонского двора. Переселение в Воклюз стало для Петрарки шагом на пути к завоеванию внутренней свободы от папской курии, от семейства Колонна и вообще от города, бывшего для него символом средневекового общества. В одном из стихотворений, называя себя «гражданином роцц», Петрарка утверждал: «Города — враги моим мыслям, леса — друзья».

В Воклюзе Петрарка напряженно работал. Впоследствии он говорил: «Там были либо начаты, либо задуманы почти все сочиненьица, выпущенные мной». Еще больше, чем поэзия, в это время его занимала наука о древности и о свойственной греко-римской древности человечности. Некоторое время спустя наука эта будет названа *studia humanitatis* и знание ее сделается в Европе обязательным для всякого образованного человека.

Петрарка не был первым, кто обратился к историко-филологическому изучению римской античности. Предшественниками его на этом поприще были не теологи прошлого века, Фома, Бонавентура, и даже не Данте, а падуанские предгуманисты: Ловато Ловати, Роландо да Пьяццола, Джамбонно д'Андреа и др. Самым значительным среди них был Альбертино Муссато (1261—1329). Этот талантливый поэт, драматург и выдающийся историк писал по-латыни, пытаясь подражать Титу Ливию и отчасти Цезарю и Саллюстию. Новым по сравнению со средневековыми хрониками в его исторической прозе было стремление обозреть события во всей Италии, а также иногда весьма удачные попытки преодолеть хроникальную описательность и концептуально организовать излагаемые факты. В творчестве Муссато, в целом являвшемся образцом гражданственности, свойственной городской литературе кануна Ренессанса (тираноборческая трагедия «Эцеринида», написанная на латинском языке), пробивались уже ростки индивидуализма и индивидуалистического религиозного сознания (латинская поэма-исповедь «Наедине с собой»).

По роли в подготовке гуманистической литературы рядом с Муссато можно поставить Джованни дель Вирджилио — друга и поэтического корреспондента Данте. Его буколические аллегории, восхищение формами античной лирики, скептическое отношение к

самым блестящим проявлениям средневековой поэзии на народном языке во многом предвосхищали ренессансные эклоги и «аристократичность» гуманистических поэтик.

Предгуманисты не только исторически подготовили гуманизм Петрарки и Боккаччо, но и образовали ту «питательную среду», в которой эти последние, вслед за Данте, могли формировать ведущее идейное направление новой культурной эпохи. По сравнению с ними Петрарка и Боккаччо сделали новый шаг вперед не столько в изучении античности как таковой, сколько в общем развитии всей европейской культуры, и прежде всего национальной литературы Италии. Этот шаг, обусловленный сменой общих концепций природы, истории и человека, сопровождался таким широким, научным проникновением в мир классической древности, которое не было доступно не только Фоме Аквинскому, но и Сигеру, Брунетто Латини, Муссато, Джованни дель Вирджилио, ни даже могучему гению Данте.

Открытие античности было в немалой степени открытием художественным. Обостренный интерес к формальной стороне тосканской и провансальской лирики, во многом унаследованный Петраркой от Данте и «стильновистов», создавал предпосылки для более или менее непосредственного эстетического восприятия древнеримской лирики и прозы, а гуманистический индивидуализм позволил Петрарке воспринять литературные формы античности в значительной мере вне средневековых религиозно-схоластических схем, как нечто индивидуально неповторимое и в то же время исторически своеобразное. Для мировоззрения Петрарки, Боккаччо и других гуманистов XIV—XV вв. был характерен уже известный историзм, позволивший им увидеть в римской античности особую ступень в развитии культуры. Это создавало предпосылки как для ренессансных теорий подражания античности, рассматриваемой как гуманистический идеал добра, доблести и красоты, так и для ее научного, историко-филологического изучения.

Петрарка первым стал изучать произведения древнеримских поэтов, сопоставляя различные списки и привлекая данные смежных наук, заложив тем самым основы классической филологии. Она надолго сделалась орудием исторической критики, которая, опираясь на филологическое истолкование текста, неуклонно прокладывала дорогу философскому рационализму. Но Петрарка был не просто филологом. Его обращение к античности было проявлением неприятия гуманистом феодально-сословного мира — его идей, верований, его культуры, воспринимавшейся Петраркой как бескультурье, как «варварство». В «Письме к потомкам» Петрарка утверждал: «С наибольшим рвением предавался я, среди многого другого, изучению древности, ибо время, в которое я жил, было мне всегда так не по душе, что если бы не препятствовало тому моя привязанность к любимым мною, я всегда желал бы быть рожденным в любой другой век и, чтобы забыть этот, постоянно старался жить душою в иных веках».

Идеологический конфликт гуманистов Треченто с окружающим их миром был глубоким и исторически существенным. В нем отражалась смена эпох. В условиях кризиса средневековых систем обращение к античности оказалось выражением современных и передовых тенденций в культуре Треченто. Научно-литературная деятельность Петрарки уже в 30-е годы влилась в общественно-политическую жизнь Италии и получила широкую поддержку передовых сил общества.

В апреле 1341 г. Петрарка был увенчан лаврами на Капитолии. Он воспринял этот несколько театральный и, по-видимому, им самим инспирированный акт не просто как общественное признание его талантов, но как освящение возрожденной античной традиции, рассматриваемой им как традиция национальной культуры Италии. Петрарка считал современных ему итальянцев прямыми потомками римлян. В восстановлении традиций Древнего Рима в общественной жизни и в литературе он видел закономерное возвращение к народным началам великой итальянской культуры, забытым в пору господства теологии, схоластики и феодального варварства. Деятельность Петрарки во второй период его творчества была направлена на то, чтобы помочь народу Италии познать самого себя, познавая свое великое прошлое.

В *«Книге песен»* обобщен весь опыт предшествующего творчества Петрарки — не только прирожденного лирика, еще в пору ранней юности освоившего основные жанры

тогдашней поэзии на народном языке от изощренно-сложной провансальской секстины и интеллектуалистической канцоны Кавальканти до светски галантного мадригала и простонародной песенки-баллаты, но и непревзойденного знатока древности, латинского поэта, мыслителя-моралиста, провозгласившего самопознание основой литературы и философии. Весь этот опыт сконцентрирован вокруг «я» поэта, типизированного как личность «нового человека». Лирическая структура «Книги песен» полностью и последовательно антропоцентрична. Тема и структура внутренней организации «Книги песен» дана в первом, вступительном сонете.

«Книга песен» — «поэтическая исповедь»: это рассказ зрелого, много пережившего человека о том смятении чувств, которое он претерпел когда-то давно, в пору своей бурной молодости. Тема «Книги песен» — юношеская любовь, высокая, чистая, порывистая, но робкая и неразделенная. Диапазон любви определен так: «От пустых надежд до пустой скорби». В конце сонета говорится, что результатом любви явился «стыд, раскаянье, да ясное понимание того, что все то, что любезно миру — лишь краткий сон». Тем не менее от своей любви автор вступительного сонета не отрекается. Напротив, он не только выставляет на всеобщее обозрение суетность своих чувств — «*le vane speranze e 'l van dolore*» — но и, адресуясь прежде всего к «тем, кто на собственном опыте познали любовь», выражает надежду, что его «разностильный» рассказ встретит у читателей сочувствие и сострадание. Он надеется вызвать в них те самые чувства, которых сам он стыдится и которые вызывают у него боль раскаянья. Чувство в «Книге песен» — предмет рефлексии и созерцания. Поэт все время смотрит на себя со стороны. Он делает себя самого своим объектом и оказывается способен тщательно анализировать и определенным образом оценивать содержание своего внутреннего мира, прежде всего потому, что теперь он «отчасти уже не тот, кем был прежде».

«Книга песен» — книга воспоминаний. Петрарка в ней все время датирует свою любовь. Ему хотелось впустить в книгу реальное, историческое время: «Осталось позади шестнадцать лет моих томлений...». «Семнадцать лет кружится небосвод с тех пор как я горю...», «В тысяча трехсот двадцать седьмой, в апреле, в первый час шестого дня, вошел я в лабиринт, где нет исхода», «Так двадцать лет я (долгое томлень!) ни скорбь, ни боль не в силах превозмочь. Воспоминания возрождали в «Книге песен» угасшую любовь и стирали границы между реальным и идеальным. В то же время, неизменно проецируясь на единое сознание вспоминающего поэта, они создавали истинное содержание «Книги песен» и обуславливали своеобразие ее ренессансного стиля.

Новым в «Книге песен» была не проза быта, а внутренний мир поэта, восприятие поэтом окружающей его действительности. Лаура получает жизнь от того потока реальных человеческих воспоминаний, в котором она все время возникает как прекрасное видение и вне которого в «Книге песен» она никогда не существует. Вот почему между умершей и живой Лаурой не существует там принципиальных различий и вот почему самые традиционные внешние черты оказываются пригодными для создания очень жизненного и принципиально новаторского образа. Читатель видит Лауру такой, какой ее созерцает и какой ее воспринимает влюбленный поэт, для которого она не аллегория Истины или Веры, а земная, вполне реальная женщина. Знаменитый шестьдесят первый сонет становится в «Книге песен» своего рода лирическим манифестом новой эпохи и именно так воспринимается не только потомками, но уже и современниками Петрарки, в частности Джованни Боккаччо: *Благословен день, месяц, лето, час, / И миг, когда мой взор те очи встретил! / Благословен тот край и дол тот светел, / Где пленником я стал прекрасных глаз! / Благословенна боль, что в первый раз / Я ощутил, когда и не приметил, / Как глубоко пронзен стрелой, что метил / Мне в сердце бог, тайком разящий нас! / Благословенны жалобы и стоны, / Какими оглашал я сон дубрав, / Будя отзвучья именем мадонны! / Благословенны вы, что столько слав / Стяжали ей, певучие канцоны, — Дум золотых о ней, единой, сплав!*

«Книга песен» Петрарки — первый в истории европейской поэзии сборник, в который сам поэт включает только свои стихотворения. Индивидуальность поэта в ней не только не подавлена, но, напротив, подчеркнута и выдвинута на первый план. Личность нового поэта-

гуманиста дает основное содержание петрарковскому сборнику и обуславливает внутреннее единство его автономных по отношению друг к другу лирических «фрагментов». Каждый отдельный сонет Петрарки отражает какое-то реальное состояние внутренней жизни поэта-гуманиста — историю его высокой и человеческой любви к Лауре, его впечатления от природы, его раздумья над судьбами Италии. Поэтому каждый сонет «Книги песен» имеет свое собственное содержание и может быть эстетически воспринят сам по себе. В то же время он включается в художественное целое сборника, определяемого иным, по сравнению со Средними веками, пониманием любви, природы и общества, характерным для нового человека Возрождения. Как фрагментальность, так и единство петрарковской «Книги песен» в равной мере обусловлены своеобразием его «главного героя».

#### 4. Ренессансный реализм в романе в новеллах «Декамерон» Джованни Боккаччо

Другим великим итальянским писателем раннего Возрождения был Джованни Боккаччо (1313 – 1375), друг Петрарки, автор знаменитого «Декамерона». Боккаччо был младшим современником Петрарки. Вместе с ним он стал великим основоположником гуманистической культуры европейского Возрождения. Их роднила исторически новая поренессансному революционная концепция действительности, которая рассматривала цельного, внутренне свободного человека как центр Вселенной и реабилитировала земной материальный мир, признавая ценность общественной жизни.

К гуманизму Возрождения Боккаччо пришел своим путем, непохожим на путь Петрарки. Боккаччо был теснее связан с универсализмом Данте и в то же время с жизнью Флоренции, корни его творчества глубоко уходили в народно-городскую культуру Позднего Средневековья. Творчество Боккаччо, развивая гуманизм, еще прочнее соединяло его с жизнью, ставило исторически новое, раннеренессансное миропонимание на широкую, народно-национальную почву. Если у Петрарки был отчетливо выявлен «разрыв постепенности» при переходе к Возрождению, то произведения Боккаччо показывают, что такой «разрыв» был подготовлен всем ходом исторического развития культуры XIII — XIV вв.

Боккаччо создал новеллу Возрождения. Он заложил основы ренессансной поэтики, эпической поэмы и пасторали, а также психологического романа Нового времени. И именно Боккаччо (а не Леонардо Бруни или даже Джорджо Вазари, как до сих пор обычно считали) был первым, кто раскрыл сущность гуманистической революции Возрождения («Декамерон», V, 1) и связал ее с новым художественным методом в литературе и в изобразительном искусстве (там же, VI, 5).

Он родился во Флоренции (Существует также версия о рождении Боккаччо в Париже или в Чертальдо близ Флоренции). Отец его был предприимчивым, энергичным купцом. Поддерживая деловые связи с Неаполем, он решил отправить подраставшего Джованни в этот город, принадлежавший в то время к числу наиболее культурных и процветающих городов Италии. Здесь Джованни предстояло заниматься коммерческими делами, а также изучать юриспруденцию. Но ни к тому, ни к другому молодой Боккаччо склонности не имел. Зато, попав к королевскому двору, он быстро осваивается в этой новой для него среде. Он увлечен литературой. Его пленяет нарядная суэта придворной жизни. Подобно молодому Петрарке, он пишет любовные стихи, героиней которых становится красивая знатная дама Мария д'Аквино, воспетая Боккаччо под именем Фьяметта, что означает «огонек». Молва делала ее побочной дочерью неаполитанского короля Роберта. Согласно исторической «исповеди» Боккаччо, Фьяметта сперва отвечала на чувства поэта, а затем увлеклась другим. При всех литературных достоинствах лирика Боккаччо не стала таким значительным явлением в истории литературы, как гениальная лирика Петрарки. Другие произведения: романы «Тезеида», «Филоколо», повесть «Фьяметта», пастораль «Амето», «Фьезоланские нимфы» (пастораль –жанровая разновидность новоевропейской литературы 14-18 вв., связанная с идиллическим мировосприятием (сцены из пастушеской жизни). Если Франческо Петрарка заложил философско-филологические основы гуманистической «науки о человечности» и создал ренессансный канон итальянской лирической поэзии, то Джованни

Боккаччо сделал то же самое для итальянской новеллы эпохи Возрождения и, в значительной мере, для ренессансной эпической поэмы, романа и пасторали.

«Декамерон» — книга новелл. В книге их сто. Новеллы рассказываются в течение десяти дней в обществе десяти молодых людей и юных дам. Отсюда «греческое» заглавие книги: его можно было бы перевести как «Десятиднев». Толчок к созданию «Декамерона» дала чума. Она пришла с Востока. В 1348 году чума ворвалась во Флоренцию, а затем прокатилась по всей Европе, захлестнув даже островную Англию. В Средние века «черная смерть» была явлением обычным, однако эпидемия 1348 года поразила даже ко всему привыкших итальянских и французских летописцев. Это было колоссальное общественное бедствие. Во Флоренции «черная смерть» унесла две трети населения. У Боккаччо умерли отец и дочь, у Петрарки — Лаура. В чуме видели проявление божьего гнева и снова, как на рубеже X и XI века обезумевшие от страха люди ждали конца света. Всех охватила паника. Даже Петрарка призывал в это время к религиозному покаянию. «Декамерон» начинается с подробного описания чумы. В 1348 году Боккаччо находился во Флоренции и видел «черную смерть» собственными глазами. Об этом прямо сказано в «Декамероне», и это очень ясно чувствуется в боккаччевском описании зачумленного города. Боккаччо изобразил флорентийскую чуму 1348 года не как историк, а как первый великий прозаик Нового времени. В «Декамероне» чума не исторический факт, а масштабный образ кризисного состояния мира.

Задуманный, а может быть, и начатый в 1348 году «Декамерон» создавался быстро — со стремительностью несокрушимой атаки. В 1351 году он был завершен, и книга, по-видимому, приняла известную нам форму. В полемическом введении к Четвертому Дню Боккаччо еще уверен, что она пишется им «не только народным флорентийским языком, в прозе и без заглавия, но и, насколько возможно, скромным и простым стилем». Народная, «низменная» традиция городской литературы итальянского Средневековья не просто составляла один из компонентов стилистики и сюжетики «Декамерона», но была их подлинной, органичной и новой — питающей их «почвой». Новым в «Декамероне» было очень вольное и вместе с тем эстетически очень органическое соединение «низкой» традиции средневекового фольклора и городской литературы с высокой традицией литературы рыцарской, придворно-светской и даже феодально-церковной.

Главным в «Декамероне» были новые идеи. То, что книга Боккаччо обладала почти таким же строгим единством внешней «структуры», как и «Божественная Комедия», само по себе никак еще не свидетельствует о готичности ее поэтики. В книге Боккаччо было строго и художественно последовательно проведено новое единство произведения, основанное на качественно новой — по сравнению с «Комедией» — системе нравственно-эстетических оценок. Система эта сближала Боккаччо не с Данте, а с Петраркой. Она получила наименование ренессансного гуманизма и была художественно реализована не только в отдельных новеллах «Декамерона», но также и в его обрамлении. В отличие от средневековых восточных сборников типа «Тысяча и одна ночь», где «рамы» имели только служебный, а порой даже чисто орнаментальный характер и поэтому могли вкладываться друг в друга как матрешки, «рама» «Декамерона» обладала эстетической необходимостью. «Декамерон» — не сборник разрозненных новелл, а целостное, внутренне законченное произведение, в равной мере предвосхищающее «Дон-Кихота» Сервантеса. Обрамление скрепляет новеллы «Декамерона» не извне, а изнутри. Оно — органическая часть общей художественной структуры. «Рама» позволила Боккаччо не просто собрать по-новому переосмысленные им средневековые рассказы, но и показать процесс их переосмысления. Именно в пределах «рамы» «Декамерона» происходит перерастание индивидуализма в исторически новое общественное, а тем самым и народное (национальное) сознание итальянского Возрождения. «Декамерон» сделан интересно и очень по-новому. «Рама» в «Декамероне» сложная, двухступенчатая. Ее первую ступень образует авторское «я» Боккаччо. Оно выявлено в «Декамероне» не с меньшей силой, чем дантовское «я» в «Комедии», но имеет иную идейно-эстетическую направленность. «Декамерон» начинается с лирического «Введения», в котором Боккаччо рассказывает о муках своей юношеской любви и о том, как он обрел внутреннюю свободу, благодаря которой любовь «оставила в его душе

лишь то удовольствие, которое она обыкновенно приносит людям, не пускающимся слишком далеко в ее мрачные волны». «Декамерон» начинается точно так же, как начинается петрарковский «Канцоньере». Личный тон пронизывает всю книгу Боккаччо и выдержан в ней до конца. Он акцентирован. Начатая лирическим «Введением», книга заканчивается «Заключением Автора». Кроме того, в начале Четвертого Дня, ломая литературную условность самим же им созданной формы, Боккаччо смело вторгается в повествование и, отодвигая в сторону веселую компанию «Декамерона», рассказывает уже прямо от собственного имени сто первую «новеллу о гусынях» и, споря со своими критиками, развивает теорию новой прозы.

Литературная теория, которая разрабатывается в «Декамероне» — это теория ренессансного, гуманистического реализма. В начале Четвертого Дня Боккаччо прямо утверждал, что единственным источником и единственным объектом его рассказов была земная природа человека. В этом — серьезный смысл его шуточных рассуждений о музах, о женщинах, о превосходстве женщин над музами, а также о том, что реальная, земная любовь никогда не была противопоказана даже самой высокой поэзии. Отношение «музы — женщины» символизировало в рассуждениях Боккаччо отношение «искусство — жизнь». Идеалом нового художника в «Декамероне» объявляется Джотто: он был первым, кто правдиво изобразил «природу» — «мать и устроительницу всего сущего». Литературно-эстетическая теория «Декамерона» оперировала опытом Джотто и других живописцев, потому что в пору предвозрождения — в «эпоху Данте и Джотто» — итальянское изобразительное искусство еще несколько опережало поэзию в реалистическом освоении действительности. После Петрарки и особенно после «Декамерона» литература взяла реванш и резко вырвалась вперед. «И хотя в живописи мы можем отметить общую тенденцию к нарастанию жанровости, тем не менее ни одна фреска или картина Треченто не дает такого живого и реалистического изображения действительности, какое мы находим в новеллах Боккаччо».

Гуманистическая целостность видения мира эстетически воплощена во второй ступени «рамы». Ее художественным образом является образ общества «Декамерона». Рассказчики до крайности похожи друг на друга. Боккаччо стремился показать не кастовую, цеховую, феодально-сословную разобщенность рассказчиков, а объединяющую их интеллигентность и человечность. Рассказчики «Декамерона» — не ипостаси автора, но и не просто веселая компания молодых флорентинцев: это именно общество. Новое гуманистическое общество — нормальное и естественное в своей человечности. В «Декамероне» оно противопоставлено чуме. «Декамерон» — не пир во время чумы, как его нередко называли. Описывая в начале «Декамерона» охваченную «черной смертью» Флоренцию, Боккаччо упомянул также и о пирах, но только для того, чтобы тут же указать, что беспутными и запуганными смертью гуляками двигали одни лишь «скотские стремления». Пир во время чумы связывается им с «удрученным и бедственным состоянием города», в котором «почтенный авторитет как божеских, так и человеческих законов почти упал и исчез». Это важная деталь. Чума становится в «Декамероне» символом распада и общественного разложения старого мира. При описании эпидемии 1348 года Боккаччо особенно подчеркивает, что чума вовлекла Флоренцию в хаос анархии, разорвав все сугубо человеческие и, как ему представлялось, естественно-социальные связи между людьми и поправ тем самым коренные законы «природы». Общество рассказчиков «Декамерона» рождается из стремления преодолеть хаос и анархию, противопоставив ей гармонию и свободу нового, «естественного человека». Рассказчики не просто покидают зачумленную Флоренцию и отправляются в загородные поместья — они сразу же восстанавливают поправленные террором смерти социальные связи и даже вырабатывают что-то вроде конституции, потому что для них всякая дисгармоничность и неупорядоченность является признаком нежизненности. «Так как все неупорядоченное длится недолго, — говорит Пампинья, — я, начавшая беседы, приведшие к образованию столь милого общества, желаю, чтобы наше веселие было продолжительным, и потому полагаю необходимым нам всем согласиться, чтобы между нами был кто-нибудь главным, которого мы почитали бы и слушались как наибольшего и все мысли которого были бы направлены к тому, чтобы нам

жилось весело» (I, Вступление). Основа конституции «Декамерона» — свобода, ее цель — радостное наслаждение жизнью. В подлиннике гедонистическая демократичность конституции «Декамерона» подчеркнута лексикой (*piacere della maggioranza, nell'elizion*). Рассказчики большинством голосов избирают королеву, которую, вероятно, правильнее было бы назвать президентом, потому что короли и королевы в обществе «Декамерона» сменяются каждый день. Их венчают на царство лаврами — также как в эпоху Возрождения венчали великих писателей. Общество «Декамерона» не конституционная монархия и даже не просто республика — это республика гуманистов, интеллигентов и поэтов. Она предвосхищает Телем Рабле: в ней «каждый может себе доставить удовольствие, какое ему более всего по нраву».

В противоположность средневековым притчам рассказываемые в обществе «Декамерона» новеллы не были моралистичны: они не преследовали никаких внеэстетических целей (религиозных, политических, нравственно-философских и т. д.), и в этом они были тоже новаторскими. Но мысль об их «бесполезности» с презрением отмечается (IV, Вступление; Заключение Автора). Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но они по-своему назидательны. Как правило, они начинаются с указания на реальный факт или на какое-нибудь распространенное мнение, подлежащие общественному рассмотрению и осмыслению. После этого рассказчики «Декамерона» не просто подбирают произвольные аргументы для доказательства того или иного абстрактного тезиса, не вырывают жизненные факты из земного контекста жизни, не превращают их в аллегории, а подвергают окружающую человека действительность объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В «Декамероне» учит сама жизнь, и учит она искусству жить, а не умирать, как того требовал от литературы петрарковский Августин («Сокровенное»). В процессе анализа действительности в «Декамероне» создается новый мир, новый человек и новая литература. «Декамерон» не только утопия, но и своего рода «воспитательный роман». В возможность воспитания и перевоспитания человека зрелый Боккаччо верил, пожалуй, тверже, чем в Бога. В его книге перевоспитываются герои и даже само общество рассказчиков. В отличие от средневекового «Гексамерона» новый мир был создан в «Декамероне» не за шесть, а за десять дней; зато создавался он не Богом, а человеческим обществом.

Покидая Флоренцию, рассказчики «Декамерона» еще говорили о чуме с некоторым страхом. В начале Девятого Дня о них сообщается: «Они увенчали себя дубовыми листьями, руки их были полны пахучих трав и цветов; кто повстречался бы с ними, не сказал бы ничего иного, как только то, что смерть их не победит, либо сразит веселыми» (IX, Вступление). В процессе рассказов «Декамерона» его общество тоже перевоспиталось и стало подлинно новым обществом. Поэтому не ограничиваясь осмеянием прошлого, оно утверждает в конце «Декамерона» те новые идеалы, которые обеспечивают, с его точки зрения, вечную жизнь как отдельному человеку, так и всему человечеству. Намечая тематику последнего, Десятого Дня, Памфило говорит: «Я желаю, чтобы каждая из вас приготовилась говорить завтра о следующем: о тех, которые совершили нечто щедрое или великодушное в делах любви или иных. Беседуя о них и совершая их, вы, несомненно, восплачете духом, уже к тому благорасположенным, к доблестным поступкам, и наша жизнь, которая в смертном теле может быть лишь кратковременной, продлится в славной молве о нас, а этого должен не только желать, но всеми силами добиваться и оправдывать делом всякий, кто не служит лишь своей утробе, как то делают звери» (IX, Заключение). Это уже та гуманистическая философия *virtù* и славы, которую итальянское Возрождение противопоставило аскетическим доблестям смирения и самоотречения.

##### 5. Новаторство прозы Дж. Боккаччо

В противоположность средневековым притчам новеллы «Декамерона» не преследовали внеэстетических целей. Новеллы «Декамерона» не моралистичны, но по-ренессансному назидательны. Это одно из следствий их реалистичности. Они рассказываются ради них самих, потому что рассказчиков интересует реальная жизнь вне ее связей с потусторонним миром. Рассказы в «Декамероне», как правило, начинаются с указания на реальный факт или на какое-нибудь распространенное мнение, подлежащее

общественному рассмотрению и осмыслению. Но рассказчики не подбирают произвольных аргументов для доказательства того или иного тезиса, не вырывают фактов из земного контекста, а подвергают окружающее объективному и в то же время планомерному эстетическому анализу. В «Декамероне» учит сама природа, и учит она искусству жизни, а не искусству умирать, как того требовали от литературы средневековые авторитеты. В процессе анализа действительности в «Декамероне» создается новый мир, новый человек и новая литература. В строгом плане и в смене дней «Декамерона» есть своя закономерность: эстетическая необходимость в построении «Декамерона» выступает как проявление человеческой свободы.

Неправильно видеть в «Декамероне» произведение по преимуществу сатирическое, но и не следует думать, будто Боккаччо равнодушен к существующим социальным порядкам. Как почти для всех великих писателей Возрождения, для Боккаччо важнее всего было эстетическое утверждение новых и, как полагали гуманисты, вечных в своей общечеловечности идеалов любви, великодушия, ума, доблести, красоты и т. д. Однако утверждение гуманистических идеалов происходило в XIV в. в борьбе с религиозно-аскетической идеологией Средневековья, и потому Боккаччо не отказывался ни от сатиры, ни от социальной критики при изображении как феодального и купеческого общества, так и церкви.

Важной идейной проблемой средневековой культуры была проблема отношения человека к богу. Проблема эта ставится и одновременно эстетически снимается в первых же двух новеллах «Декамерона». Она заменяется в них проблемой отношения человека к человеку. Тем самым кладется начало антропоцентризму Ренессанса. На смену теологической логике Средних веков в первой же новелле «Декамерона» приходит гуманистическая логика Возрождения.

В «Декамероне» Боккаччо обогнал век. Книга имела колоссальный успех и в многочисленных списках расходилась по всей Европе. Над ней хохотали во Флоренции, Лондоне и Париже. В Италии ее проклинали со всех церковных кафедр. Но традиции она все-таки не создала. Прошло более ста лет, прежде чем идеи, язык и стиль нового общества «Декамерона» стали идеями, языком и стилем новой итальянской прозы. Подражателей у Боккаччо было в XIV веке мало и они были настолько неумелыми, что даже подражателями их назвать трудно. Однако в «Декамероне» Боккаччо обогнал не только век, но и самого себя. С гениальными поэтами такое случалось. В творчестве Боккаччо это обусловило тот перелом, который нередко связывается с глубоким религиозным кризисом, якобы пережитым автором «Декамерона» в 50-е годы. Как на проявление этого кризиса обычно указывают на антифеминизм «Корбаччо», на отказ Боккаччо от «народного языка» ради латыни и на его письмо к Петрарке, в котором он сообщал, что угрозы Пьетро Петрони вынуждают его сжечь «Декамерон» и прекратить занятия поэзией. Письмо было написано в 1362 году. Петрарка на него тотчас же ответил и без большого труда отговорил друга от такого намеренья. По-видимому, решение Боккаччо отречься от литературы не было слишком искренним.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. В чём заключается сущность и значение понятия «Возрождение»?
2. Определите основные темы сборника «Книга песен» Франческо Петрарки.
3. Что обозначает слово «декамерон» в переводе с греческого?
4. Какие исторические события послужили творческим импульсом для создания Джованни Боккаччо романа «Декамерон»?
5. Сформулируйте основные идеи «Декамерона». Как они выражаются в избранной автором форме новеллистической книги?
6. В чём заключается актуальность романа «Декамерон» Дж. Боккаччо в наши дни?
7. Какую интерпретацию получили образы «Декамерона» в искусстве?

*Литература:*

1. [Петрарка Ф. Книга песен / Ф. Петрарка. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 173 с.](#)
2. [Боккаччо Дж. Декамерон : в 2-х томах / Пер. с итал. — М. : Профиздат, 2008. — 374 с.](#)
3. [Артамонов С. Д. Сорок веков мировой литературы. В 4 книгах : учеб. пособ.. Кн. 3 : Литература эпохи Возрождения / С. Д. Артамонов. — М. : Просвещение, 1997. — 256 с. С. 20-23, 42-44](#)
4. [Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. — М. : МГУП, 2001. — 235 с. С. 12-49](#)
5. [История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение : учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский и др. — 5-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2000. — 462 с. С. 147-155, 181-195](#)
6. [Пятнадцатый век в европейском литературном развитии, Вып. IV : Литература Средних веков, Ренессанса и Барокко / отв. ред. А. Д. Михайлов. — М. : Наследие, 2001.—340 с. С. 3-22, 26-30, 73-97](#)
7. [Хаткина Н. В. Мировая литература от античности до Ренессанса / Н. В. Хаткина. — М. : Мир книги, 2008. — 192 с. С. 112-114, 115-116](#)
8. [Батурин А. П. Отражение семейно-брачных отношений в "Декамероне" Джованни Боккаччо / А. П. Батурин, В. В. Кузьмин // Вестник КемГУ. — 2008. — № 2. — С. 15-16.](#)
9. [Боккаччо Дж. Фьямметта. Фьезоланские нимфы : Сборник / Пер. с итал. — М. : Наука, 1968. — 324 с.](#)

#### Лекция № 5

### Литература эпохи Возрождения в Англии. Творчество У. Шекспира

#### План

1. Периодизация творчества У. Шекспира.
2. «Шекспировский вопрос».
3. Тематика и проблематика драматургии У. Шекспира.
4. Трагедия «Король Лир» У. Шекспира.

#### 1. Периодизация творчества У. Шекспира.

Национальное единение, духовный подъем, насыщенность культурной жизни – такова была обстановка, в которой на рубеже XVI – XVII вв. развернулось творчество Уильяма Шекспира (1564 – 1616). Этой насыщенностью в значительной мере объясняется выдвижение гениально одаренного человека из народа, который, видимо так и не окончив провинциальной приходской школы, пришел в столицу и спустя всего несколько лет стал крупнейшей литературно-театральной величиной.

Дарование Шекспира было отмечено с первых его сочинений. Он нашел поддержку в творческой среде, возглавил как автор и руководитель самую популярную театральную труппу той поры, по достоверному свидетельству современника, восторженное поклонение окружало его. Тот же современник, объективность которого подкрепляется его полемическим отношением к «идолопоклонству» перед Шекспиром, дал отчетливую, проверенную историей оценку Шекспира: «Душа века нашего... Да будешь славен на все времена...» (Бен Джонсон, 1623).

Хотя следующая эпоха английской литературы в лице ее крупнейшего представителя, поэта-республиканца Джона Мильтона приняла и развила эту высокую оценку, все же с началом Английской буржуазной революции XVII в. драматургия Шекспира лишилась доступа к широкой общенародной аудитории, когда были закрыты театры. Возрождение Шекспира, совершившееся на переходе из XVII в XVIII в., несло на себе признаки существенных, в том числе необратимых, утрат.

Шекспир был коренным жителем графства Варвик, которое местный поэт, современник Шекспира, назвал «сердцем Англии». Предки его обживали Варвикшир с давних пор. По всему краю прослеживаются их фамильные связи и среди простых землепашцев, и среди ремесленников, и в дворянских семействах. Дед Шекспира по отцу был арендатором у деда с материнской стороны, – семья переживала подъем, зная и полосы неудач. Ко времени появления на свет Вильяма Шекспира в апреле 1564 г. его отец занимал как ремесленник и торговец видное положение в Стрэтфорде-на-Эвоне. По материнской линии, уводившей пространственно из центра города, от отцовских лавок и лабазов, на окраину, в «зеленые поля», предками были мелкие сельские дворяне, вольные землепашцы и воины, йомены. Англия, реально, хотя и мимолетно, пережившая расцвет в XV в., это и есть жизненный уклад, с которым Шекспир еще мог соприкоснуться в доме родственников матери. В людях своей среды Шекспир видел опору нации, о чем говорят немногочисленные, однако многозначительные характеристики йоменов как олицетворения надежности, стойкости и мужества. На всю жизнь сохранил Шекспир тягу к «зеленым полям», к укрытому от «непогоды и стужи», от больших бурь, пусть малому, но по-своему «веселому» миру.

Однако Шекспир шел в ногу с эпохой открывавшихся горизонтов. Укрепление национального единства и мирового влияния англичан, формирование Великобритании, первые владения в Новом Свете – все это отражалось в творчестве Шекспира. Мировые масштабы политики и хозяйствования делали для незаурядных людей тесным по-своему устроенный и поэтичный, но провинциальный Стрэтфорд. На поиски удачи стрэтфордская молодежь уходила в Лондон. На дорогу, протоптанную земляками, молодой Шекспир встал вместе со своим младшим братом Эдмундом, который также стал актером, но рано умер (от чумы) и был похоронен в Лондоне. На фоне многих стрэтфордских судеб, выясненных исследователями, предприятие братьев Вильяма и Эдмунда Шекспиров выглядит типичным.

О жизни Шекспира во второй половине 1580-х годов, когда он только обосновался в столице, сохранились лишь предания. Документальные данные представляют Шекспира уже сложившейся литературной фигурой, замеченной благожелателями и завистниками. Но если учесть, что первыми издателями поэм и постановщиками пьес Шекспира в Лондоне были его земляки-стрэтфордцы, то этим до известной степени можно объяснить быстрый подъем одаренного молодого человека.

Гениальное дарование развила и оформила вся атмосфера, насыщенная новшествами и густо населенная талантами. Если в местной грамматической школе он получил основы знаний по латыни, литературе, истории, то лондонская культурная жизнь давала ему готовые результаты плодотворной и энергичной духовной деятельности блистательного поколения поэтов, драматургов, мыслителей.

Смелость мысли, широта дерзаний – это также в духе времени, но по сравнению с титанизмом Марло в шекспировском размахе содержится гораздо более глубокая и конкретная жизненная диалектика. По существу перед нами всегда «старая веселая Англия», как сказал Энгельс о колорите шекспировских пьес, что подтверждается позднейшими изысканиями шекспироведов и в самом конкретном смысле: множество местных примет

взято Шекспиром прямо у себя «дома» и внедрено в текст. Не во Франции следует искать Арденский лес из комедии «Как вам это понравится»; даже Шервудский лес Робина Гуда не обязательно видеть в этом лесу, как делали прежние комментаторы. Своих персонажей Шекспир поселил соответственно в своем лесу, названном по имени матери – Мэри Арден, имя, которое было унаследовано от тех мест, где жили шекспировские деды. Подобных локальных реалий у Шекспира множество – имена, названия, местные решения, со стороны непонятные и не известные, но важные для него.

Оказываясь неизменно, хотя и не всегда для постороннего заметно, под английским небом, шекспировский зритель и читатель видят все в масштабе общечеловеческом. «Госка и грусть, страданья, самый ад» преобразуются в «красоту», происходит творчески полная, законченная обработка конкретного материала в убедительно закономерную «вторую действительность», отличающуюся многомерностью. В противном случае при меньшей выразительности Шекспир не то чтобы затерялся, но встал бы в ряд с явлениями хотя и выдающимися, но иного масштаба, чем шекспировский.

Какими бы величественными ни выглядели центральные герои Шекспира, они меньше по масштабу взгляда, их оценивающего, шекспировского.

Особая шкала оценок – этим определяется собственно шекспировский взгляд. Высота этого взгляда достигается не принижением персонажа, а обилием оттенков в его поведении в психологии, таким обилием, что оно намного превышает самооценку героя, даже если он и занят углубленной интроспекцией. Точно так же Шекспир не только наследовал, но и переработал свободу, подвижность народного театра. Если для последующих времен Шекспир оказался примером совмещения комического с трагическим, свободы действия в отношении места и времени, то в ситуации исторически-конкретной позиция Шекспира ориентирована была иначе: «свободу» как неряшливость, как неумение обращаться со сценическим временем и пространством Шекспир поставил под контроль, пересмотрел.

В литературной борьбе своего времени Шекспир, но выражению современника, «побил всех», не согласившись ни с представителями «ученой» драмы, ни с так называемыми «практиками», драматургами бытового направления. В характеристике «войны» театральной, которую можно наблюдать по сценическому обозрению того времени («Возвращение с Парнаса», 1601), Шекспир предстает «острым малым», что в обиходе эпохи, как мы уже знаем, имело значение более широкое, чем только остроумие. «Острый малый» это, собственно говоря, и есть тот социально-исторический тип, который являл собой Шекспир – природный ум, живость понимания, да еще на уровне силы, способной «побить всех».

Шекспир поднялся до положения признанного драматурга и хозяина театра. Около десяти лет (1590 – 1599) он провел в труппе своего земляка Джеймса Бербеда, антрепренера, а затем вместе с сыном его, выдающимся трагиком Ричардом Бербеджем, построил и возглавил театр «Глобус», с которым у Шекспира оказалось связанным наиболее напряженное время деятельности (1599-1613).

Напряжение было многосторонним, определялось оно причинами личными и общественными. Сменилось государственное правление и вместе с этим – обстановка в стране. Наряду с творческими достижениями и практическими приобретениями (театр, титул, дом, земля) Шекспир нес груз тяжелых утрат – смерть сына (1596), отца, матери, братьев. Завершение творческой деятельности Шекспира было озарено заревом пожара - во время представления шекспировской пьесы загорелся и погиб «Глобус». После пожара «Глобус» был вскоре восстановлен. Кроме того, еще прежде шекспировская труппа приобрела дополнительное театральное здание «Блэкфрайерс», своего рода филиал для спектаклей в зимнее время. После этого Шекспир вернулся в Стрэтфорд, хотя продолжал поддерживать связи с Лондоном, с театральными друзьями. К ним на языке делового документа обратился он и в своем завещании (им собственноручно подписанном), которое, наряду с подробным распределением имущества между родственниками, содержит дарственную трем актерам из шекспировской труппы – Ричарду Бербеджу, Джону Геминджу и Генри Конделлу.

На пятьдесят третьем году жизни, по преданию, от «лихорадки» или «горячки», что обозначало в те времена великое множество разнообразных болезней – и тиф, и простуду, Шекспир скончался почти что в день своего рождения (дата смерти точна – 23 апреля) и похоронен там, где когда-то был крещен, в церкви Троицы. Бербедрж не на много пережил друга и соратника, но Геминдж и Конделл при сотрудничестве Бена Джонсона, а также еще ряда лиц, выпустили Собрание шекспировских пьес с указанием на титуле «по авторским рукописям» (1623). В том же году скончалась жена Шекспира, похороненная рядом с ним, и тогда же возле гробницы Шекспира, в нише церковной стены, воздвигли деревянный бюст. Вместе с гравированным портретом из Собрания пьес он дает известное представление о внешнем облике Шекспира. Внимание следует обратить и на эпитафию к памятнику, она перекликается с отзывами современников, подчеркивая исключительную естественность дарования Шекспира, и вместе с тем говорит о нем: «По основательности суждений – Нестор, по уму – Сократ, по дарованию – Вергилий...».

Творческий путь Шекспира разграничивается на три этапа. От первых хроник, ранних комедий и поэм к «Ромео и Джульетте» и «Юлию Цезарю» (1590-1599); затем от «Гамлета» к «Тимону Афинскому» (1600-1608) – трагическая пора, охватывающая вершины шекспировской драматургии, и, наконец, поздний период – перед уходом (1609-1613), сказочные или романтические драмы, среди них напутствие – «Буря», и последняя, несколько одиноко стоящая хроника «Генрих VIII», написанная, как полагают некоторые исследователи, не одним Шекспиром. Существуют и более дробные деления. Они улавливают дополнительные оттенки, не меняя общей линии шекспировского творчества.

## 2. «Шекспировский вопрос».

Практически разрыв с непосредственно шекспировской традицией выразился в потере рукописей, рассеянии биографических сведений, что позднее оказалось благодатной почвой для возникновения вопроса о принадлежности Шекспиру шекспировских сочинений.

Многие легенды о Шекспире, начиная с рассказов о его браконьерстве, содержат, по мнению авторитетных шекспироведов, крупницы истины.

Но в то же время от биографии к биографии наблюдаются колебания между «богемным» и «бюргерским» Шекспиром. Лихой молодец, который, попавшись в заповедном лесу, бежит в столицу, подрабатывает в театре сторожем, становится актером и драматургом, четверть века спустя возвращается в родной город и, предавшись как-то излишествам с друзьями, отправляется на тот свет; или же достойный сын отца-мясника, ушедший на заработки, сколотивший копейку и заживший на покое в «богатейшем доме города», – между этими крайностями вклинились ниспровергатели, предлагая своего Шекспира, ученого гуманиста, образованного аристократа или даже королеву Елизавету I.

Хотя сомнений в авторстве Шекспира нет, и сам по себе «шекспировский вопрос» является искусственным, все же это далеко не случайное историко-литературное недоразумение. С представлениями о Шекспире он переплелся довольно прочно, и это имело разнохарактерные последствия.

Первым среди английских писателей Шекспир стал достоянием комментаторов, подобно тому как прежде было с античными классиками или – из авторов Нового времени – с Данте. Эта работа началась фактически еще в шекспировские времена, вскоре после смерти Шекспира. Собрание его пьес, «первое фолио» 1623 г., выпущенное актерами его труппы в сотрудничестве с Беном Джонсоном, было достойным ему памятником. Это «фолио» выдержало на протяжении XVII в. несколько переизданий, а со второй половины столетия, когда шекспировская эпоха отодвинулась в прошлое, начинается сбор сведений о Шекспире любителями старины, которые составили самые ранние его жизнеописания (Фуллер, 1662; Обри, 1681). Джон Драйден, крупнейший из английских драматургов того времени, рассматривает Шекспира уже как национальное наследие, отечественную классику («Опыт о драматической поэзии», 1668).

«Шекспировский вопрос», возбужденный на рубеже XVIII – XIX вв., был одной из попыток рассмотреть в Шекспире то, что было не понято, не объяснено, а всего лишь

сглажено. Поиски ответа на разнообразные вопросы, догадки, домыслы, выдвигаемые в антишекспировских версиях, служили своего рода стимулом активизации шекспироведения.

В наше время была показана беспочвенность основных доводов ниспровергателей шекспировского канона, но сила некогда распространившихся сомнений порой еще действует, и по инерции имя Шекспира наряду с ореолом славы по-прежнему окружено «загадкой». Многие вопросы жизни и творчества Шекспира, несмотря на усилия изыскателей, не решены или решены предположительно. Преувеличивать противоречия и трудности, сложившиеся вокруг Шекспира, не следует.

Другое дело основные вопросы шекспировского творчества. Как и всякий великий художник, Шекспир принадлежит к тем явлениям человеческого духа, которые Белинский назвал «вечно живущими и движущимися».

Даже в пределах одного и того же замысла, одного произведения у Шекспира наблюдаются изменения в ходе мысли. До нас дошли разные авторизованные варианты его пьес. Прижизненные шекспировские издания, называемые «кварто» (по формату в четверть листа), составляют две категории – «добротных» и «порченных». Последние выпущены без участия автора, «пиратским» способом, но первые – авторизованы.

От века к веку восприятие Шекспира менялось, но существует в то же время и преемственность, определяемая цельностью шекспировских созданий. Мы по-своему понимаем гамлетовскую смятенность, но само состояние смятенности, как и потрясение, пережитое Лиром, и есть создания Шекспира, фактически столь же неизменно несокрушимые, как фигуры Микеланджело, хотя скульптура, в свою очередь, по-разному рассматривается разными эпохами.

Нужно учитывать и перестройку всей шкалы проблем в шекспировских пьесах. «Что происходит в «Гамлете»?» – этот вопрос видный шекспировед Довер Уилсон поставил в заглавие своей книги (1934), постаравшись рассмотреть шекспировскую трагедию глазами шекспировского современника. Он показал, насколько важно было «это дело с призраком». Другой авторитет, шекспировед и режиссер Гарлей Гранвиль-Баркер, признавший многие доводы Уилсона основательными, со своей стороны подчеркнул, что из старого материала многое можно «сделать понятным», но это еще не значит заставить старый материал жить в восприятии зрителя другой эпохи. Трудности такого рода под силу разрешить только самому театру, где индивидуальность актера соединяет оттенки шекспировского образа, распадающиеся в восприятии читателя. Так, А. А. Остужев своим Отелло (1936) разрешил противоречие между ревностью и доверчивостью, Лоуренс Оливье в той же роли (1965) раскрыл диалектику нравственного падения «благородного мавра». Не исключено, что в галерею Гамлетов войдут со временем исполнители, отвечающие всей сложности духовного да и внешнего облика героя, который – по Шекспиру – «чекан изящества», а в то же время порой «толст и пытит».

Первостепенный по значению и силе среди гигантов, выдвинутых Возрождением, Шекспир по сравнению с ними обладает рядом особенностей. Один из крупнейших участников «величайшего прогрессивного переворота», нуждавшегося в людях универсального размаха, Шекспир не отличался внешней разносторонностью, столь характерной для деятелей Ренессанса, в том числе для поэтов, близких к нему. На пути Шекспира не было существенных отклонений от литературно-театральной деятельности, в пределах которой Шекспир также держался одного русла, прежде всего и главным образом драматургии.

### 3. Тематика и проблематика драматургии У. Шекспира.

В первых сценических опытах Шекспир обратился к прошлому Англии, сравнительно для тех времен недавнему. Сначала Шекспир шел следом за историей, затем, однако, он двинулся вспять, обратился ко временам более ранним, представляющим смуты Столетней войны.

Если нарушить порядок появления шекспировских хроник и расположить их в соответствии с исторической последовательностью: «Король Иоанн» (1596), «Ричард II» (1595), «Генрих IV» (ч. I-II, 1597-1598), «Генрих V» (1598), «Генрих VI» (ч. I-III, 1590-1592),

«Ричард III» (1592), «Генрих VIII» (1613), то со времен короля Иоанна Безземельного до правления Генриха VIII – отца королевы Елизаветы, иначе говоря, вплотную к шекспировской эпохе, развернется картина подъема Англии, роста ее государственной монолитности и величия.

Феодалные распри, вражда Алой и Белой Розы, прославленная битва при Азинкуре, войны во Франции, восстание Джека Кеда, битва при Босворте – важные вехи отечественной истории и, конечно, крупнейшие деятели – короли, вельможи, полководцы, народные герои: Жанна д'Арк или Джек Кед – все это в живом движении запечатлено шекспировскими хрониками.

Шекспир обращался с историческими фактами свободно. В основу пьес он, как и Томас Мор, брал не столько факты, сколько сложившееся представление об этих фактах, об исторических событиях и деятелях. Шекспир был верен истории в том, что называют «тактом действительности» (Белинский). Он точен, когда речь идет о тенденциях времени, о том, куда и как двигалась в ту пору английская история. Особенной правды и выразительности Шекспир достигает в типах прошлого, в изображении характеров прежнего времени. Это не реставрация, а в самом деле – типы прошлого, сохранившиеся, однако, от ушедших веков до шекспировской эпохи. В русле эпохи, движимой идеей исторического времени, когда возрожден был старый мир и на фоне его осознано Новое время, равно как за океаном открыт Новый Свет, Шекспир воплотил в исторических сюжетах и ситуациях, и особенно в характерах, природу ушедших времен, а также «зерно и завязь нового времени» («Генрих IV», ч. II). Это художественный историзм. Время у Шекспира – некий универсальный закон. Оно служит у него ответом на основные исторические и социальные вопросы. В шекспировских хрониках феодалам-оппозиционерам так и говорят, что упраздняет их не воля короля, а время. И сами они, сопротивляясь централизующей власти, сознают, что пытаются остановить историю.

Шекспир охватил всю страну, целую нацию, народ в историческом движении. Взгляд Шекспира обладал огромной протяженностью в пространстве и во времени. Тысячелетние итоги подводил Шекспир в своих хрониках, наблюдая и показывая становление английской государственности. Шекспировская сила проявляется в способности передать и «время» как эпоху, формирующую «современников», и масштаб исторических времен.

Шекспировский взгляд на вещи необычайно реален. Им все ухвачено, всему дана действительная цена. В этом чувстве, в этой реальности и трезвости восприятия и передачи действительности суть и основа его реализма.

С циклом хроник в творчестве Шекспира перемежается серия комедий – все десять шекспировских «веселых комедий» были созданы в первый период его драматургической деятельности. Контраст в социальной, нравственной и эмоциональной атмосфере этих групп произведений очевиден: «дни кровавые» в хрониках и «дни веселые» в комедиях – «Комедия ошибок» (1592), «Сон в летнюю ночь» (1595), «Много шума из ничего» (1598), «Как вам это понравится» (1599).

Шекспировские хроники и комедии – самостоятельные сферы драматургического творчества, учитывающие разные задачи театрального зрелища и особенность жанров, однако не изолированные, а связанные между собой. «Веселые комедии» соотносятся с насыщенными драматизмом хрониками, но не потому, что способны служить комической разрядкой драматического напряжения и не в функции комментария, возбуждающего доброе состояние духа.

В шекспировском творчестве с первых шагов намечаются, а затем обретают последовательность идея и поиск равновесия: сквозь пламень, кровь, крушение и хаос Шекспиру почти всегда виделась основа для духовной опоры и гуманистического жизнеутверждения – в единстве природного и социального, природного в его простом и последовательном проявлении и социального, способного преодолеть как дикость естественного существования, так и варварские нравы общественной жизни.

На рубеже XVI и XVII вв., в середине творческого пути, у Шекспира оформилось трагическое мироощущение, оформилось как бы «мгновенно». Значителен контраст в атмосфере первого и второго периодов его творческой эволюции.

Мрачные, суровые, кровавые хроники сменяли друг друга, не образуя трагической перспективы. Мажорный тон комедий был вовсе чужд подобной перспективе. Ранние трагедии перемежались веселыми комедиями. Вслед за «Титом Андроником» (1593), первой трагедией Шекспира, появились «Два веронца» и «Тщетные усилия любви», за «Ромео и Джульеттой» (1597) – «Сон в летнюю ночь», за «Юлием Цезарем» (1599) – «Как вам это понравится» и «Двенадцатая ночь». Так было до «Гамлета» (1601); вслед за ним шли «Конец – делу венец» (1602) и «Мера за меру» (1604) – комедии мрачные, которые называть комедиями можно лишь условно.

Ранние трагедии Шекспира выражали еще не трагическое мироощущение, а прежде всего трагедию индивидуальных судеб в трагической ситуации. «Нет повести печальнее на свете, чем повесть о Ромео и Джульетте» – трагична гибель юных ренессансных героев, их восторженной, отважной и самоотверженной любви. Вместе с тем в пьесе определена причина трагической ситуации – старинная вражда родовитых семейств, лишенная реального смысла, осуждаемая не только историческим временем, но и верховной властью. Застарелые предрассудки, нечто отжившее, та инерция неразумия, которая была осознана в итоге событий и привела к примирению враждующих сторон.

Среди пьес Шекспира особую группу составляют четыре «античные» драмы – «Юлий Цезарь» (1599), «Антоний и Клеопатра» (1606), «Кориолан» (1607), «Тимон Афинский» (1608). Эти «собственно» античные трагедии образуют особую группу среди многочисленных написанных на античном материале или на материале, связанном с античной традицией произведений Шекспира разного времени и разных жанров: обе поэмы Шекспира – «Венера и Адонис» (1593), «Лукреция» (1594); его первая трагедия, «трагедия ужасов», «Тит Андроник» (1593); веселые комедии – «Комедия ошибок» (1592), «Сон в летнюю ночь» (1595); мрачная комедия «Троил и Крессида» (1602); новеллистическая драма «Перикл» (1609).

И вне античных драм шекспировский трагизм, как все, Шекспиру присущее, отличается масштабностью. В романтической традиции, наиболее близкой к нам из влиятельных эпох истолкования Шекспира, на первое место выступили «страсти» и «характеры», соответственно большие страсти и крупные характеры, которые рассматривались в плане трансцендентности, пронизавшей так или иначе воззрения романтиков. Современный подход на основе историзма видит в шекспировских пьесах трагизм в развитии больших процессов, раскрывающихся через характеры и их борьбу.

Ход большого времени или даже разных времен, друг на друга наслаивающихся и сталкивающихся между собой, – такова ведущая линия шекспировских трагедий. В этих масштабах события, обычно рассматриваемые как причины трагического мироощущения у Шекспира, – оппозиционный заговор Эссекса с участием Саутгемптона, крах заговорщиков, суд, казни – должны быть смещены на роль повода, непосредственного толчка, но не причин. На решающем этапе своего творчества Шекспир поднялся до трагизма, который сопутствовал Возрождению как «величайшему прогрессивному перевороту».

Каждая из шекспировских трагедий – трагедия «своего времени», произошедшая из противоречий магистрального хода истории в эпоху Возрождения. Открытие Нового Света и – утрата иллюзий о каких-то землях обетованных; Коперник созданием своей системы – великим научным достижением – ставит человека вместе с Землей на место, отнюдь не центральное; по мере роста государственного могущества гибнет «старая веселая Англия»; реформация раскрепощает умы и – преследует искусство, театр, литературу. Глубокими противоречиями оказывается чреват и ренессансный гуманизм. «Александр Великий обратился в прах», – говорит Гамлет, который сам, как и другие шекспировские трагические герои, находит силы для преодоления всей глубины духовного кризиса. Но вопрос в том, какие собственно силы помогают Гамлету обрести состояние «готовности», а Лиру – умиротворяющее прозрение?

При ответе на эти вопросы была распространена тенденция «отождествления Гамлета с его создателем». Между тем важно выявить позицию шекспировскую, охватывающую целый сценический «мир», где главным «лицом» является его творец – авторская точка зрения, выраженная всей трагедией.

По словам Гамлета, «Дания – тюрьма», и эту мысль тут же оспаривает Розенкранц, один из «безразличных сынов земли», не хотевших этого замечать: «Мы этого не думаем, принц». Гамлет не настаивает на безусловности своего заключения. Для него Дания – тюрьма, поясняет он. Не одна лишь осторожность побуждает Гамлета сделать оговорку, но, может быть, и сознание его окружения. Даже Горацио, его единственный верный друг, выражает иное, чем Гамлет, умонастроение, предпочитая не рассматривать проклятые вопросы «слишком пристально». Он сдерживает пылливость в рамках литературной учености, идет на компромисс, сохраняя известную меру заблуждения, чтобы не утратить равновесия, вкуса к жизни и деятельности. Порой кажется, что Гамлет один несет бремя трагического мироощущения и одинок в стремлении дознаться истины. Розенкранц, ординарный слуга тиранического режима Клавдия, не только не разделяет гамлетовского суждения о Дании, он видит в нем выражение чрезмерной претензии: «...тюрьмой делает ее ваше честолюбие. Вашим требованиям тесно в ней». Для Гамлета такое «честолюбие» – мера человеческого достоинства. Он выражает сомнение в гуманистическом идеале, и он же решительно, личным примером его утверждает. Его долг не ограничивается обличением, выходит далеко за личные рамки и разрастается до великого народного деяния – «покончить с морем бедствий».

Гамлет «помнит», держит у себя в сознании нравственные понятия, которые Ричарду III или Яго («какому-то низкому мерзавцу» – по определению Блока), королю Клавдию или Эдмунду казались лишь средневековым «хламом». А в душе Гамлета этот «хлам» живет и действует, заставляет его действовать, приводя в столкновение с людьми иных понятий. Таким образом, Гамлет отличается от всех прочих лиц трагедии не только потому, что он «лучший» (как Горацио – «лучший из людей»), а потому, что он из другого материала. Важно указание шекспировского современника на то, что Гамлетов сделалось «полным-полно» лет за десять до появления шекспировской трагедии: формировался тип, увековеченный Шекспиром. Исключительность, «одиочество» Гамлета, стало быть, условны. Гамлет сам не вполне понимает то, что «помнится» в нем. Отсюда – «загадочность» его состояния, его реплик, парадоксов.

Век расшатался - и скверней всего,

Что я рожден восстановить его!

Принцип самоопределения героя в трагической ситуации исходит из антропоцентрического характера воззрений гуманистов. То, что по средневековым представлениям доступно было одному богу, берет на себя человек – не людские массы, не всегда человек как выразитель народных чаяний, но как бы возвысившаяся до бога личность.

В «*Короле Лире*» (1605) материал трагедии представляет собой клубок исторических напластований. Люди в ней боятся ведьм – и ровно ничего на свете не боятся, они еще верят звездам – и ничему вообще не верят. Человек чувствует себя и двуногим животным, и властелином собственной судьбы. Время вызрело, конфликты определились: «Любовь охладела, дружба разрушается, братства распадаются; в городах волнения, в селах разлад; во дворцах заговоры, и связи лопаются между сыном и отцом». И это не только конфликт между двумя поколениями, это распад многовековых эпох. Масштаб происходящего: история не в смысле – далекое прошлое, похожее на современность, а история сама по себе как процесс: уходит одно, наступает другое.

Спор с дочерью из-за свиты – король хочет оставить за собой свиту как оболочку, где сохранился бы его мир, уменьшившийся, но все же тот самый мир. Мир доблести Лира – это мир грубой доблести, зверского молодечества. «Высокие качества», определяемые старым «долгом», и самый «долг» – уже не мера, с точки зрения исторической объективности, хотя в придворной сфере ему и противостоит гнусная бесчеловечность Гонериллы, Реганы, Корнуэлла.

Шекспир показывает, и как цепко держатся люди за «свое время», и как их уносит вместе с ним. Время овеществлено в людях. Вещественность – в духе шекспировской эпохи, когда человек осознал себя «мерой вещей», «своим собственным творцом» и готов был наощупь добраться до души, хирургически рассечь ум, не говоря уже о теле. «Пусть они

анатомируют ее и посмотрят, что у нее там растет на сердце», – Лир так и говорит, воображая суд над Реганой и желая отыскать причину ее жестокости.

Ключевые слова этой трагедии — корень, род и особенно природа. Словами этими, в которых сплетены время и место – история, насыщен шекспировский текст. За словами – понятия, за понятиями – взгляд на вещи, уклад жизни, тот самый, что обветшал и трещит по швам под напором перемен.

Разграничение людей в трагедии происходит по тому, как они понимают природу, в чем ищут ее – в себе или над собой. Как ни велико самомнение Лира, он все же считает себя лишь частичкой природы, между тем Эдмунд куда более дерзок в своей гордыне. Он отделяется от того, что природой считают Лир и Глостер, но и он в себе видит средоточие природы. «Природа, ты моя богиня! В жизни я лишь тебе послушен. Я отверг проклятье предрассудков», - выдвигает свою программу Эдмунд.

Шекспир создает предельное трагическое напряжение или даже трагическое равновесие сил: Эдмунд действует по-своему будто оправданно, нарушая застарелое право наследования, и он же, предав брата ради этого, поступает чудовищно. Многосторонность не означает беспочвенной переменчивости. Вот схватка взбунтовавшегося слуги с герцогом Корнуэльским, а потом многозначительный разговор слуг между собой: они слышали о высадке французов, они против этого, но они также видели гнусную расправу над Глостером, и они восстали! Напряженное всматривание в действительность обостряется до крайности. Нельзя выводить из Шекспира некую однолинейную «идею», но у Шекспира есть своя особая мудрость. Он высказывает ее в «Короле Лире» кратко, в сущности одной фразой: «Зрелость – это все».

Шекспир занят анализом и человека, и общества – в отдельности, в опосредованных и прямых связях. Он анализирует чувственную и духовную природу человека, взаимодействие и борение чувств, душевные состояния в их движении и переходах, развитие аффектов, их мобилизующую и разрушительную силу. Он сосредоточивает анализ на переломных состояниях сознания, на причинах духовного кризиса, причинах внешних и внутренних, субъективных и объективных, поверхностных и глубинных. Он выявляет стимулы и логику поведения человека в его непосредственных и опосредованных связях с обществом. Такие всеохватность, психологическая и социальная проницательность, точность и содержательность анализа свойственны в английской литературе Возрождения только Шекспиру, его трагедиям - вершине не одной лишь английской, но и всей европейской ренессансной литературы.

В «Отелло» (1604) не обнажена, напротив, как бы подчеркнуто отстранена зависимость трагического сознания героя и его гибели от социальной среды. Отелло своими усилиями возвысился, но и своими же руками губит свою доблесть, славу, любовь и жизнь, губит не одного себя, но и Дездемону – воплощение ренессансного идеала женственности, возвышенной, одухотворенной и реально-земной. В этом особенность характера главного героя и сюжета трагедии – существенный аспект темы, общей для шекспировских трагедий.

В пределах фабулы социальные условия Венецианской республики не препятствуют благополучию Отелло: он ею признан, для нее он «благородный и доблестный Отелло». Внешняя, непосредственная и прямая причина душевного разлада, нравственного затмения, преступного действия и гибели Отелло – черты старого в самом доблестном и гуманном Отелло и антигуманистическая подлость Яго, также помноженная на энергию новой эпохи, подлость отдельного человека, орудующего на свой страх и риск, из ненависти, под девизом «потеха и выгода».

До поры устремления Отелло и Яго не сталкивались, но наступил момент – и столкновение стало неизбежным. Это не столкновение нового со старым, – оба, и Отелло, и Яго, несут в себе, конечно в разной пропорции и в разных формах, и черты старого, оба подняты Возрождением, но каждый на свой лад: один – выражает его идеи и отчасти прилагает их к широкой жизненной практике, другой – использует ренессансные нормы с энергией и аморализмом, развязанным в ходе наступления нового на трансцендентальную этику Средневековья.

Яго освободился не только от предрассудков, он преодолел всяческие внутренние препоны. Поразительная гибкость характера достигается в нем полным пренебрежением к общественным нормам. Это не та свобода ума, когда человек, понимая относительность нравственных установлений, сознает их исторический смысл, и если берет на себя ответственность быть судьей своих поступков, то опирается на разум, не злоупотребляя им. Для Яго свобода – это свобода произвола, преследующая личную выгоду, получающая философское обоснование в его вульгарном толковании: «Быть тем или другим – зависит от нас самих», все в нашей воле. Яго, даже если бы он не был наказан в трагедии, несет наказание в себе самом, ибо напыщенное «величие» в злодеянии неизменно адекватно ничтожеству; их же носители, даже если они добились венца, – мразь и для других, и для себя.

Цельность, непосредственность и благородство характера – принципиальная черта Отелло, она выделена Шекспиром как отличительная для человека, отвечающая гуманистическому идеалу, но у Отелло она производна не единственно от влияния Ренессанса.

Принципиальная черта эволюции Отелло, в отличие от сонма ренессансных персонажей комедий и трагедий Шекспира, – шаткость его гуманистических воззрений. Не только колеблется его вера в человека, но благородный мавр оказывается способным на краткий момент сам опуститься до Яго. Преодолеть препятствия, разрешить новые проблемы, возникшие перед Отелло, не всегда возможно на уровне того счастливого ренессансного здравомыслия, с каким он устранял в сенате сопротивление Бранцио. Отелло не удается до конца преодолеть варварское в самом себе, приноровиться к новым условиям – приспособиться к ним, а чтобы овладеть ими, ему недостает гамлетовской или корделиевской «зрелости». Он доходит до безрассудного педантизма при обстоятельствах, требующих широты взгляда, трезвой гибкости, мужественного такта, волевой сдержанности и пронизательного доверия.

Отелло играет роль не только жертвы, но, в меньшей степени, и причины. Он оказывается, в свою очередь, виновником случившегося, ибо не только доверчивость ему свойственна, но и тот «недостаток мудрости», в котором признается он, когда все уже непоправимо совершилось.

«Сейчас я жаркой крови испить бы мог и совершить такое, что день бы дрогнул», – у Гамлета это проявление демонической страсти – минутный порыв, невольная реакция складывавшегося в эпоху Возрождения общественного человека на мерзостные поступки и злодеяния власти, тут же прерываемая нравственным сознанием готовность к ответу «контрпреступлением» на нескончаемую цепь преступлений Клавдиев, Розенкранцев, Полониев («пусть Душа Нерона в эту грудь не внидет»). «Крови, крови, крови», – кричит Отелло в момент помрачающей сознание душевной боли, когда его одолевает мысль: «Высокое неприложимо к жизни. Все благородное обречено». «Доблестный и благородный Отелло» превращается в «кровавого мавра». Это превращение – следствие аффекта, ужасающего и настораживающего, достаточного для того, чтобы явились трагические и зловещие последствия, но еще не способного лишить центральную фигуру трагедии героического ореола.

Логике перерождающегося нравственного сознания следует и Макбет (1606). В его душе прямой отклик находит зловещий и коварный призыв: «Лей кровь и попирай людской закон». Призыв выражает и развивает ту же суть, которая таилась в словах Отелло, и предполагает с большей обязательностью те же следствия: «Перед этим должно все побледнеть».

Повторение, «перекличка», сопоставление и развитие мотивов, а еще больше – сама их многообразная дифференциация в произведениях Шекспира указывает на развивающуюся целостность его творчества, охватывающего характерные явления времени многосторонне и в жизненной полноте.

Макбет действует в иных условиях, чем Отелло, но не одни внешние условия определяют эволюцию его характера, превращение доблестной и прославленной личности в личность преступную и ненавистную. Внешние условия провоцируют честолюбие Макбета,

способствуют его нравственному перерождению и временному торжеству, однако в трагическом развитии характера весьма существенным оказывается его предуготовленность к такой эволюции, что и привлекает особое внимание Шекспира.

Конфликт нравственных требований и честолюбивых вожделий в «Макбете» исторически содержателен и выражен в принципах и средствами ренессансного реализма. Сознание Макбета, эволюция характера героя отражают черты движения общественного сознания в условиях перехода от Средневековья к Новому времени. Они отражают распад эпического нравственного сознания, предполагающего единство долга и страсти, ломку вековых нравственных норм и пренебрежение к традициям; возвышение и дерзость индивидуума, его свободу от средневековых догм и предрассудков, а вместе с тем его высокомерие; развитие индивидуальности, личной инициативы и в то же время угрозу безудержности индивидуализма, авантюристичности и нравственного нигилизма.

«Свидетель того, как наступали разные времена», – характеризует себя Время, символическая фигура из «Зимней сказки» (1610), пьесы последнего шекспировского периода. Но это не новая для драматурга мысль: о позиции «свидетельствования» он объявил с первых своих пьес. Однако в пьесах последнего периода, когда, кроме «Зимней сказки», созданы были «Цимбелин» (1610) и «Буря» (1612), позиция хроникера-свидетеля обретает у Шекспира новые черты.

Если переход от первого ко второму периоду представляется резким, но объяснимо закономерным, то Шекспир последнего периода выглядит неузнаваемым. Переход здесь не является даже столь контрастным, как различие между оптимизмом хроник, комедий, с одной стороны, и мрачностью трагедий – с другой. На последнем этапе Шекспир становится как бы вообще другим драматургом, хотя продолжает развивать те же темы. Развитие тех же мотивов, однако в совершенно ином ключе подчеркивает принципиальность перемен. Если, говоря условно, меланхолик из комедии (Жак – «Как вам это понравится») и меланхолик из трагедии (Гамлет) обнаруживают все-таки родство, то между ревностью Отелло и ревностью Постума («Цимбелин»), кажется, нет общего в самом принципе анализа, в подходе к ситуациям.

Общее впечатление от последних пьес Шекспира, разделяемое многими критиками, таково, что это шекспировские ситуации, изображенные вроде бы не Шекспиром, а драматургом другой школы, хотя никаких сомнений в шекспировском авторстве нет: пьесы вошли в шекспировский «канон», а «Буря», заключившая шекспировский путь, открывает собрание 1623 г. Сам Шекспир значительно переменялся и не только в границах своей собственной эволюции, но и на фоне уже совершенно другой литературной эпохи.

Характерной особенностью поздних произведений Шекспира было все усугубляющееся «анатомирование» человеческой психики, человеческих отношений. Резче становится оттенок скептицизма, что Шекспир воспринял от молодого поколения и что, в свою очередь, исподволь назревало в его мировоззрении.

#### 4. Трагедия «Король Лир» У. Шекспира.

Мы не знаем, какие обстоятельства личной жизни Шекспира побудили его обратиться к трагедиям, занявшим центральное место в его творчестве начала XVII в. ясно только, что великий драматург был необычайно чуток к веяниям своего времени. Ведь Англия вступила в критический период своего существования. В стране обострялись социальные конфликты, нарастала оппозиция абсолютизму, приближались бури пуританской революции. Вместе с тем трогательная вера гуманистов в неограниченные возможности человека все чаще наталкивалась на жесткую практику реального мира, подстегиваемого эгоизмом, алчностью, властолюбием. И если в средние века вину за это можно было возложить на потусторонние силы, на таинственное провидение или дьявольские козни, то теперь человек оставался с глазу на глаз с себе подобным. А "великая цепь бытия" (небо, земля, преисподняя), в незыблемость которой наряду с большинством гуманистов продолжал верить Шекспир, только напоминала о себе героям шекспировских трагедий то небесными знаменами, то призраками, то ведьмами. Именно человек в его силе и слабости продолжал оставаться не только главным, но и, по сути, единственным героем шекспировских пьес. В этом Шекспир

оставался быть представителем Возрождения. В трагедиях человек становится гораздо значительнее и сложнее. Как раз в трагедиях Шекспира происходит наиболее основательное в литературе эпохи Возрождения "открытие". Этому способствует возросший интерес к "темным" страстям человеческой личности, к реальному миру и его разнообразным противоречиям. Для Шекспира мир не был плоским и однолинейным, как для классицистов более позднего времени. В связи с этим в его трагедиях трагическое свободно сочетается с комическим и возле надменного короля рассыпает свои саркастические остроты пестрый шут.

Одним из самых грандиозных творений Шекспира и, во всяком случае, самым скорбным является трагедия «Король Лир» (1605). События, изображаемые в пьесе, разворачиваются в древней полулегендарной Британии еще в дохристианский период. Известно, что Л.Н. Толстой в очерке "О Шекспире и о драме" (1906) подверг резкой критике творческое наследие английского драматурга, и в частности трагедию "Король Лир". Толстого раздражало, что Шекспир то и дело нарушал правила житейского правдоподобия. Но правда жизни, как она определялась в литературе XIX в., не совпадала с художественной практикой эпохи Возрождения. Тем более в театральных произведениях шекспировской эпохи, прямо ориентированных на способность зрителя воспринимать условные приемы. Драматическому персонажу достаточно было сменить одежду, и его уже не узнавали самые близкие люди (герцог Глостер и его сын Эдгар, появляющийся в облачении бедного безумца – Тома из Бедлама, граф Кент и король Лир). К переодеваниям и удивительным преобразованиям зрители привыкли еще со времен карнавалов. Правда, "Король Лир" далек от веселого фарса. Хотя в нем и появлялся остроумный шут, сопровождавший короля Лира во время его скитаний, это одно из самых печальных произведений Шекспира. Мир продолжал оставаться для драматурга огромной театральной сценой. Недаром, когда речь заходит о мире, Лир скорбно замечает: "...мы плакали, пришедши в мир на это представление с шутами" (IV, 6).

Атмосфера величественного лицедейства усугубляется в трагедии еще и тем, что действие ее отнесено ко временам легендарным, почти сказочным. Престарелый король в своих действиях менее всего руководствуется соображениями здравого смысла. Чтобы снять с себя бремя королевской власти, он решает разделить свое государство между дочерьми. При этом, как ребенок, любящий новые забавы, он хочет, чтобы передача власти сопровождалась своего рода соревнованием в дочерней преданности и любви. Старшие дочери Гонерилья и Регана, словно заученную речь, произносят свои высокопарные признания: старый отец дороже для них всех сокровищ мира, жизни, ее радостей, самого воздуха (I, 1). Конечно, правды в этих словах нет никакой. Это всего лишь нарядная праздничная маска, долженствующая поразить присутствующих. Младшей дочери дорога сама правда. Поэтому она чистосердечно заявляет отцу, что любит его, как дочери надлежит любить отца. Лир приходит в ярость. Он отдает все свои владения старшим дочерям, а Корделию оставляет ни с чем. Это, однако, не мешает благородному французскому королю взять ее себе в жены.

Жизнь сурово наказывает легковверного Лира, который сверкающую видимость предпочел строгой, но благородной сущности. Очень скоро он понимает, сколь легкомысленным был его поступок. Ведь вместе с короной он утратил реальную власть в стране, и бессердечным старшим дочерям не стоило большого труда лишить его последних привилегий, на которые он рассчитывал (свиты из ста рыцарей). Превращаясь в нищего странника, Лир во время бури в голой степи укрывается в убогой хижине пастуха.

Есть во всем этом черты, напоминающие известную народную сказку о мачехе, злых дочерях и Золушке. Только в самом начале в роли мачехи выступает неразумный король Лир, а Золушкой оказывается скромная и верная Корделия. В дальнейшем роли в трагедии меняются. Мачехой становятся злые сестры, а Корделия разделяет с Лиром место отринутой Золушки. Но вот благополучного конца, свойственного народной сказке, нет у Шекспира.

С историей короля Лира и его дочерей тесно переплетаются история герцога Глостера, приближенного короля, и его сыновей – законного Эдгара и незаконного Эдмунда. Историю эту Шекспир нашел в пасторальном романе Ф. Сидни "Аркадия". В одном из

эпизодов романа речь идет о пафлагонском царе и его двух сыновьях, добром и злом. Появление в "Короле Лире" второй сюжетной линии, видимо, должно усиливать представление о мире как об арене, на которой сталкиваются добрые и злые силы.

В "Короле Лире" разгул злых сил достигает страшного напряжения. Лир отрекается от Корделии. Он изгоняет из королевства преданного ему графа Кента, посмеявшегося осудить неразумное самоуправство Лира. Сам Лир опускается на дно жизни. Регана и ее муж, герцог Корнуэльский, заковывают в колодки Кента. Графу Глостеру за преданность его Лиру герцог Корнуэльский вырывает оба глаза. Из ревности Гонерилья дает яд сестре своей Регане. Способный на любую подлость, Эдмунд приказывает убить Корделию, попавшую в плен к британцам, после того как французское войско высадилось на побережье Британии. Умирает Лир, подавленный страшными испытаниями. Закалывается Гонерилья. В честном поединке благородный Эдгар убивает Эдмунда, внося в финал трагедии мотив торжествующей справедливости.

И все же картина мира, развернутая в трагедии, поистине ужасна и печальна. Благородному графу Глостеру выпадает в пьесе роль обличителя этого трагического мира, жертвой которого ему суждено вскоре стать. Глостеру даже кажется, что избыток злодейств и подлостей, завладевших землей, приводит в смятение саму природу, посылающую людям затмения, солнечные и лунные. По его словам, "любовь остывает, слабеет дружба, везде братоубийственная рознь. В городах мятежи, в деревнях раздоры, во дворцах измены, и рушится семейная связь между родителями и детьми... Наше лучшее время миновало. Ожесточение, предательство, гибельные беспорядки будут сопровождать нас до могилы" (I, 2).

Мудрость простого человека представляет в трагедии шут, стоящий на самой низкой ступени социальной лестницы. Шуту не нужно льстить, он дружит с правдой. Не покидая Лира в беде, он рассыпает перед ним горькие истины. По его словам, "правду всегда гонят из дому, как сторожевую собаку, а лесть лежит в комнате и воняет, как левретка". "Когда ты расколол свой венец надвое и отдал обе половинки, ты взвалил осла себе на спину, чтобы перенести его через грязь. Видно, мало было мозгу под твоим золотым венцом, что ты его отдал." В присутствии Гонерильи шут говорит Лиру: "Ты был довольно славным малым во время оно, когда тебя не занимало, хмурится она или нет. А теперь ты нуль без цифры. Я и то сейчас больше тебя."

Впрочем, сарказм шута касается не только Лира, но и Британии в целом, в которой, по его мнению, все перевернуто вверх ногами. Попы бездельничают, вместо того, чтобы обрабатывать землю, ремесленники жульничают, в судах нет справедливости, зато всюду процветают воровство и распутство (III, 2).

Но, конечно, самой значительной фигурой трагедии является сам Лир. Его именем она и названа. Мы застаем короля Лира на закате его дней. Король привык к почету, слепому повиновению, придворному этикету. Он и весь мир представлял себе в виде раболепного двора. Вручая державную корону льстивым дочерям, Лир даже и подумать не мог, что делает роковой шаг, который перевернет не только весь привычный уклад его жизни, но и самое его представление об окружающем мире. С пристальным вниманием Шекспир следит за душевным преображением своего героя. Мы видим, как надменный, застывший в привычном величии самодержец становится совсем другим человеком, изведавшим унижение и горе. Сцена в степи во время неистовой бури (III, 1) образует драматическую вершину трагедии. Буря в природе соответствует буре, бушующей в душе Лира, превратившегося в одного из тех несчастных, которых раньше он с высоты своего трона просто не замечал. В ветхом пастушеском шалаше среди разбушевавшихся стихий он впервые начинает думать о бедняках: Бездомные, нагие горемыки,

Где вы сейчас? Чем отразите вы  
Удары этой лютой непогоды -  
В лохмотьях, с непокрытой головой  
И тощим брюхом? Как я мало думал  
Об этом прежде! Вот тебе урок,  
Богач надменный! Стань на место бедных,

Почувствуй то, что чувствуют они,  
Отсыпь им часть от своего избытка,  
В знак высшей справедливости небес. (III, 4)

Тяжкие испытания преображают надменного Лира. Перестав быть королем, он становится человеком. Правда, перенесенные страдания помрачают разум несчастного старика, и все же, как вспышки молнии среди черных туч, вспыхивают в его сознании светлые мысли. По словам Н.А. Добролюбова, в страданиях «раскрываются все лучшие стороны его души; тут-то мы видим, что он доступен и великодушию, и нежности, и состраданию о несчастных, и самой гуманной справедливости. Сила его характера выражается не только в проклятиях дочерям, но и в сознании своей вины перед Корделией, и в раскаянии, что он так мало думал о несчастных бедняках, так мало любил истинную честность... Смотря на него, мы сначала чувствуем ненависть к этому беспутному деспоту, но следуя за развитием драмы, все более примираемся с ним как с человеком и оканчиваем тем, что исполняем негодованием и жгучей злобой уже не к нему, а за него и за целый мир - к тому дикому, нечеловеческому положению, которое может доводить до такого беспутства даже людей, подобных Лиру».

Одной из основных тем "Короля Лира" является прославление верности. До конца непоколебимо верными остаются Корделия, Эдгар, шут и Кент. Это излюбленная Шекспиром тема. Он воспевает верность как лучшее украшение человека и в своих сонетах, и в "Ромео и Джульетте", и в комедии "Два веронца", и в комедии "Двенадцатая ночь" (где верная своему чувству Виола побеждает в конце концов все преграды), и во многих других своих произведениях.

Конфликт отцов и детей.

Трагедия Лира – это трагедия безмерных притязаний, которые оказываются пустыми, призрачными, как сон, и губительными как для того, кто притязает на то, что ему не дано (в «Лире», как и практически везде в трагедиях Шекспира, - на то, чтобы, подобно Богу, распорядиться мирозданием. Понятия амбициозности, тщеславия, честолюбия, коварства, властолюбия, алчности к власти (всеми этими словами в разных контекстах и разных пьесах передается слово *ambition*) сквозной темой проходят через творчество Шекспира. Чрезмерные амбиции как социальное елизаветинской и яковитской эпох рассматриваются как явление более широкое, философско-метафизическое, как корень устремлений человека к божественности и причина его падения до животного уровня и гибели. Обрамленное темой *ambition* действие включает в себя и другие ключевые темы Шекспира – темы притязаний / устремлений (*ambition*), мести, милосердия, прощения, возможностей человека и пределов человеческой природы, соотношения свободы воли человека и внешних сил, которые, как полагает человек, управляют мирозданием и его жизнью.

В отношении психологических характеристик в "Короле Лире" особенно рельефно выступает излюбленное Шекспиром противопоставление внешности и сущности человека. В "Короле Лире" это противопоставление еще заметнее. Корделия сначала кажется суховатой и черствой, что совсем не соответствует ее натуре, охарактеризованной в самом ее имени (от латинского *cor, cordis* – сердце). Злые сестры очень красивы. Имя Гонерильи происходит от имени Венеры, богини красоты; имя Регана явно перекликается с латинским словом *regina* – королева; есть, по-видимому, что-то "царственное" в ее внешности. Старый Глостер, в начале трагедии веселый балагур, беспечно болтающий с Кентом об обстоятельствах рождения своего незаконного сына, – образ, резко контрастирующий с последующей судьбой Глостера. Под традиционной одеждой шута из пестрых лоскутьев (на поясе и локтях – колокольчики, на голове – колпак, похожий на петушиный гребень) скрываются, как мы видели, большой ум и большое сердце.

Шекспировская критика мало осветила образ Эдгара, а между тем он очень содержателен. Вначале Эдгар – легкомысленный и праздный повеса. Он сам потом рассказывает о своем прошлом. "Кем ты был раньше?" – спрашивает Лир, и Эдгар отвечает: "Гордецом и ветреником. Завивался. Носил перчатки на шляпе. Угождал своей даме сердца. Повесничал с ней". Но Эдгару уготовлена необычайная судьба: ему придется ходить в лохмотьях, ютиться в шалаше, притворяться сумасшедшим, дойти до предела нищеты. И в

трудных испытаниях он становится другим, более мудрым и благородным человеком. Он становится поводырем слепого отца, и в конце трагедии в поединке против предателя-брата мстит за поруганную справедливость.

Исполненная глубочайшего трагизма пьеса Шекспира в то же время является апологией человечности, которая ценой величайших жертв утверждает себя в сознании зрителей. Преображение Лира этому наглядный пример. Заканчивается суровая пьеса словами герцога альбанского, осуждающего подлость и бесчеловечность старших дочерей Лира и герцога корнуэльского:

Какой тоской душа ни сражена,  
Быть твердым заставляют времена...

С Шекспиром связан новый этап во всестороннем познании действительности и ее идейно-эстетической оценке, беспощадной оценке складывавшегося буржуазного общества и абсолютистского произвола, а также трезвого суждения о гуманизме Возрождения, о его величии и трагедии. Именно в этом выразился реализм Шекспира как взгляд, проникнутый историзмом, подчас стихийным, а подчас глубоко осознанным.

Шекспир – наивысшее выражение английской ренессансной литературы, более того, всей английской литературы: равного ему по творческому величию, значительности и жизнеспособности его наследия нет в литературной истории Англии. Национальный гений, Шекспир принадлежит к гениям европейской и мировой литературы, к небольшому числу писателей, которые оказывали и оказывают интенсивное воздействие на развитие многих национальных литератур и на всю духовную культуру мира.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Назовите главные этапы творческого пути У. Шекспира.
2. Какие факторы способствовали созданию театра «Глобус»?
3. Что составляет сущность «Шекспировского вопроса»?
4. Охарактеризуйте проблематику ранних пьес У. Шекспира.
5. В чём заключаются художественные особенности трагедий У. Шекспира?

#### *Литература:*

1. [Шекспир У. Король Лир / У. Шекспир ; пер. Б. Пастернака. — М. : Искусство, 1956. — 137 с.](#)
2. [Шекспир У. Гамлет / У. Шекспир. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 199 с.](#)
3. [Шекспир У. Сонеты / У. Шекспир. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 62 с.](#)
4. [История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение : учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский и др. — 5-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2000. — 462 с. С. 381 – 403](#)
5. [Артамонов С. Д. Сорок веков мировой литературы. В 4 книгах : учеб. пособ.. Кн. 3 : Литература эпохи Возрождения / С. Д. Артамонов. — М. : Просвещение, 1997. — 256 с. С. 108 – 114, 129 – 132, 133 – 146](#)
6. [Бояджиев Г. От Софокла до Брехта за сорок театральные вечера / Г. Бояджиев. — 2-е изд. — М. : Просвещение, 1981. — 336 с. С. 117 – 124](#)
7. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 121 – 138](#)
8. [Хаткина Н. В. Мировая литература от античности до Ренессанса / Н. В. Хаткина. — М. : Мир книги, 2008. — 192 с. С. 138 – 148](#)
9. [Акройд П. Шекспир. Биография / П. Акройд ; пер. с англ. О. Кельберт. — М. : Колибри, 2010. — 736 с. С. 351 – 356, 378 – 382, 601 – 604, 664 – 668](#)
10. [Левина Л. А. Трагедии В. Шекспира в современной киноадаптации \("Ромео и Джульетта", "Гамлет", "Макбет"\) / Л. А. Левина // Грамота. — 2017. — № 11\(77\): в 3-х ч. Ч. 3. — С. 35 – 40.](#)

#### Лекция № 6

#### **Художественное своеобразие литературы испанского Барокко**

## План

1. Литература XVII века и Новое время.
2. Понятие о Барокко как художественном направлении в европейской литературе постренессансной эпохи.
3. «Золотой век испанского театра» и литература XVII века в Испании:
  - 3.1. Художественное своеобразие испанского Барокко.
  - 3.2. «Ренессансный реализм» в творчестве Лопе де Веги.
  - 3.3. Становление испанской национальной драмы в творчестве Педро Кальдерона.
  - 3.4. Барочное драматическое искусство в философской драме «Жизнь есть сон» П. Кальдерона.

### 1. Художественная литература XVII века и Новое время

Литературный процесс XVII столетия находится в русле особого историко-культурного феномена, который принято называть Новым временем, в отличие от предшествующих больших историко-культурных этапов – античности и средневековья. Таким образом, грань между эпохой Возрождения и XVII веком как бы двойная: это и новый период в масштабе «малой периодизации» литературных эпох и глобальный культурный сдвиг по шкале «большой периодизации», переход от средневековой цивилизации, в рамках которой оставалась культура Ренессанса, к цивилизации нового типа. Историки культуры справедливо именуют Новое время эпохой, когда современный человек, т.е. человек XX века «начинает узнавать себя». Именно в XVII столетии происходит становление новой картины мира, кардинальные изменения в которой возникнут лишь на исходе XIX века. Это период, когда рождается новое мироощущение человека, обусловленное не только переменами во внешних обстоятельствах жизни, но и кризисом прежних форм мышления и чувствования. При всей очевидной переходности (а свойством переходности обладала и эпоха Возрождения, да и любая историко-культурная эпоха в той или иной форме и степени переходна) XVII век выступает и как вполне самостоятельный, самобытный этап литературного развития, обладающий относительной автономностью и специфической противоречивой целостностью, запечатлевающей неповторимый художественный облик времени.

Основными литературными направлениями XVII века являлись барокко и классицизм.

### 2. Понятие о барокко как художественном направлении в европейском искусстве и литературе постренессансной эпохи

Нужно уяснить сложную этимологию (происхождение) термина «*барокко*». Писатели, которых сегодня относят к направлению барокко, не знали этого термина как литературного и не называли себя барочными писателями. Само слово «барокко» как термин истории искусства стали применять к определенному кругу художественных явлений XVII века лишь в следующем, XVIII столетии, причем с негативным оттенком. Так, в «Энциклопедии» французских просветителей слово «барокко» используется с значениями «странный, причудливый, безвкусный». Хотя этимология и не исчерпывает современного значения этого литературного понятия, она позволяет уловить некоторые черты поэтики барокко (причудливость, необычность, многозначность). Литература барокко выражает чувство непостоянства, изменчивости, иллюзионности жизни. Актуализируя известный еще средневековью тезис «жизнь есть сон», барокко обращает внимание прежде всего на зыбкость граней между «сном» и «жизнью», на постоянное сомнение человека, находится ли он в состоянии сна или бодрствует, на контрасты или причудливые сближения между лицом и маской, «быть» и «казаться».

Тема иллюзии, кажимости – одна из самых популярных в литературе барокко, часто воссоздающей мир как театр. Необходимо уточнить, что театральность барокко проявляется не только в драматическом восприятии перипетий внешней жизни человека и его внутренних

коллизий, не только в антиномичном противостоянии категорий лица и маски, но в пристрастии к своеобразной демонстративности художественного стиля, декоративности и пышности изобразительных средств, их утрировке. Потому барокко справедливо называют иногда искусством гиперболы, говорят о господстве в поэтике барокко принципа расточительности художественных средств. Следует обратить внимание на многозначность мира и языка, многовариантность толкований образов, мотивов, слов в барочной литературе. С другой стороны, нельзя упускать из виду, что барокко сочетает в себе и выражает в поэтике своих произведений эмоциональное и рациональное, обладает некоей «рассудочной экстравагантностью». Литературе барокко не только не чужд, но органически присущ глубокий дидактизм, однако это искусство стремилось прежде всего волновать и удивлять. Вот почему можно найти среди литературных произведений барокко и такие, в которых дидактические функции выражены не прямолинейно, чему немало способствует отказ от линейности в композиции, развитии художественного конфликта (так возникает специфические пространственные и психологические барочные лабиринты), сложная разветвленная система образов, метафоричность языка. В частности, метафора в барокко – не просто средство украсить повествование, а особая художественная точка зрения.

Барокко, получившее свое развитие и художественное выражение в литературе Испании, сыграло огромную роль в истории мировой, и в частности европейской, культуры. Оно охватило различные стороны жизни, в том числе живопись, поэзию, роман, драму. Первым проявлением наступившего духовного кризиса можно считать живопись Эль Греко (Доминико Теоткопули). В его картинах Христос и святые предстают в состоянии религиозного экстаза. Их аскетические, изможденные постом фигуры написаны в желтых, восковых тонах и напоминают огонь свечи. Выражение безучастности на лицах, длинные руки, воздетые к небу, вытянутые формы тел, одежд – все свидетельствует о полной отрешенности от мирской суеты и о слиянии с Богом.

Наиболее характерными жанрами, развивающимися в русле этого литературного направления, являются пасторальная поэзия, драматические пасторали и пасторальный роман, философско-дидактическая лирика, сатирическая, бурлескная поэзия, комический роман, трагикомедия. Но особое внимание следует обратить на такой жанр, как эмблема: в нем воплотились важнейшие черты поэтики барокко, ее аллегоризм и энциклопедизм, сочетание зрительного и словесного.

Внутри барочного направления существовали отдельные идейно-художественные течения. Деление барочной литературы на «высокую» и «низкую» хотя и соотносится с понятиями «аристократическое» и «демократическое» барокко, но не сводится к ним: ведь чаще всего обращение к поэтике «высокого» или «низового» крыла барокко продиктовано не социальным положением писателя или его политическими симпатиями, а являет собою эстетический выбор, часто направляемый жанровой традицией, сложившейся иерархией жанров, а порою сознательно этой традиции противопоставленный. Внутри барочного направления есть и еще более дробное деление на культизм и концептизм в Испании, маринизм в Италии, литературу либертинов во Франции, поэзию английских метафизиков.

Писатели барокко видели контраст между неразумной человеческой природой и трезвым разумом, между прозаическим и поэтическим, уродливым и прекрасным, между карикатурой и возвышенным идеалом. Они видели, что в жизни все меняется, постоянно движется. Но это движение воспринималось ими как хаотичное, не ведущее к познанию. Мир для представителей барокко непознаваем. Только воображение, движимое разумом, способно собрать воедино мозаичную картину мира. Взгляд на человека носит беспощадный характер. Человек для них – воплощение зла, эгоизма. Углубляя критические взгляды писателей-гуманистов, писатели барокко отходят от жизнеутверждающего начала этой критики. Они обнаруживают в мире массу противоречий и странностей, главной из которых является человек как носитель дисгармонии. Отсюда и особенность понимания сущности «прекрасного» в искусстве барокко. В отличие от представителей Ренессанса, утверждавших, что «прекрасное» заключено в самой природе, и в частности в устной народной поэзии, писатели барокко признавали – «прекрасное» есть результат воображения, движимого разумом. Поэтому оно так причудливо, своеобразно.

Остроумие – одно из основных понятий поэтики барокко. Острый, быстрый разум, способный охватить все противоположности и свести их воедино, возводится барокко в принцип.

Остроумие бывает простое и сложное. Простое остроумие выражается в каламбурах, метких сопоставлениях, в переосмыслениях привычных слов и понятий, в парадоксах, загадках, намеках. Сложное остроумие проявляет себя в вымышленных историях. Оно является принципом фикциональности и должно лежать в основании литературных произведений. Но существует еще и фигуративное остроумие, воплощение которого служат эмблемы – рисунки-загадки, сопровождаемые подписями, представляющими собой загадки или каламбуры.

### 3. «Золотой век испанского театра» и литература XVII века в Испании:

#### 3.1. Художественное своеобразие испанского Барокко

Барокко, получившее свое развитие и художественное выражение в литературе Испании, сыграло огромную роль в истории мировой, и в частности европейской, культуры. Для понимания особенностей литературного процесса в Испании XVII века надо отчетливо представить себе специфические исторические и социокультурные условия этой страны. В начале XVII века Испания находилась в состоянии глубокого экономического кризиса. Поражение «Непобедимой Армады» (1588) у берегов Англии, неразумная колониальная политика, слабость испанского абсолютизма, его политическая недалечность сделали Испанию второстепенной европейской страной. В испанской культуре, напротив, отчетливо обозначились новые тенденции, имевшие не только национальное, но и общеевропейское значение.

Особенности испанского абсолютизма, замедленная и затрудненная централизация страны, процессы рефеодализации и Контрреформации углубляют политическую, социально-экономическую деградацию испанского общества, особенно трудно вступающего в Новое время. Утратив политический престиж, Испания ориентируется на изоляцию страны от влияния извне, в испанском обществе усиливается роль церкви, а иезуиты устанавливают контроль над идеологической и культурной жизнью испанцев.

Проследив за этими и другими процессами общественной жизни в Испании (торможение научной революции, финансовые затруднения и т.д.), можно убедиться, как сложно, порой парадоксально сочетаются процессы общественно-политического упадка страны и расцвет национального искусства и литературы. Но тем не менее это время «Золотого века испанской литературы». Переход испанской культуры от Возрождения к XVII веку отличается очевидной постепенностью (она усиливается еще и тем, что творчество многих крупных писателей на рубеже XVI – XVII веков принадлежит одновременно и той и другой эпохе – достаточно вспомнить Сервантеса) и в то же время особенно выразительным контрастом между ренессансным мироощущением и художественным мировоззрением следующей эпохи. Хотя исследователи справедливо говорят о незрелости классицизма как целостного направления в Испании, важно, что классицизм присутствует как органичная художественная тенденция в произведениях, например, Х. де Аларкона, проступает порой и в поэтике некоторых драм Кальдерона. Однако очевидно, что барокко если и не единственная идейно-художественная тенденция испанской литературы этого времени, то, безусловно, ведущее литературное направление в Испании.

Специфика испанского барокко – в преобладании в нем мотивов трагического разочарования, смятения, интонаций мрачно-пессимистического ощущения мира и человека, тяготения к изолированно-метафорической "зашифровке" действительности и т.д. Постигая зависимость человека от обстоятельств, слабость и противоречивость человеческой природы, испанские писатели защищали трагическое достоинство человеческого разума, тяготели к философскому осмыслению действительности либо к трезво-сатирической, порой беспощадной критике ее.

### 3.2. «Ренессансный реализм» в творчестве Лопе де Веги

*Ренессансный реализм*, развивающийся параллельно с классицизмом и барокко, по-новому осветил противоречия времени, особенно во взглядах на нравственные ценности, высшей из которых оставался человек. Представители ренессансного реализма во многом были противниками классицизма с его системой правил и норм и барокко, устремленного в мир экзотики и фантастики. Им претила манерность, чрезмерная изысканность произведений барокко. Последователи гуманизма оставались сторонниками ясности, правдивости в искусстве, но теперь они уже не спешили утверждать мощь человеческого разума и безграничные возможности личности. Испытывая то же разочарование в гуманистических идеалах, что и современники, писатели ренессансного реализма тем не менее не боялись ставить злободневные вопросы. Особое место среди них занимает понятие добродетели, в том числе человеческого достоинства, гордости, чести, вступающих в противоречие с сословными предрассудками феодализма. Кроме того, представители ренессансного реализма обратились к описанию повседневной жизни людей. Они продолжали развивать традиции городской литературы. Выходя за рамки ситуации, определявшей развитие действия, но не раскрывающей сути человеческой природы, писатели активно осваивали реалистические приемы создания характера.

Одним из ярких представителей ренессансного реализма XVII века был *Лопе Феликс де Вега* Карпио (1562 – 1635) – великий испанский драматург, поэт, вершина золотого века испанской литературы. Хотя ученые указывают на дискуссионный характер стиля драматурга – ренессансное, маньеристическое, барочное в драматургии де Веги. *Маньеризм* – одно из ранних свидетельств проявления мироощущения и следования барочной эстетике; одно из течений барокко. Отличается утонченной, изощренной поэтической манерой.

Лопе де Вега родился в семье золотошвейника. Обучался в университете Алькала. С пяти лет писал стихи. В 22 года имел успех драматурга. Жизнь его была наполнена страстными увлечениями и драматическими событиями.

29 декабря 1587 года во время спектакля Лопе де Вега был арестован и отправлен в тюрьму. Причиной ареста послужили оскорбительные сатирические стихи в адрес его бывшей возлюбленной Елены Осорио и ее семьи, глава которой Х. Веласкес был постановщиком первых пьес Лопе. По решению суда юноша был выслан из Мадрида и Кастилии на много лет. Покидая столицу, он похитил донью Исавель де Урбина и женился на ней против воли отца. На венчании жениха представлял родственник, так как Лопе грозила смертная казнь за появление в Мадриде в нарушение приговора.

29 мая 1588 года Лопе де Вега поступает добровольцем на корабль «Сан Хуан» и отправляется в поход «Непобедимой Армады». После многих приключений, потери брата Лопе возвращается в Испанию, поселяется в Валенсии и издает поэму «Красота Анжелики» (1602).

После кончины первой жены в 1593 году Лопе женится на дочери мясоторговца Хуане де Гуардо. В эти же годы он отдается страстному увлечению актрисой Микаэле де Лухан, воспетой им в образе Камиллы Люсинды. Много лет поэт путешествует вслед за возлюбленной и живет там, где она играет.

С 1605 года Лопе служит секретарем у герцога де Сесса, много пишет для театра. В 1610 году, после отмены приговора суда, он окончательно переезжает в Мадрид.

В 1609 году, благодаря участию герцога де Сесса, Лопе де Вега получает звание, которое ограждает его от церковных нападков, – «приближенный инквизиции», то есть находящийся вне подозрения. В 1614 году после гибели сына и смерти второй жены Лопе принимает сан священника, но не изменяет своим светским принципам жизни. Церковный сан не помешал ему пережить еще раз всепоглощающее чувство к Марте де Неварес. От своей любви Лопе не отказался и после того, как Марта ослепла и потеряла разум.

В 1625 году Совет Кастилии запрещает печатать пьесы Лопе де Вега. Несчастья преследуют поэта и в личной жизни. В 1632 году умирает Марта де Неварес. В 1634 году умирает сын, одна из дочерей – Марсела – уходит в монастырь, другую дочь – Антонию-Клару – похищает распутный дворянин. Несчастья сделали Лопе совершенно одиноким, но не сломили его дух и не убили интерес к жизни. Незадолго до смерти он завершил поэму

«Золотой век» (1635), в которой выразил свою мечту, продолжая утверждать ренессансный идеал.

Сервантес назвал Лопе де Вега «чудом природы». Действительно, благодаря его творчеству испанский театр достиг своего совершенства, испанская драматургия заняла новое место в мировой литературе. Творчество Лопе основано на идеях ренессансного гуманизма и традициях патриархальной Испании. Наследие его велико. Оно включает в себя различные жанровые формы: поэмы, драмы, комедии, сонеты, эклоги, пародии, прозаические романы. Лопе де Вега принадлежит более 1500 произведений. По названиям до нас дошло 726 драм и 47 ауто, сохранилось 470 текстов пьес. Писатель активно разрабатывал наряду с литературными традициями Ренессанса народные мотивы, темы.

В поэмах Лопе проявилось его поэтическое мастерство, патриотический дух, стремление заявить о себе в мире литературы. Им создано около двадцати поэм на различные сюжеты, включая античные. Состязаясь с Ариосто, он разработал эпизод из его поэмы – историю любви Анжелики и Медоро – в поэме «Красота Анжелики»; споря с Торкватто Тассо, написал «Завоеванный Иерусалим» (изд. 1609), воспев подвиги испанцев в борьбе за освобождение Гроба Господня.

Постепенно патриотические настроения уступают место иронии. В поэме «Война котов» (1634) поэт, с одной стороны, описывая мартовские похождения котов и их войну за красавицу-кошку, смеется над современными нравами, с другой – отрицает искусственные нормы, приемы классических поэм, создающихся по книжным образцам.

В 1609 году по заказу Мадридской литературной академии Лопе пишет трактат «Новое искусство сочинять комедии в наше время». К этому времени он уже был автором блестящих комедий – «Учитель танцев» (1594), «Толедская ночь» (1605), «Собака на сене» (ок. 1604) и других. В поэтическом полужурильном трактате Лопе изложил важные эстетические принципы и свои взгляды на драматургию, направленные, с одной стороны, против классицизма, с другой – против барокко.

Важнейшим положением эстетики Лопе становятся требования «литература должна следовать жизни», «литература есть не что иное, как зеркало жизни». По мнению писателя, цель комедии – отражать жизнь во всем ее многообразии. Для этого необходимо отбросить прочь все нормы и правила: ...Я доселе написал / Четыреста и восемьдесят три / Комедии... / И все, за исключением шести, / Грешили тяжко против строгих правил. / Я все ж от них не отрекаюсь, нет! / Будь все они написаны иначе, / Успеха меньше бы они имели. / Порой особенно бывает любо / То, что законы нарушает грубо.

Лопе де Вега утверждал, что в жизни комическое и трагическое, низкое и высокое переплетено и неотделимо друг от друга, поэтому не стоит говорить отдельно в комедии только о комическом, а в трагедии только о трагическом. Это неестественно: Но смесь возвышенного и смешного / Толпу своим разнообразьем тешит. / Ведь и природа тем для нас прекрасна, / Что крайности являет ежечасно.

На основании данного положения он выступает против классицистского требования изображать в трагедии королей и аристократов, а в комедии – плебеев.

Лопе выступил против вычурной манеры гонгористов. Он требовал вслед за ритором Аристидом: ...чтоб был язык комедий / Чист, ясен, легок и не отличался / От языка обычного нисколько.

Речь, по мнению драматурга, должна индивидуализировать героя.

Само действие Лопе де Вега предлагал строить так, чтобы нельзя было убрать из пьесы ни один эпизод, ни одну ее часть. Важное значение он придавал интриге: Пускай интрига с самого начала / Завяжется и движется вперед / На протяжении пьесы постепенно, / Развязку же не нужно допускать / До наступления последней сцены.

При этом Лопе требовал объективности в изображении происходящего: Необходимо избегать всего / Невероятного. Предмет искусства — / Правдоподобное...

Лопе дает практические советы и по структуре пьесы, и по использованию стихотворного размера для передачи тех или иных чувств: Размер стихов искусно приспособлен / Быть должен к содержанию всегда. / Для жалоб децимы весьма пригодны, / Надежду лучше выразит сонет, / Повествованье требует романсов, / Особенно ж идут ему

октавы; / Отличны для высоких тем терцины, / Для нежных и любовных – редондилы. / Способствует немало украшенью / Введенье риторических фигур...

Свои произведения Лопе часто называл комедиями, хотя перед зрителем проходили и трагедии, и драмы, и собственно комедии. И такое определение объясняется драматургом просто: Зеркалом жизни назвать почему мы комедию можем, / Что она юноше дать в силах и что старику, / Что в ней, помимо острот, цветов красноречья и разных / Нас поражающих слов, можно и должно искать, / Как посредине забав настигает беда человека, / С легкою шуткою как переплетается мысль, / Сколько предательской лжи мы нередко у слуг наблюдаем, / Сколько лукавства таит женщина в сердце подчас, / Как смехотворен, и глуп, и несчастлив бывает влюбленный, / Как соблюдают черед в жизни прилив и отлив, — / Про это все, о правилах забыв, / Внимай в комедии: тебе она / Покажет все, чем ваша жизнь полна. Лопе советует коллегам брать только те темы, которые волнуют зрителя, – темы чести, доблести. И этим темам он сам посвящает немало замечательных комедий.

Особое место в творчестве Лопе де Веги занимают комедии («комедия плаща и шпаги» – название дано по обязательной атрибутике персонажа) – «Валенсийская вдова», «Учитель танцев», «Девушка с кувшином». Одна из лучших среди них – «придворная комедия» «Собака на сене» (ок. 1604). В комедиях такого типа, как правило, показывалась жизнь аристократии, близкой ко двору. Многие из них написаны на сюжет о сложных взаимоотношениях, возникающих между господами и подчиненными. В ряде комедий разрабатывается сюжет о любовных переживаниях героев, принадлежащих разным сословиям. Иногда в центре сюжета стоит борьба за власть. Нередко в таких комедиях любовное чувство возникает из ревности. Это вносит определенный диссонанс в отношения между влюбленными и делает комической ситуацию. Разрешение ее нередко заключено в словах народной песни, которую исполняют или слуги, или приближенные к знатной особе. Заканчиваются комедии, как правило, свадьбой.

Так, в комедии «Собака на сене» любовь прекрасной аристократки Дианы к секретарю Теодоро возникает из ревности. Причем название комедии оправдано поведением Дианы: она не позволяет Теодоро любить себя, но и запрещает любить служанку Марселу. Теодоро, честный, благородный юноша, оказывается заложником игры сословных предрассудков. Счастливый конец достигается лишь благодаря проворному слуге Тристану, одному из типов пикарескных слуг в комедиях Лопе. Но при этом мы видим, как Диана готова бросить Тристана в колодец за то, что он знает о плебейском происхождении Теодоро. Аристократка в Диане побеждает само чувство. Пока она не знает средства, как сделать так, чтоб Теодоро стал равным ей, Диана требует понимания, настаивает на сохранении сословной дистанции. Но как только Тристан «находит» Теодоро знатного отца, Диана изменяет свое решение.

Ради достижения руки первой красавицы ее поклонники не гнушаются услугами наемных убийц. И только изворотливость Тристана, не менее благородного в своем отношении к господину, устраивает все наилучшим образом.

Диана де Бельфлор должна выбрать себе мужа, но ее выбор ограничен сословными соображениями: она может остановить свой выбор только на маркизе Рикардо, графе Федерико или им подобных, то есть на представителях аристократического круга, за пределы которого она не вправе выйти. В этой среде отношения между людьми определяются прежде всего сухим расчетом. Утонченные рыцарские манеры – только внешняя оболочка, прикрывающая внутреннюю опустошенность этих людей. Упорное нежелание Дианы остановить свой выбор на одном из представителей этого круга выражает некоторым образом ее протест против отношений такого рода. Нужен небольшой толчок, чтобы окончательно освободить ее из плена старых представлений о жизни и открыть ей глаза на подлинные человеческие отношения. Это происходит тогда, когда Диана узнает о любви Теодоро, ее личного секретаря, и ее служанки Марселы. Уже в первом своем сонете графиня говорит о красоте и уме Теодоро; в этих словах Дианы таится зародыш ее чувства к Теодоро. Однако в силу сурового устава сословной чести графиня не может "снизойти" до любви к своему секретарю. Возникает конфликт между любовью и честью. Он порождает

нерешительность, взволнованность, смятение чувств графини. Ей как бы доставляет удовольствие мучить Теодоро, заставляя его переходить от отчаяния к надежде.

Теодоро любит и свою госпожу и ее служанку; он нерешителен, сдержан, достаточно эгоистичен, что особенно ясно видно из его отношения к Марселе.

Марсела – второстепенный, но необходимый персонаж, без участия которого интрига не развернулась бы так, как это имеет место в комедии. С одной стороны, она жертва изменчивости, суетности и слабостей Теодоро; с другой – она жертва ревности Дианы. Потому характер Марселы отличается пассивностью, за исключением того момента, когда она, желая отомстить Теодоро, объявляет, что любит Фабьо.

Маркиз Рикардо и граф Федерико – типичные представители аристократии. Спесивость, чопорность, внешний лоск, за которым скрывается сухой расчет, – таковы их существенные черты.

Вся сложность взаимоотношений основных персонажей не влечет за собой раскрытия их внутреннего мира. Лопе де Вега не углубляет психологически конфликт комедии. Чтобы распутать туго стянутый узел интриги, он прибегает к классическому приему "узнавания", который здесь, однако, служит целям сознательной мистификации. Этот заимствованный из византийского романа прием, которым широко пользовались новеллистика и театр Ренессанса, превратился ко времени Лопе де Веги в штамп. Но драматург сумел вдохнуть жизнь в этот трафаретный сценический прием: Тристан, придумавший "трюк" с нахождением графом Лудовико похищенного сына, с самого начала придает этому "трюку" ироническую окраску.

Тристан – один из наиболее ярких образов грасьосо, комических слуг, в драматургии Лопе де Веги. Грасьосо обладает трезвым умом и здравым смыслом и почти всегда представляет собой противоположность своему господину. Он – его помощник и советчик, а в трудные минуты сам, по своему личному почину, предпринимает необходимые меры для того, чтобы довести дело до благополучного конца. Грасьосо нередко относится к своему господину с нескрываемой иронией, так как в подавляющем большинстве случаев слуга и господин по-разному оценивают явления окружающего мира. Этим контрастом Лопе де Вега пользуется не раз с целью критики ряда отрицательных явлений современности.

Грасьосо – один из важнейших персонажей в комедиях Лопе де Веги. Драматург придал грасьосо индивидуальные черты и сделал его роль существенной для действия. Грубые и даже непристойные шутки грасьосо – отголосок шуток простака из народного фарса; но в них зачастую содержится критика и разоблачение общественных пороков. Образ ловкого и умного грасьосо был близок народному зрителю, присутствовавшему на представлениях.

В образе грасьосо слились различные черты дурачка, простака-крестьянина, пастуха и слуги. У Лопе де Веги грасьосо еще не стал стереотипной фигурой, какой он делается у Тирсо де Молина и Кальдерона. Если у последних слуга почти всегда фигура комическая, даже гротескная, то у Лопе де Веги образ грасьосо отличается гораздо большим разнообразием и жизненностью. Он активный участник событий пьесы. Он здраво судит о замыслах и поступках персонажей, ослепленных страстью; он пародийно противостоит герою и повторяет его действия, так что высокопарное становится явно карикатурным. Всю силу своего остроумия он употребляет на то, чтобы сделать смешными ситуации, в которых запутались главные действующие лица. Его острый глаз подмечает душевные состояния главных персонажей, вскрывает их тайные помыслы. Его шутки и остроты вкраплены в серьезные моменты пьесы, чтобы дать зрителю передышку.

В «Собаке на сене» много эпизодов, но нет ни одного лишнего; неиссякаемы остроумие и юмор; диалоги естественны; разнообразны метры и тональности. Вообще, слуга часто принимает участие в интриге комедии Лопе де Веги. Обычно это бедный малый, который способен трезво оценить ситуацию и посмеяться над страстными переживаниями влюбленных. Это та пружина в действии, от которой начинает раскручиваться вся интрига. Не случайно именно из-за образа слуги комедии Лопе нередко сравнивают с плутовскими романами. Но главное, что помогает раскрыть слуга, – это то, что и крестьянки и дворянки одинаково переживают любовное чувство. Любовь уравнивает все сословия. Такое

гуманистическое прославление любви стало настоящим открытием драматургии Лопе де Веги.

### 3.3. Становление испанской национальной драмы в творчестве П. Кальдерона

К концу XVI столетия сложилась испанская национальная драма. В творчестве ее гениального основоположника и крупнейшего представителя Лопе де Веги отчетливо обнаружилось и круг проблем, разрабатываемых в драме, и ее основные жанровые особенности. Важнейшими идейно-тематическими циклами в огромном драматическом наследии Лопе де Веги были социально-политическая драма, ставившая главным образом на материале отечественной и иноземной истории проблемы монархической власти, ее взаимоотношений с феодалами и народом; комедии о любви, утверждавшие победу высокого и естественного чувства над сословной и патриархально-семейной моралью; и, наконец, религиозные пьесы, представленные в его творчестве преимущественно драматическими обработками житий святых. В драматургии Лопе де Веги и его ближайших последователей не существовало строгого жанрового разграничения пьес; все они писались стихами и отличались разнообразием ритмов и метрических форм. Преобладающей стала комедия интриги с энергично развивавшимся внешним действием и сведенными к минимуму психологическими мотивировками. Ученики Лопе де Веги, усвоив основные принципы разработанной им драматургической поэтики, вносили, каждый в меру своего дарования, нечто новое в национальную драматическую систему. Изменения осуществлялись в различных направлениях: появлялись новые жанровые разновидности пьес (например, психологическая комедия или «комедия характеров», религиозно-философские драмы и др.), расширялась сфера изображаемой в пьесах действительности, изменялась метрика и драматургическая техника в целом. При этом часто в творчестве драматургов школы Лопе де Веги обнаруживаются также и существенные идейные сдвиги, так как черты кризисности ренессансного мировоззрения и даже усвоения барочного мироощущения в их произведениях выступают все более очевидно.

Формирование драмы барокко происходило в условиях обострившейся идеологической борьбы вокруг театра. Наиболее фанатичные сторонники контрреформации неоднократно выдвигали требования полного запрещения светских театральных представлений. Однако гуманистически настроенные деятели испанского театра, представители господствующей верхушки общества противодействовали этим попыткам, видя в театре могучее средство утверждения своих идеалов. Тем не менее, с самого начала XVII в. испанский театр находился под идеологическим давлением: сокращение количества театральных трупп, установление строгой светской и церковной цензуры над репертуаром и, в особенности, постепенное ограничение деятельности публичных городских театров (так называемых «корралей») и усиление роли театров придворных. Законодателем театральной моды, естественно, выступает здесь не буйная и непокорная масса горожан, как в «корралях», а «благовоспитанная» придворная публика, что привело к существенным изменениям сценической техники, к появлению новых драматических жанров (например, пьес-феерий на мифологические и пасторальные темы), а главное, к изменению идейной направленности драматических сочинений. Все эти процессы ярче всего отразились в творчестве величайшего драматурга испанского барокко — П. Кальдерона.

Педро Кальдерон де ла Барка (1600—1681) принадлежал к старинному дворянскому роду и обучался сначала в иезуитской коллегии, а затем в Саламанкском университете, где изучал теологию, схоластику, философию и право. Еще совсем юным он приобрел известность как поэт и автор пьес, а с 1625 г. стал фактически главным придворным драматургом. Он был обласкан королями и грандами, в 1651 г. принял сан священника и кончил жизнь почетным королевским капелланом. Конечно, основу мировоззрения Кальдерона составили религиозные идеи, но они были весьма далеки от ортодоксально-контрреформационных принципов и нередко истолковывались им в духе «христианского гуманизма», т. е. раннехристианских демократических идеалов. В мире, где жизнь и смерть, явь и сон образуют какое-то странное, непостижимое единство, человек не способен познать

высший смысл бытия. Но разум, по мысли Кальдерона, управляя страстями и подавляя их, может помочь человеку найти вернейший путь если не к истине, то, по крайней мере, к душевному покою.

Своеобразный рационализм кальдероновского мышления обнаруживается и в художественной структуре его произведений. Кальдерон не только доводит до совершенства драму, сложившуюся в школе Лопе де Веги, но и вырабатывает свою собственную драматургическую манеру. Отличительные ее особенности таковы: строгая соразмерность всех частей драмы, до деталей продуманная и логически стройная композиция, усиление интенсивности драматического действия, его концентрация вокруг одного или двух персонажей, необычайно экспрессивный язык, в котором широко используются приемы и культистской, и концептистской поэзии и, наконец, некоторая схематизация характеров.

Эти черты достаточно ярко обнаруживаются уже в комедиях о любви, в которых Кальдерон наиболее близок к традициям Лопе де Веги. Эти комедии — «С любовью не шутят» (1627(?)), «Дама-невидимка» (1629) и др. — принадлежат к жанру комедий интриги. Чувство любви у Кальдерона лишено той глубины и непосредственности, какими оно обладает в комедиях Лопе. Комедии о любви у Кальдерона — всегда «высокие» комедии. В них действуют только дворяне и, конечно, в точном соответствии с принципами куртуазности и законами чести. Как бы ни была глубока страсть, проснувшаяся в душе девушки, она никогда не совершит «ошибок любви», на которые порыв чувства иногда толкает героинь Лопе де Веги. Сколь бы сильным ни было любовное чувство героев Кальдерона, речь их, исполненная внутреннего напряжения и динамики, остается безупречно логичной и нередко излишне цветистой в духе Гонгоры. Любовь у Кальдерона, как и всякая иная страсть, проверяется разумом. Пьесы этого драматурга привлекают не силой стихийных страстей, не одержимостью героев, а удивительной ясностью композиции, великолепным мастерством в построении интриги, простотой и глубиной человеческих характеров. Если что-то и нарушает логику развития действия в его комедиях, то это вторжение в интригу сил, не зависящих от героев и принимающих обличье случая.

#### 1.4. Барочное драматическое искусство в философской драме «Жизнь есть сон» П. Кальдерона

В драматургическом наследии Кальдерона большое место занимают морально-философские и религиозные драмы. Среди них знаменитая пьеса *«Жизнь есть сон»* (1635). Выражение, ставшее названием пьесы, входит в ряд метафор, характерных для литературы барокко: «мир (жизнь) — книга, мир — театр» и т. п. В этих афоризмах заключена сама суть барочной культуры, трактующей мир как произведение искусства (сон также понимается как творческий процесс).

История принца Сехизмундо, которому при рождении было предсказано, что он станет жестоким тираном, и которого поэтому отец — польский король Басилио — с детства заключил в уединенную башню, где он воспитывался вдали от людей, через христианские легенды о Варлааме и Иосафате восходит к восточным преданиям о Будде. Для Кальдерона эта история стала поводом для размышлений о коренных проблемах бытия, о смысле и назначении власти и т. п.

Много лет Сехизмундо уже томится в цепях в своей башне. Басилио решает проверить справедливость предсказания: по его приказу сына во сне переносят во дворец и, когда тот просыпается, объявляют ему, что он наследник престола. Очень скоро, однако, обнаруживается дикий и необузданный нрав принца и подтверждается пророчество. Сехизмундо во сне вновь переносят в башню и убеждают затем, что все происшедшее было лишь сновидением. Но народ, узнав о законном наследнике престола, восстает, требуя передать власть в руки Сехизмундо, а не московского принца Астольфо, избранного Басилио себе в преемники. После недолгих колебаний Сехизмундо становится во главе восставших и одерживает победу, но лишь для того, чтобы «над самим собой победу одержать» и «добро творить».

Нигде, быть может, барочное мироощущение Кальдерона не получило более полного выражения, чем в этой пьесе. Горькие размышления принца о зыбкости границ между явью и

сном, реальностью и фантазией, конечно, созвучны настроениям самого драматурга, как и нестоический идеал человека, к которому приходит Сехизмундо. Однако содержание пьесы этим отнюдь не ограничивается.

Не случайно действие драмы перенесено Кальдероном в Польшу. Со времен «Великого князя Московского» Лопе де Веги, впервые в европейской литературе художественно запечатлевшего события «смутного времени» в России, славянская тема вошла в испанскую драматургию как рассказ о «великой смуте», междоусобных столкновениях и борьбе за власть, о сложных взаимосвязях между Московией и Польшей и т. д. Из всего многообразия мотивов, связанных со славянской темой, Кальдерон выделил и поднял, прежде всего, вопрос о смысле и назначении власти, о воспитании качеств идеального правителя.

Подобно герою «Великого князя Московского», Сехизмундо приходит к власти благодаря поддержке народа. Но в отличие от Грегорио, сформировавшегося как идеальный правитель в общении с народом, в познании его нужд и чаяний, Сехизмундо вырабатывает в себе качества истинного монарха в длительных страданиях, в результате осознания тщеты плотских страстей, прозрачности земных благ и необходимости отречения от этих благ, победы над собой во имя возможности творить добро.

Религиозные основы подобных воззрений несомненны. Однако и в данном случае Кальдерон далек от слепого следования догмам католицизма. Драматург уповает на разум как на силу, способную помочь человеку обуздать страсти. Он отстаивает право человека на свободу вообще. В программном монологе первого акта Сехизмундо, сравнивая себя с птицей, зверем, рыбой, ручьем, с тоскливым недоумением спрашивает: почему он, в ком больше свободы воли, жизни, чувства, знания, страсти, свободен в меньшей мере, чем твари божьи или мертвая природа. Отцовская тирания лишила Сехизмундо возможности выбора и, сделав его игрушкой страстей, предопределила его необузданные, тиранические поступки, когда он впервые оказался во дворце. Осознание бренности земных страстей позволило принцу познать истинную свободу.

*Композиция драмы и её художественный замысел.* «Жизнь есть сон» – пьеса из трёх «хорнад» (действий). Слово «хорнада» имеет испанские корни и обозначает «жизненный путь человека, пройденный за день». Художественное время драмы как раз и состоит из трёх дней: в первый (Сехизмундо – узник в тюрьме) – происходит расстановка героев на конфликтных позициях, во второй (Сехизмундо – принц во дворце) – напряжение достигает кульминации, в третий (Сехизмундо – заключённый и будущий король) – происходит развязка. Три хорнады становятся в пьесе и тремя этапами взросления человеческой души. В первый день мы видим Сехизмундо – человеком, который мало чем отличается от зверя: он всю жизнь провёл среди диких скал и ему знакомо лишь это естественное существование, лишённое человеческих чувств и морали.

Вырванный из привычной ему среды, герой проявляет себя как настоящий зверь – жестокий, кровожадный, мстящий за свои былые унижения всем, в том числе, и родному отцу. Власть второго дня открывает в Сехизмундо самые худшие качества – эгоизм, несдержанность, похоть.

Проснувшись в темнице, бывший принц приходит к выводу, что «жизнь – есть сон», и не изменяет ему даже после того, как узнаёт от Росауры подробности своего вполне реального царствования. В уста Сехизмундо Кальдерон вкладывает основное христианское положение всех времён и народов: «Мы здесь до пробуждения спим». Спит царь, наслаждаясь своим правлением, спит богач, теща своё тело материальными благами, спит бедняк, горько сетующий на судьбу, но рано или поздно ко всем приходит пробуждающая от жизни смерть. Осознав это, Сехизмундо решает творить добро, как то единственное, что оставляет свой след – как во сне, так и в человеческом существовании.

Наравне с философскими вопросами о смысле бытия, в пьесе «Жизнь есть сон» поднимается проблема судьбы и её преодоления силой свободной воли. Король Базилио, испугавшийся страшных снов беременной жены и предсказаний астрологов, решает заточить своего новорождённого сына в темницу. Так обычный человеческий страх становится причиной формирования звериной жестокости в Сехизмундо. Справиться со своими

животными наклонностями герою удаётся только после знакомства с жизнью – её радостями и огорчениями, её богатством и тщетой. Таким образом автор утверждает идею человечности, живущей в каждом из нас и находящейся себя вопреки всему. Главное, чтобы сам человек осознавал себя личностью, способной как на дурные, так и на добрые поступки.

В этом смысле обесчещенная герцогом Московии Росаура, при всей своей любви и благородстве, одержима стремлением отомстить за поруганную честь и либо вернуть себе любимого, либо убить его. Девушка настолько погружена в свои несчастья, что не замечает ничего вокруг. Ей безразлично, что Астольфо спас жизнь её покровителя и, как впоследствии выясняется, отца – Клотальдо. Ей нет дела то того, что другая, не менее её любящая герцога девушка, инфанта Эстрелья, будет страдать. Росаура идёт к своей цели напролом, не замечая того, что сама она с проблемой не справится. Её образ лишён развития, а жизнь её полностью подчинена круговороту сюжета, своего рода, неумолимому року. Спасти девушку от одержимости мстью под силу только тому, кто не боится признавать свои ошибки, а вместе с ними исправлять и ошибки других людей. Добрым гением Росауры становится Сехизмундо, превратившийся к концу пьесы в благородного и справедливого человека и короля.

Самым важным для Кальдерона было показать, что великолепная концепция «жизни как сна» помогла главному герою нравственно преобразиться. Уяснив, что все цели, которых можно добиться насильем, иллюзорны, Сехизмундо понимает и ненужность насилия. Это позволило ему простить отца. Сделав это, принц парадоксальным образом добился тех самых целей — власти, славы, перспективы неких «великих побед», — ничтожность которых сам недавно обосновал.

С точки зрения эстетики барокко, одним из главных достоинств произведения является неоднозначность, возможность различных толкований. «Чем труднее познается истина, — изрек испанский философ того времени, — тем приятнее её достичь». Но двуликость стиля, обращенного и к чувственной античности, и к чопорному средневековью, автоматически приводит к тому, что в барочных произведениях достигать приходится не одну, а две истины, и притом равноправные. Зритель не знает, какой отдать предпочтение, даже если ему известно (как в случае с Кальдероном) мнение автора на этот счет.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Каковы историко-культурные предпосылки развития литературы Нового времени в XVII столетии?
2. Назовите эстетические основы литературы Барокко.
3. Какие художественные направления преобладали в литературе XVII столетия?
4. В чем заключаются особенности творческой манеры Лопе де Веги?
5. Что определяет тематику и проблематику пьес Лопе де Веги?
6. Поясните символизм названия драмы П. Кальдерона «Жизнь есть сон».
7. Какое влияние оказала литература Барокко на развитие мировой литературы?

### *Литература:*

1. [Лопе де Вега Собака на сене / Лопе де Вега. – \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 161 с.](#)
2. [Кальдерон П. Жизнь есть сон / П. Кальдерон. – \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 84 с.](#)
3. [Артамонов С. Д. Сорок веков мировой литературы. В 4 книгах : учеб. пособ.. Кн. 3 : Литература эпохи Возрождения / С. Д. Артамонов. — М. : Просвещение, 1997. — 256 с. С. 166-170, 177-189](#)
4. [История зарубежной литературы XVII века : учеб. пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. — М. : Высшая школа, 2007. — 487 с. С. 6-24, 259-263, 265-273](#)
5. [История западноевропейской литературы. Средние века и Возрождение : учеб. для филол. спец. вузов / М. П. Алексеев, В. М. Жирмунский и др. — 5-е изд., испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2000. — 462 с. С. 328-341](#)

6. [Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. — М. : МГУП, 2001. — 235 с. С. 50-76](#)

## Лекция № 7

### Литература Классицизма.

#### Жанр «высокой» комедии в творчестве Жана-Батиста Мольера

#### План

1. Классицизм как художественное направление в литературе XVII века.
2. Литература Классицизма во Франции.
3. Художественные принципы классицистической комедии в творчестве Ж.-Б. Мольера.
4. Становление жанра «высокой» комедии в творческом пути Ж.-Б. Мольера.
5. Эстетика Классицизма и реализм нового времени в драматургии Ж.-Б. Мольера.

#### 1. Классицизм как художественное направление в литературе XVII века

Классицизм – не только стиль или направление, но так же, как и барокко, более мощная художественная система, которая начала складываться еще в эпоху Возрождения. В классицистической литературе XVII века преломляются традиции ренессансного классицизма, античность из объекта подражания и точного воссоздания, «возрождения», превращается в пример правильного соблюдения вечных законов искусства и объект соревнования. Классицизм и барокко порождены одним временем, противоречивым, но единым мироощущением. Однако конкретные социокультурные обстоятельства развития той или иной страны обусловили часто весьма различную степень его распространенности во Франции, и, например, в Испании, в Англии и Германии и т.д. Иногда в литературе можно встретить утверждение, что классицизм – своеобразное «государственное» искусство, так как наибольший расцвет его связан со странами и периодами, характеризующимися возрастанием стабилизации централизованной монархической власти. Не следует, однако, путать упорядоченность, дисциплину мысли и стиля, иерархичность как эстетические принципы с иерархичностью, дисциплиной и пр. как принципами жесткой государственности и тем более видеть в классицизме некое официальное искусство. Очень важно ощутить внутренний драматизм классицистического видения действительности, не устраняемый, а, быть может, еще и усиленный дисциплиной внешних его проявлений. Классицизм как бы пытается художественно преодолеть противоречие, которое барочное искусство прихотливо запечатлевает, преодолеть его посредством строгого отбора, упорядочивания, классифицирования образов, тем, мотивов, всего материала действительности.

В основе эстетики Классицизма – принцип рационализма и «подражания природе». Культ разума. Художественное произведение организуется как искусственное, логически построенное целое. Строгая сюжетно-композиционная организация, схематизм. Человеческие характеры обрисовываются прямолинейно; положительные и отрицательные герои противопоставляются. Активное обращение к общественной, гражданской проблематике. Подчеркнутая объективность повествования. Строгая иерархия жанров. Высокие: трагедия, эпопея, ода. Низкие: комедия, сатира, басня. Смещение высокого и низкого жанров не допускается. Ведущий жанр – трагедия. В эпоху классицизма обязательными были принципы трех единств (единство времени, единство места, единство действия), которые стали условным обозначением трех правил, определяющих организацию художественного времени, художественного пространства и событий в драматургии. Можно представить формулу классицистической трагедии: в основе ее конфликт чувства и долга,

она обязательно соблюдает благопристойность, события в ней не столько прямо изображаются, сколько о них рассказывается, почему трагедия и носит риторический характер. Действие любой классицистической пьесы должно соответствовать правилу трех единств: места, времени и действия.

Требование трех единств возникло из рационалистического положения о том, что зритель, проводящий в театре всего несколько часов, не поверит, если перед ним на подмостках пройдут события, длительность которых сильно отличается от реальной длительности театрального представления. Если в «Гамлете» действие занимает несколько месяцев, да и в прочих пьесах Шекспира между отдельными сценами и актами могут проходить дни, недели, месяцы, то в классицистической драматургии такая свобода обращения со временем немислима. Действие в классицистической пьесе, с ее строгим и обязательным делением на пять актов, занимает не более 24 часов. Считалось, что прямое время действия, показываемого на сцене, совпадает с физическим временем зрительского восприятия, а в перерывах между актами протекает 2–4 часа.

На тех же принципах рационализма основывается требование единства места. Ведь зритель в зале, полагали классицисты, имеет достаточно здравого смысла, чтобы отдавать себе отчет в том, что перед ним все время одна и та же сцена; и так как декорации в театре XVII века были во многом условными, действие полагалось протекающим в одном и том же месте, как правило, в вестибюле или портике королевского дворца, где с равной естественностью могли появляться его обитатели, сановники государства, вестники, необходимые для развития действия. Опять-таки ограничительный характер этого принципа нагляден в сравнении с иным, шекспировским, типом драматургии: вспомним, в «Гамлете» действие переносится с площадки перед Эльсинором в его внутренние покои, в дом Полония, на кладбище, где хоронят Офелию, то есть и с местом действия, как и со временем, Шекспир обращается несравненно свободнее. Требования единства места и времени сильно сужали сюжетное разнообразие классицистической драматургии, но, с другой стороны, способствовали экономности и особой четкости в построении пьесы.

Третье требование — единства действия — не носит специфически классицистического характера; это общее и обязательное условие для хорошей пьесы вообще; без единства действия зрителю трудно досмотреть пьесу до конца. Но формы единства действия в классицизме все-таки имеют определенные особенности: в каждой пьесе минимальное количество действующих лиц, что особенно бросается в глаза по сравнению с обильно населенными пьесами Шекспира; действие развивается строго, логично, целеустремленно, без побочных сюжетных линий.

Строгий отбор, стройность композиции, набор определенных тем, мотивов, материал действительности, ставшей объектом художественного отражения в слове, были для писателей-классицистов попыткой эстетического преодоления противоречий реальной жизни. Характеры в классицизме строятся на выделении одной главенствующей черты, что должно превратить их в универсальные общечеловеческие типы. Выдвигавшиеся классицизмом требования простоты и ясности слога, смысловой наполненности образов, чувства меры и нормы в построении, сюжете и фабуле произведений до сих пор сохраняют свою эстетическую актуальность.

## 2. Классицизм во Франции

Франция в XVII веке – самая могущественная страна в Западной Европе. Лишь в конце века ее начинает постепенно опережать Англия. В области культуры XVII век во Франции плодотворен и обилен. После первого представления трагедии П. Корнеля «Сид» (1636) французская литература идет семимильными шагами вперед. Воспользовавшись художественным опытом двух соседних стран, Италии и Испании, и продолжая традиции своей национальной литературы, французские поэты и писатели создают произведения, которые войдут в фонд мировой культуры. Из трех стилевых направлений, которые господствовали в западноевропейской литературе XVII века, во

Франции, как ни в одной другой стране, восторжествовал классицизм. Франция дала классические образы литературы этого направления. Классицизм здесь достиг своего

высшего совершенства. Здесь откристаллизовалась теория классицизма. Французские классицисты сумели сочетать опыт античной литературы с традициями своего народа, что не удалось сделать классицистам других стран. Традиции ренессансного реализма XVII века были продолжены в художественной прозе, главным образом в романе. Барочное направление проявило себя в аристократической литературе, а также в творчестве позднего Ж. Расина («Гофолия»). Однако это были побочные направления, тогда как классицизм во Франции занимал главенствующее положение.

Что же обусловило господство классицизма во Франции?

1) Классицизм во Франции XVII века стал официальным художественным методом, признанным правительством (король, господствующие сословия поощряли поэтов и художников-классицистов);

2) философская основа художественного метода нашла подтверждение в философии Декарта, ставшей для XVII века вершиной философской мысли французского народа (Рационализм – отражает философскую идею, признающую мышление (разум) в качестве источника любого познания и критерия его истинности. «Я мыслю, значит, существую» – доверие к мышлению. Все вещи состоят из двух субстанций, независимых друг от друга – тела и души. При этом природа тела – не более чем механизм. Укрепление преобладания разума над чувствами и телесными страстями является исходящим принципом для поиска различных формул нравственного поведения в самых разных жизненных ситуациях. Философия Декарта оказала огромное влияние на науку своего и последующих времён – стала одной из основ аналитической геометрии);

3) классицизм породил таких гигантов драматургии, как П. Корнель (трагедия «Сид»), Ж. Расин (трагедии «Федра», «Андромаха»), Ж.-Б. Мольер (комедии «Тартюф, или Обманщик», «Дон Жуан, или Каменный гость», «Мещанин во дворянстве», «Мизантроп», «Скупой»).

Если Корнель в мощных, монолитных, овеванных духом героики и пронизанных пафосом ожесточенной политической борьбы образах воспроизводил в первую очередь столкновения, которые сопровождали процесс укрепления единого национального государства, то произведения Расина были насыщены уже иными жизненными впечатлениями. Художественное мироощущение Расина формировалось в условиях, когда политическое сопротивление феодальной аристократии было подавлено и она превратилась в покорную воле монарха, лишённую созидательных жизненных целей придворную знать. В трагедиях Расина на первый план выдвигаются образы людей, развращаемых властью, охваченных пламенем необузданных страстей, людей колеблющихся, мечущихся. В драматургии Расина доминирует не столько политический, сколько нравственный критерий. Анализ опустошительных страстей, бушующих в сердцах венценосных героев, озарен в трагедиях Расина светом всепроникающего разума и возвышенного гуманистического идеала.

### 3. Художественные принципы классицистической комедии в творчестве Ж.-Б. Мольера

Творчество Мольера (1622–1673) позволяет не только познакомиться с еще одной мощной творческой индивидуальностью, но и понять своеобразие жанра классицистической комедии. Драматурга, при всей злободневности тематики его комедий, влекут вечные, общетипологические характеры и ситуации, характер основного и второстепенных героев строиться на выделении главенствующей черты (лицемерие Тартюфа, скупость Гарпагона, мизантропия Альцеста и т.д.), разнообразные комические традиции – итальянской комедии «масок», комедии «дель арте», испанской комедии «плаща и шпаги», античной комедии, наконец, народной фарсовой традиции – трансформированы Мольером в соответствии с классицистическим вкусом, чувством меры, писатель стремился к развитию так называемой «высокой комедии».

Большую роль в становлении Мольера-комедиографа сыграл его собственный жизненный и актерский опыт, работа в бродячей актерской труппе, осмысление современных социальных событий, прежде всего Фронды, близость к философскому кружку

П. Гассенди. Основные этапы творчества Мольера хорошо представлены в известном романе М. Булгакова.

Из ранних произведений особого внимания заслуживает пьеса «Смешные жеманницы», в которой автор критически изображает как само явление прециозности и установившуюся во французском обществе моду на прециозность.

«Высокая комедия» «Тартюф» Мольера разоблачает определенный, современный драматургу социально-психологический тип человека, конкретный вид религиозного ханжества, метит одновременно и в лицемерие вообще как общечеловеческий и устойчивый порок; именно это создало условия для превращения имени главного героя в нарицательное обозначение лицемерного человека. Важно подчеркнуть, что писатель мастерски строит композицию комедии, усиливает интерес читателя тем, что не сразу выводит на сцену самого Тартюфа, а сталкивает противоположные мнения о нем других персонажей. Это один из способов сочетать в пьесе комическое и драматически-серьезное. Это же сочетание – в основе развития конфликта, по существу неразрешимого без вмешательства извне. Развязку этой комедии специалисты именуют «*deus ex machina*», она усиливает ощущение случайности счастливого конца.

В другой «высокой комедии» Мольера – «Дон Жуан» представлена драматургическая интерпретация легендарного образа Дон Жуана.

Исследователи иногда противопоставляют характер Дон Жуана другим мольеровским героям как многоплановый образ – маниакальным характерам. Критик, однако, считает, что различие здесь не так абсолютно, продиктовано не столько сознательным изменением способов обрисовки персонажа, сколько тем, что Мольер следовал логике раскрытия характера определенного социального типа – французского либертина, воплощая неоднозначность его нравственно-психологического облика.

Определенные разночтения возникают у ученых при анализе «грустной» комедии Мольера «Мизантроп»: если довольно многие специалисты видят в Альцесте положительного программного героя, то не меньше сторонников и той точки зрения, что автору ближе мудрая компромиссная позиция Филинта. Стоит попытаться самостоятельно прийти к определенным выводам, основываясь прежде всего на анализе текста произведения.

При чтении «Скупого» и «Мещанина во дворянстве» нужно попытаться почувствовать, что скупость Гарпагона показана как разрушительный – и в социальном и в психологическом смысле – порок, тогда как тщеславие Журдена – смешно и трогательно одновременно.

#### 4. Становление жанра «высокой» комедии в творческом пути Ж.-Б. Мольера

Когда у Жана Поклена, преуспевающего обойщика и мебельщика с улицы Сент-Оноре, родился первенец, – произошло это 13 января 1622 года, – отец дал ему свое собственное имя, присовокупив к нему позже второе имя – Батист, чтобы отличить его от брата, тоже Жана. Предполагалось, что Жан-Батист унаследует отцовское дело; а после того как его отец выкупил у своего брата должность королевского обойщика, юный Поклен должен был обрести и этот высокий сан, дававший ему право именоваться «королевским камердинером».

Судьба как будто во всем благоволила первенцу. Но у мальчика умерла мать, добрая и умная Мари Крессе. Жану-Батисту было десять лет. К сожалению, точных сведений о его детстве не сохранилось, разве лишь рассказы старых биографов Мольера о близости мальчика-сироты к деду, отцу покойной матери, Луи Крессе. Этот человек, в противоположность своему удачливому зятю, оставался тесно связанным с трудовой средой городских ремесленников, из которой вышли и сами Поклены. Будущий «королевский камердинер» мог получать от деда внушения совсем иного сорта, и к живым впечатлениям от шумных и многолюдных кварталов старого Парижа, где жил мальчик, прибавлялись рассказы старого Крессе. Так сами собой устанавливались связи с жизнью городского люда, усваивалась красочная народная речь, складывалась душевная приязнь к простому человеку.

Неизгладимыми были впечатления от театральных представлений, которые нередко посещали внук с дедом, отправляясь в походы на ярмарку. Если юный Поклен уже не мог видеть представлений прославленного ярмарочного комедианта Табарена, то традиции этого популярного актера были еще живы в выступлениях многочисленных шутовских ярмарочных импровизаторов, которых юный Поклен, конечно, видел и, надо полагать, любил.

Таким образом, не зная точных фактов о ранних годах Ж.-Б. Поклена, мы все же можем составить себе общее представление об обстоятельствах жизни этого юноши, подготовляемого родителем к почетной должности королевского обойщика.

Поклен-отец, пользуясь своими связями, поместил сына в привилегированное учебное заведение – Клермонский коллеж, в котором иезуиты обучали наукам и жизненным правилам детей знати и зажиточных буржуа. Мальчик был оторван от дома, где вскоре появилась новая хозяйка – мачеха Катерина Флеретт.

Долгие семь лет, проведенные в коллеже, шли по строго установленному порядку. Изучались богословские дисциплины, греческий и латинский языки, древняя литература, грамматика. Кто знает, быть может знаменитый урок господина Журдена из комедии «Мещанин во дворянстве» был воспоминанием автора о ранних годах его собственного обучения. В коллеже существовал и школьный театр с репертуаром из комедий Плавта и Теренция – иезуиты любили таким способом обучать своих питомцев разговорной латыни. Вполне вероятно, что Поклен принимал участие в этих спектаклях; латынь и римских комедиографов он знал хорошо, – в будущем драматург не раз это докажет.

Поклен-отец, следя за успехами сына в коллеже, не забывал о главном назначении своего первенца. И вот 18 декабря 1637 года пятнадцатилетний Жан-Батист был приведен к присяге, необходимой для вхождения в цех обойщиков и для получения права унаследовать отцовскую должность.

Но, даже подвергшись столь торжественному акту, юный Поклен был очень далек своими мыслями от желаний отца. В эти годы он занимался изучением античных философов и сделал своим любимым писателем римского философа-материалиста Тита Лукреция Кара. Доказательством тому служит осуществленный им перевод поэмы Лукреция «О природе вещей».

Перевод этот, к сожалению, не сохранился, и точную его дату установить невозможно, но он бесспорно существовал и был сделан Мольером в последние годы его пребывания в коллеже или же вскоре после его окончания. Факт перевода, да еще в стихах, философской поэмы Лукреция говорит о направлении мыслей молодого Поклена, о характере его формирующегося мировоззрения и художественных вкусах. Поэма «О природе вещей» является гениальным творением философской мысли и одновременно превосходным поэтическим произведением. Раскрывая сущность мироздания как глубочайший философ-материалист, Лукреций описывал реальный мир как вдохновенный поэт. Он излагал и развивал учение греческого философа-материалиста Эпикура, охватывая в своей поэме все вопросы философии материализма – учение о природе, теорию познания, учение о человеке и этику.

После окончания в 1639 году коллежа Ж.-Б. Поклен для завершения своего образования сдал в Орлеанском университете экзамен на звание лиценциата прав. Старому Поклену это должно было очень импонировать: его наследник был теперь человеком вполне образованным. Но занятия адвокатской практикой не увлекли молодого человека. Его интерес продолжал сосредоточиваться на излюбленной философии. Именно в эти годы Ж.-Б. Поклен находит друзей-единомышленников – Шапеля и Бернье, и они усиленно штудируют сочинения французского философа-материалиста Пьера Гассенди. Утверждение доминирования чувственного опыта над абстрактным логизированием, сведение существующего к материальной субстанции, борьба со схоластикой и аскетизмом, провозглашение свободы мысли и прав природы – эти и другие идеи Гассенди оставили глубокий след в мировоззрении пытливого юноши.

Но, как ни увлекательны были занятия философией, молодой лиценциат не мог им отдаться целиком: его активная, страстная натура звала к другому. Воскресала ранняя

любовь к театру; но теперь уже хотелось не стоять в толпе зрителей, а самому подняться на подмости, с тем чтобы чаровать публику чтением героических стихов. Балаганные представления все же казались вещью недостойной. Страсть к сценическому искусству привела Поклена в дом Бежаров, горячих любителей театра, замышлявших создать в Париже новое театральное предприятие.

Надо полагать, что Поклен-отец знал про все эти увлечения сына и, конечно, не одобрял их. С его стороны было естественно требовать от Жана-Батиста, чтобы он, наконец, вступил в права наследства и взялся за дело: молодому человеку шел двадцатый год. Поклен заставлял своего сына просиживать целые дни в лавке и даже поручил ему ответственной задачей – выполнить обязанности королевского камердинера во время поездки Людовика XIII со двором в 1642 году в Нарбонну. Столь решительными действиями отец полагал в корне пресечь предосудительные наклонности сына. Но настояния старого Поклена возымели обратное действие.

Пребывание при дворе в качестве королевского камердинера, которое, по мысли Поклена-отца, должно было наполнить душу Жана-Батиста честолюбивыми чувствами, лишь переполнило чашу его терпения, и сын вскоре после возвращения из поездки объявил отцу о своем отказе от деловых занятий и даже от самого звания «королевского обойщика». Отказ был оформлен нотариальным актом, согласно которому отец уплачивал сыну 630 ливров, полагающихся ему из материнского наследства. Официальный характер этого документа указывает на то, что между отцом и сыном произошел разрыв, и уплата денег говорила отнюдь не о сердоболии старика Поклена, будто бы легко смирившегося с решением сына стать актером. Поэтому вряд ли правы те историки, которые в идиллических тонах рисуют отношения между старым и молодым Покленами и в качестве доказательства приводят факт опубликования в 1641 году королевского указа о снятии с актерской профессии клейма бесчестия. «Снятие бесчестия» было слишком слабым утешением для почтенного буржуа, терявшего своего прямого наследника и видевшего теперь в сыне лишь человека, «очернившего» славное, честное имя Покленов.

Критикам представляется достоверным сообщение современника, известного писателя-сказочника Шарля Перро, будто Жан Поклен сначала очень сурово отнесся к решению сына. Ведь недаром он не дал молодому Поклену ни гроша из своих денег. Поэтому вполне вероятно, что молодой человек, лишенный поддержки своих близких, в течение некоторого времени пребывал в очень затруднительных обстоятельствах. В эту тягостную пору жизни его и поддержало семейство Бежаров.

Таким образом Ж.-Б. Поклен, которому были уготованы богатство, почет и даже придворная карьера, порвал со своей респектабельной средой и стал актером. Он даже принял новую фамилию – Мольер. Деньги, полученные по наследству от матери, молодой актер вложил в затеваемое им дело. Старые корабли были сожжены, нужно было садиться в новый челн и отправляться в далекое, опасное, но бесконечно увлекательное плавание.

Семейство Бежар собрало у себя любительскую труппу, состоявшую из уже выступавшей на сцене Мадлены Бежар, ее брата Жозефа, сестры Женевьевы, Мольера и еще нескольких лиц.

Молодые люди, выступавшие с успехом перед родственниками и знакомыми, кончили тем, что решили организовать настоящий театр. Они пригласили к себе руководителем опытного актера Дени Бейса, арендовали зал для игры в мяч у Нельских ворот и, назвав свою труппу громким титулом «Блистательный театр», подняли в первый раз занавес в день нового 1644 года.

Репертуар театра был вполне традиционным: здесь шли трагикомедии, пасторали и трагедии. Подобные пьесы давались в королевском театре – Бургундском отеле и в театре Маре и всегда привлекали публику своими кровавыми происшествиями, любовными и патетическими тирадами. Но в «Блистательном театре» эти же самые пьесы сборов почти не делали. Любителям было не под силу тягаться с опытными актерами. Через год театр у Нельских ворот прогорел, и труппа перебралась в новое помещение, в зал для игры в мяч Черного Креста. Но и тут дело не улучшилось.

Долги росли, а играть приходилось перед пустым залом. Дела «Блистательного театра» были так плохи, что Мольер, являвшийся денежным поручителем за труппу, попал в долговую тюрьму. Но Мольер не сдавался: после того как отец вызволил его из тюрьмы, он не остепенился, не вернулся в лоно почтенной мещанской семьи, а с еще большим упорством отдался своей страсти.

Из зала Черного Креста труппа перешла в зал Белого Креста, но положение не изменилось. Наконец, молодым людям надоело бороться с неприветливой столицей, и они в 1645 году снаряжают фургон, нагружают его декорациями, бутафорией и костюмами и отправляются искать счастья и славы в провинцию.

Таковы факты частной жизни Мольера в момент его вступления в искусство. История искусства на многих примерах подтверждает, что великие художники чаще всего рождаются в исторические периоды наибольшего подъема общественной жизни, когда само время, значительность его социального содержания, приуготовляет художнику грандиозный материал – дает новые темы, идеи, образы, конфликты, и все это становится содержанием творчества, определяет его дух, масштаб, новизну.

Юность Мольера и годы его провинциальной жизни протекали в один из самых важных и переломных моментов французской истории XVII века – на фоне активности мощного социального движения Фронды (1648 – 1653). Фронда разразилась в годы ослабления центральной власти, когда после смерти Ришелье Францией правили из-за малолетства Людовика XIV на правах регентши его мать Анна Австрийская и первый министр Мазарини. Задобренные королевскими подачками, принцы вскоре один за другим перешли в дворянский лагерь, а рядовые участники Фронды – парижская беднота и крестьянские массы – были подвергнуты жестоким пыткам и казням. Абсолютизм торжествовал победу.

Мольер, как и преобладающее большинство современных ему писателей, видел в абсолютизме силу, смирившую феодальную анархию и способную осуществить задачу национального строительства. Но, признавая законность и разумность королевской власти, Мольер был не в лагере победителей. Долгие годы, проведенные в провинции (с 1645 по 1658 год), многое рассказали ему о жизни простых людей, об их тяготах и борьбе. Это были годы, предшествующие Фронде и самой Фронды; города, в которых выступала труппа Мольера, часто соседствовали с теми, где пылали пожары восстаний.

Французская провинция времен Фронды дала Мольеру глубокое знание жизни. Годы, проведенные в провинции, заложили основы мировоззрения Мольера; дальнейший жизненный опыт будет только развивать и углублять взгляды художника, но не менять их.

В первое время странствования парижской труппы были безрадостны – духовные и светские власти преследовали комедиантов, чиня им всякие препятствия. Бывали случаи, когда им не позволяли играть, а если позволяли, то забирали первый, самый обильный, сбор в пользу монастыря или какого-нибудь богоугодного заведения.

Актеры продолжали надрываться в трагическом репертуаре и успехом не пользовались. Любая ярмарочная труппа могла отбить у них зрителей: куда приятнее было хохотать над грубоватыми шутками фарса, чем подавлять зевоту, часами выслушивая патетические вопли трагиков. В старинных фарсах жил неумирающий, бодрый дух народа, его энергия, сметка, остроумие и талант. И Мольер, естественно, должен был обратиться к этому живительному источнику народного театра.

Но во французской провинции помимо фарсов большой популярностью пользовались и выступления итальянских актеров-импровизаторов, так называемая комедия дель арте. Мольеровской труппе не раз приходилось пасовать перед веселыми, динамичными спектаклями итальянцев, умевших пленить своих зрителей остроумием и живостью диалогов, ловкостью и непринужденностью движений и общим жизнерадостным тоном представления. Этот театр, выросший на основе национальной фарсовой традиции, обладал уже всеми чертами Профессионального искусства. К нему-то на первых порах и пошел на выучку Мольер с товарищами. Было решено создавать по примеру комедии дель арте веселые спектакли с импровизациями, в которых были бы использованы традиции родного французского фарса.

В труппе уже были такие опытные актеры, как Дюфрени с женой, комик Дюпарк (Гро-Рене) и актрисы Катрин Де-Бри и Терез Горла, будущая знаменитая мадмуазель Дюпарк. Надо полагать, что, заимствуя у итальянцев комические трюки и остроумные сюжетные положения, Мольер сам составлял свои первые коротенькие комедии-фарсы, в которых актерам предоставлялась полная возможность импровизировать. Так родились: «Влюбленный доктор», «Три доктора соперника», «Ревность Гро-Рене», «Гро-Рене ученик» и т. д. Большинство этих комедий писалось для Дюпарка, и, как видно из заглавий последних пьес, герой не менял даже своего имени. В этих фарсах фигурировали традиционные итальянские маски и развивались хитроумные сюжетные ситуации. Но наряду с условными персонажами здесь выступали и фигуры, наделенные реальными психологическими чертами, имелись детали живого быта, звучала народная речь.

Работая над фарсами, Мольер добивался слияния традиций национального народного театра с достижениями итальянской комедии дель арте, и таким образом, у молодого драматурга происходило как первичное освоение принципов реализма, так и знакомство с техникой построения комедии.

Новые спектакли публике очень нравились. Теперь мольеровские актеры смело состязались с итальянцами, и часто победа оказывалась на стороне французской труппы; разыгрываемые ими пьесы были близки зрителю и по языку и по общему бытовому колориту.

Окрыленный успехом, Мольер написал свою первую большую комедию «Шалый, или Все невпопад». Сюжет «Шалого» заключается в том, что юноша Лелий при помощи своего слуги Маскариля соединяется с Селией, которая находится в руках у работорговца Труфальдина. Мольер с первой же комедии выбрал себе в герои ловкого и умного простолудина Маскариль, открыто заявив себя сторонником жизнерадостного мировоззрения Ренессанса.

За время провинциальных скитаний мольеровская труппа определила свой репертуар и нашла собственного зрителя, приобрела добрую славу и, самое главное, уверенность в своей силе. Прошли долгие и плодотворные тринадцать лет. Теперь можно было уже с большим успехом пытаться завоевать Париж.

Французская столица была богата театральными зрелищами. Помимо двух привилегированных театров – Бургундского отеля и театра Маре, здесь выступали итальянская труппа во главе со знаменитым Тиберио Фьорилли, испанские актеры, возглавляемые Себастьяном да Прадо, труппа актера Доримона, находившаяся под покровительством супруги брата короля. На Сен-Жерменской ярмарке собирали публику голландские танцовщики, а на Сен-Лоранской – кукольный театр. Итак, Мольеру и его товарищам было с кем состязаться.

Над всеми труппами главенствовал, как и тринадцать лет назад, королевский театр – Бургундский отель. Положение второго парижского театра – Маре – было более шатким. Лучшие актеры театра Маре покидали труппу, и театр, некогда прославленный блистательными премьерными корнелевскими пьесами, превратился в место, куда публика стекалась лишь затем, чтобы смотреть эффектные постановочные спектакли.

Зная плохие дела театра Маре, мольеровская труппа рассчитывала, приехав в Париж, снять именно это помещение на полтора года. Шли даже разговоры о возможном слиянии двух трупп.

Осенью 1658 года Мольер и его актеры со страхом и надеждой въехали в столицу, но случилось так, что провинциалам сразу же удалось выступить перед самим Людовиком XIV. 24 октября 1658 года в гвардейском зале Луврского дворца бродячие провинциальные комедианты показали королю и придворным трагедию Корнеля «Никомед». Исполнительницы женских ролей понравились, но в общем зал остался холоден. Тогда Мольер попросил у короля разрешения «представить ему один из тех маленьких дивертисментов, которые стяжали ему некоторую известность и увлекли провинцию». Молодой король, жадный до всяческих забав, согласился, и актеры с заразительной веселостью разыграли фарс «Влюбленный доктор». Людовик и двор немало смеялись, глядя на бойких провинциалов, и судьба труппы была решена: король предоставил Мольеру

старый театр Пти-Бурбон, назначил годовую пенсию в 1500 ливров, а брат короля разрешил труппе называться его именем.

Покончив с театральными организационными делами, Мольер взялся за перо и написал «Смешных жеманниц». Успех новой комедии. В «Смешных жеманницах» Мольер не только смело пародировал господствующую в литературе и салонах «прециозность», высмеивал искусственную речь и вычурные манеры, его критика была глубже и содержательнее: драматург выставлял на осмеяние лживые и притворные чувства людей, создающих себе нарочитый противоестественный облик с расчетом на то, что так они ясней дадут почувствовать окружающим свое сословное превосходство. Когда одна из жеманных героинь Мольера говорила служанке: «Скорее подай нам советника граций», – то она не употребляла обыкновенное слово «зеркало», чтобы не уподобиться простонародью. В «Жеманницах» Мольер показывал, как сословная спесь заставляет людей отказываться от естественного поведения, от человеческой природы и превращает их в глупых, безжизненных кукол, твердящих высокопарные фразы.

Высмеивая фальшивых людей, Мольер, конечно, не мог не упомянуть и о фальшивом театральном искусстве: напыщенный глупец маркиз Маскариль произносит в комедии восторженный панегирик актерам Бургундского отеля: «Только они и способны оттенить достоинства пьесы. В других театрах актеры невежественны: они читают стихи, как говорят, не умеют завывать, не умеют, где нужно, остановиться. Каким же манером узнать, хорош ли стих, если актер не сделает паузы и этим не даст вам понять, что пора подымать шум?» Именитому театру такая похвала, конечно, пришлось не по вкусу. Артисты Бургундского отеля оказались в первых рядах врагов «провинциального выскочки», осмелившегося нагло высмеивать нравы и искусство высшего света. Салоны объявили Мольеру войну.

Вступая на путь серьезной, моральной драматургии, Мольер не превращался, однако, в скучного моралиста: ему надо было отстаивать не мертвенную, абстрактную добродетель, а естественную мораль. Поэтому Мольер, не в пример писателям-моралистам, не боялся жизни, ее страстей и радостей, а, наоборот, в естественном развитии человеческой природы, руководимой просвещенным разумом, находил истинную нравственную норму.

Поиски путей новой драматургии сводились не только к введению в традиционный комедийный жанр идейно значительной проблематики. Эта проблематика должна была вырастать органически из самой действительности, отраженной в комедии. Новаторство могло осуществиться только при условии приближения художника к правде жизни, только в результате реалистического отражения им фактов действительности. И Мольер смело вступил на этот путь. Публику стали привлекать острые сатирические зарисовки аристократов.

Накопив значительный опыт как драматург, идя непосредственно от впечатлений действительности, Мольер уже в большой степени был подготовлен к осуществлению реформы в области комедии. От пьесы к пьесе происходил процесс выработки художником новых принципов драматургического творчества. Сохраняя прочные связи с народными фарсовыми традициями, Мольер преодолевал идейную ограниченность фарса и, используя опыт литературной комедии, вплотную подошел к созданию нового жанра – жанра «высокой» комедии, в котором жизненная достоверность изображения характеров и нравов сочеталась с широким гуманистическим взглядом на действительность.

На 1664–1670 годы приходится высший расцвет творчества драматурга. Именно в эти годы он создает свои лучшие комедии: «Тартюф», «Дон Жуан», «Мизантроп», «Мещанин во дворянстве».

Обличая пороки своего времени, драматург в этом новом типе комедии давал понять тот нравственный и гражданский идеал, от которого он отталкивался в своей критике. Движение сюжета теперь было не результатом плутов и хитросплетений фабулы, а вытекало из поведения самих действующих лиц, определялось их характерами. В конфликтах комедии нового типа явственно ощущались основные противоречия реальной действительности. Теперь герои выступали не только в их внешней, объективно комической сущности, но и со стороны их субъективных переживаний, имевших для них подчас подлинно драматический характер. Этот драматизм переживаний придавал отрицательным

героям новой комедии жизненную подлинность, реальность, отчего сатирическое обличение приобретало особую силу. Драматизм комедии раскрывал и остроту восприятия художником пороков дворянско-буржуазного общества, придавал его критике особую серьезность и страстность; и тогда в его громком обличительном смехе звучали интонации гражданского негодования.

Таковы были основные черты комедии, создаваемой Мольером и получившей наименование «высокой комедии». Определяя своеобразие этого жанра, Пушкин писал: «...высокая комедия не основана единственно на смехе, но на развитии характеров, – и что нередко [она] близко подходит к трагедии».

Первый сокрушительный удар по дворянско-буржуазному обществу Мольер нанес своей комедией «Тартюф». Подробности этого писательского подвига таковы. Уже почти целую неделю непрерывно шли увеселения, устроенные королем в честь Анны Австрийской и Марии-Терезии, и вот на шестой день «Увеселений волшебного острова», 12 мая 1664 года, мольеровская труппа исполнила новое произведение своего главы – трехактную комедию «Тартюф».

Молодой Людовик нашел комедию «очень занимательной». Не вдумываясь в содержание показанного спектакля, он был вполне доволен новым подарком своего постоянного развлекателя – ведь в комедии выставлялись на осмеяние изрядно надоевшие царственному волоките моралисты.

Но совсем иной была реакция фанатически религиозной королевы-матери и окружавших ее придворных и клерикалов. Тут сразу же заметили крамольный характер «Тартюфа» и потребовали от короля запрета комедии.

В официальном отчете о шестом дне празднеств было записано: «Величайшая щепетильность короля в вопросах религии не могла вынести этого сходства между пороком и добродетелью, которые могли быть приняты один за другую». «Тартюф», который, по уверению автора, должен был олицетворять лицемерие и ханжество известной части духовенства, воспринимался как злая карикатура на все духовное сословие.

Комедия «Дон Жуан, или Каменный гость» (1664).

Сюжет комедии был заимствован из итальянского сценария, созданного по мотивам комедии Тирсо де Молина «Севильский озорник». Острейшей сатире сопутствовало злое высмеивание ненавистного ханжества, обличались одновременно и наглая преступность и прикрывающая ее иезуитская мораль. Имя Дон Жуана стало нарицательным для обозначения развратника, соблазняющего множество женщин и потом их бросающего. Это свойство Дон Жуана в комедии Мольера вытекает из его принадлежности к аристократии, которой все позволено и которая ни за что не хочет чувствовать своей ответственности. Дон Жуан — эгоист, но он не считает это дурным, потому что эгоизм полностью согласуется с привилегированным положением аристократа в обществе. Портрет аристократа дополняется безбожием, полным презрением к религии. Аристократическому вольномыслию Дон Жуана противопоставляется буржуазное благомыслие Сганареля. На чьей же стороне Мольера? Ни на чьей. Если вольномыслие Дон Жуана вызывает симпатию, то это чувство исчезает, когда Дон Жуан прибегает к лицемерию наподобие Тартюфа. Его противник Сганарель, защищающий мораль и религию, труслив, лицемерен, больше всего на свете любит деньги. Поэтому в финале пьесы, которая тоже перерастает из комедии в трагикомедию, обоих героев ждет наказание, соразмерное их характерам: Дон Жуан проваливается в ад, увлекаемый туда статуей убитого им Командора, а Сганарель думает о том, что хозяин, проваливаясь в ад, не расплатился с ним. «Мое жалованье, мое жалованье, мое жалованье!» — этими горестными криками Сганареля заканчивается комедия.

Похождения Дон-Жуана приносили окружающим людям величайшее зло. В беседе со Сганарелем Дон Жуан сознается, что не верит ни в рай, ни в ад, ни в черта, ни в загробную жизнь, а когда озадаченный слуга спрашивает у него: «Во что же вы верите?» – то Дон Жуан спокойно отвечает: «Я верю, Сганарель, что дважды два – четыре, а дважды четыре – восемь».

В комедии «Мизантроп» (1666) Мольер решил исследовать еще один порок — человеконенавистничество. Однако он не делает героя комедии мизантропичного Альцеста

отрицательным персонажем. Наоборот, он рисует честного, прямого героя, который хочет сохранить в себе человеческое начало. Но общество, в котором он живет, производит страшное впечатление, «повсюду гнусная царит несправедливость». Ему возражает Филинт, дружески относящийся к Альцесту, но считающий, что, живя в обществе нужно соблюдать светские приличия, однако его увещевания остаются напрасными.

Действие комедии начинается со спора между Альцестом и его другом Филинтом. Филинт проповедует удобную для жизни соглашательскую философию. Зачем ополчаться против жизненного уклада, когда все равно его не изменишь? Куда разумней приравниваться к общественному мнению и потакать светским вкусам. Но Альцесту такая кривизна души ненавистна. Он говорит Филинту:

Но раз нам по душе пороки наших дней,  
Вы, черт меня возьми, не из моих людей.

Своих людей Альцест видит в решительных и смелых натурах, способных на резкое и суровое обличение окружающих несправедливостей. От имени этих вольнодумцев Альцест говорит:

Нет! Мы должны карать безжалостной рукой  
Всю гнусность светской лжи и пустоты такой.  
Должны мы быть людьми; пусть нашим отношениям  
Правдивость честная послужит украшением.  
Пусть сердце говорит свободно, не боясь.  
Под маской светскости трусливо не таясь.

Альцест хочет только одного – остаться человеком в лживом обществе. Вокруг себя он видит страшную картину, искажение нормального человеческого существования:

Везде предательство, измена, плутни, лживость,  
Повсюду гнусная царит несправедливость.  
Я в бешенстве; нет сил мне справиться с собой,  
И вызвать я б хотел весь род людской на бой.

Альцест ненавидит окружающих его людей; но, по существу, ненависть эта касается тех извращений человеческой природы, которые приносит с собой ложное общественное устройство. Предвосхищая идеи просветителей, Мольер в образе своего Мизантропа изображает столкновение «естественного человека» с людьми «искусственными», испорченными дурными законами. Альцест с отвращением покидает этот гнусный мир с его жестокими и лживыми обитателями.

С обществом Альцеста связывает только страстная любовь к Селимене. Селимена – типичная светская особа, умная и решительная молодая женщина, но сознание и чувства ее полностью подчинены нравам высшего света, и потому она пуста и бессердечна. После того как великосветские поклонники Селимены, обиженные на нее за злословие, покидают ее, она соглашается стать женой Альцеста. Альцест бесконечно счастлив, но он ставит своей будущей подруге условие: они должны навсегда покинуть свет и жить «вдвоем, в глуши, в пустыне». Селимена отказывается от подобного сумасбродства, и Альцест возвращает ей слово.

Альцест не представляет себе счастья в том мире, где нужно жить по волчьим законам, – его идейная убежденность одерживает победу над бездумной страстью. Но Альцест уходит от общества не опустошенным и не побежденным. Ведь недаром он, высмеивая напыщенные стихи маркиза, противопоставлял им очаровательную народную песню, веселую и искреннюю. Восхваляя сельскую музу, Мизантроп проявил себя человеком, глубоко любящим и понимающим свой народ. Но Альцест, как и все его современники, не знал еще путей, которые ведут протестующего одиночку в лагерь народного возмущения. Не знал этих путей и сам Мольер, так как они еще не были проложены историей.

Но Мольер показывает не только протестующую силу своего героя, он видит и теневую сторону этого нового типа: ошибка Альцеста заключается в том, что ненавистные ему пороки светского общества он готов увидеть у всего человеческого рода, и это придает фигуре самого Мизантропа некоторые комические черты.

Только любовь к Селимене удерживает Альцеста в Париже. Но эта светская, избалованная девушка недостойна его чувства. Она вовсе не собирается расстаться с удовольствиями и развлечениями парижской жизни ради Альцеста. Если в «Тартюфе» трагикомическое начало было прикрыто мнимой счастливой развязкой, то в последних словах Альцеста, покидающего Париж, слышатся даже не трагикомические, а трагические ноты, сходные с теми, которые много позже прозвучат в последних монологах Чацкого в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума».

Великий мыслитель Жан-Жак Руссо осудил Мольера за насмешки над Альцестом: «Везде, где Мизантроп смешон, он лишь исполняет долг порядочного человека» («Письмо к Д'Аламберу»). Руссо не учел, что своим произведением Мольер гениально предвосхитил идеи Просвещения. Альцест — человек XVIII века. Во времена Мольера он еще слишком одинок, он редкость, и как всякая редкость может вызвать удивление, насмешку, сочувствие, восхищение.

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

Последняя великая комедия Мольера — «Мещанин во дворянстве» (1670), она написана в жанре «комедии-балета»: по указанию короля в нее были включены турецкие танцы. Известно, что Людовик XIV любил танцевать, и именно по этой причине родился жанр «комедии-балета», достаточно неестественный для искусства классицизма, отстаивавшего принцип чистоты жанров, то есть запрет на их смешение. Но в данном случае королевский заказ был особенно сложным: нужно было в комедию включить танцы, в которых содержалась бы насмешка над турецкими церемониями. Дело в том, что турецкий посол во Франции, задетый довольно скромным приемом, имел неосторожность заявить: на лошади турецкого султана больше драгоценных камней, чем на короле Франции. Мог ли Людовик XIV это стерпеть? Тот самый Людовик, которого подданные почтительно называли «король-солнце» и который однажды в Парижском парламенте (суде) бросил своим противникам в лицо фразу, ставшую знаменитой: «L'Etat c'est moi» — «Государство — это я». По его приказу посла посадили под домашний арест, а затем и вовсе выслали из Франции. Но этого показалось мало, ведь король был не просто оскорблен, а выставлен в смешном свете. Надо было не менее зло осмеять турок, и сделать это было поручено Мольеру. Сотрудничать нужно было со знаменитым композитором Жаном Батистом Люлли (1632–1687), выходцем из Италии, замечательным музыкантом, которого с Мольером связывала предшествующая работа над комедиями-балетами и одновременно взаимная вражда. Мольер умело ввел танцевальные сцены в сюжет комедии, сохранив единство ее конструкции.

В «Мещанине во дворянстве» Журден так и не прозревает и, в отличие от Альцеста, не терпит поражения. Конечно, его победа эфемерна (он торжествует в мире фантасмагории, карнавала, балета), но она эфемерна только в том, что касается его новых титулов. Журден, вынудив своих родных и слуг вопреки свойственной им честности идти на обман, изменяет мир реальный, прежде всего его нравственный облик. Теперь, прозреет Журден или нет, прежняя гармония уже не восстановится, мир бесповоротно изменился, приспособившись к заблуждению героя.

Французские романтики, изображавшие трагическое противоречие личности и общества или способность сильной романтической личности подчинять себе обстоятельства, не случайно будут видеть в Мольере одного из своих великих предшественников. Но несоответствие мира и героя, т. е. то, что для романтиков предстанет в драматическом, трагическом свете, для Мольера было еще источником комического. Комическое у Мольера отличается от комического у Шекспира или Лопе де Вега, чьи комедии воспевали избыток жизненных сил, радость ощущения бытия. В произведениях Мольера веселый, жизнерадостный смех все чаще сочетается со смехом трагикомическим и сатирическим.

Создав галерею бессмертных сатирических типов – Тартюфа, Дон Жуана, Гарпагона, Журдена, Мольер изобличил пороки общества. Выдвигая своих сатирических персонажей на первый план, Мольер никогда не делал их безраздельно господствующими, морально подавляющими образами. Как ни могущественны в своей злой силе Тартюф, Дон Жуан и Гарпагон, как ни тлетворно их воздействие на других людей, все же победа остается не за ними, а за силами, им противодействующими.

Монолитность мольеровских сатирических образов, охваченных единой всепоглощающей страстью, была родственна принципам народной сатиры. Принцип гиперболизации, свойственный фарсовым образам, маскам итальянской народной комедии и столь отчетливо проявляющийся в монументальных типах Рабле, этот принцип был прочно усвоен Мольером, но подвергся существенному изменению. Исключив элементы фарсовых излишеств, преодолев схематизм итальянских масок и отказавшись от фантастических преувеличений Рабле, Мольер создал по-народному гиперболизированные, но жизненно вполне достоверные, сатирически целеустремленные характеры. При этом он следовал принципам рационалистической эстетики, законам типизации, выработанным классицизмом.

Мольер своим творчеством развивал наиболее прогрессивные устремления классицистского стиля. Результатом этого было то, что в творчестве Мольера классицизм вышел за свои стилиевые пределы и, обретя собственные художественные черты, стал связующим звеном между искусством реализма эпохи Возрождения и реализмом нового времени.

Стиль Мольера имел бесспорные преимущества перед стилем трагических писателей классицизма, даже таких, как Корнель и Расин. Преимущества эти сказывались в более органической связи с действительностью, с народными традициями и тем самым с принципами ренессансного искусства. Своим доверием к человеческой природе Мольер выражал свою верность идеям Возрождения, он отстаивал права человека на счастье, но ему было уже ясно, что из источника природы истекает не только живая, но и мертвая вода, – самые естественные порывы человека, лишённые сдерживающего общественного начала, становятся противоестественными, корыстными и эгоистическими. Гармония между естественным и разумным, которую отыскивали в жизни художники Возрождения, уже потеряла прогрессивный исторический смысл. Поэтизированное изображение действительности в новых социальных условиях становилось ложной идеализацией; борьба за гуманистические идеалы требовала прямого и трезвого взгляда на жизнь, и Мольер выполнил эту историческую миссию искусства. При всей живости и эмоциональности творчества Мольера интеллектуальность была важнейшей чертой его гения: рационалистический метод определил глубокий и сознательный анализ типических характеров и жизненных конфликтов, способствовал идейной ясности комедий, их общественной целеустремленности, композиционной четкости и завершенности.

В комедиях Мольера жизненные типы получали свое глубокое раскрытие не в сложном многообразии характера, а в их преобладающей, доминантной страсти; они давались не в своем непосредственном бытовом облике, а после предварительного логического отбора типических черт, и поэтому сатирические краски тут были предельно сгущены, идейная тенденция, заключенная в образе, получала наиболее четкое выражение. Именно в результате такого сознательного заострения характеров были созданы Тартюф, Дон Жуан, Гарпагон и другие типы широчайшего социального обобщения и огромной сатирической силы.

Но сатира Мольера никогда не приобретала внешнего характера, не нарушала реалистической жизненности поведения персонажей, бывших носителями тех или иных социальных пороков. Эти герои искренне уверены в справедливости своих идей и поступков; они одержимы своими страстями и самозабвенно борются за их осуществление. И чем одержимее они в этой борьбе, тем смешней, так как смех рождается из несоответствия их поведения с низменностью их целей. Заурядные побуждения возводятся в идеал, и это делает самоуверенность мольеровских персонажей мнимой, как бы изнутри самого образа сатирически обличающей пошлые страсти. Когда же, к финалу действия, сатирические персонажи терпят крах, то, сохраняя при этом драматизм своих переживаний, они не

вызывают у зрителей никакого сочувствия, ибо понесенное ими наказание воспринимается как возмездие, которое ими вполне заслужено.

### Контрольные вопросы для самоподготовки студентов

1. В чем суть вневременной актуальности комедий Мольера?
2. На фоне каких жанровых видов комедии формировалась «высокая комедия» Мольера?
3. Какие комедии Мольера относят к жанру «высокой комедии»?
4. Какие пьесы Мольера свидетельствовали об эволюции его творчества?
5. Какова основная проблематика комедий Мольера?
6. Назовите художественные черты комедий Мольера, которые указывают на следование драматургом классицистической эстетике.
7. Какие художественные средства изображения характеров указывают на черты реализма в комедиях Мольера?

### *Литература:*

1. [Мольер Ж.-Б. Мизантроп / Ж.-Б. Мольер. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 86 с.](#)
2. [Мольер Ж.-Б. Мещанин во дворянстве / Ж.-Б. Мольер. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 97 с.](#)
3. [Артамонов С. Д. Сорок веков мировой литературы. В 4 книгах : учеб. пособ. Кн. 3 : Литература эпохи Возрождения / С. Д. Артамонов. — М. : Просвещение, 1997. — 256 с. С. 190-191, 217-219, 223-225, 221-223](#)
4. [Булгаков М. Жизнь господина де Мольера // Булгаков М. Собрание сочинений в пяти томах: \[т.4. Пьесы. Жизнь господина де Мольера. Записки покойника \(Театральный роман\)\]. Т.4 : Пьесы. Жизнь господина де Мольера. Записки покойника \(Театральный роман\) / М. Булгаков. Собрание сочинений в пяти томах. — // Художественная литература, 1992. — М. : Художественная литература, 1992. — С. 227 – 400.](#)
5. [История зарубежной литературы XVII века : учеб. пособие / А.Н. Горбунов, Н.Р. Малиновская, Н.Т. Пахсарьян и др. — М. : Высшая школа, 2007. — 487 с. С. 296-303](#)
6. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 173-180](#)

Лекция № 8  
**Литература эпохи Просвещения**

План

1. Просвещение как идейно-эстетическое направление в европейском искусстве постренессансной эпохи.
2. Просвещение во Франции. Драматургия П. О. Бомарше.
3. Просвещение в Германии. Трагедия «Фауст» И. В. Гёте:
  - 3.1. Источники произведения. Система образов (Фауст – Мефистофель, Фауст – Маргарита).
  - 3.2. Концептуальный смысл образов и их роль в философском развертывании трагедии.
  - 3.3. Проблемы поиска смысла жизни, добра и зла в трагедии Гёте.
  - 3.4. Парадоксы авторских решений в трагедии.

1. Просвещение как идейно-эстетическое направление  
в европейском искусстве постренессансной эпохи

Как и в предыдущей эпохе, календарные рамки столетия не совпадают с историко-литературной периодизацией. Важные новые социокультурные процессы возникают в различных западноевропейских странах в конце 80-х-90-е годы XVII века, они тесно связаны с глубокими политическими изменениями. Опираясь на крупнейшие политические события эпохи, специалисты рассматривают «XVIII век» как самостоятельную литературную эпоху между двумя революциями – так называемой «славной революцией» в Англии, т.е. государственным переворотом 1688-1689 годов, и Великой французской буржуазной революцией 1789-1794 годов. Однако, как известно, датировка культурных, литературных процессов по тем или иным историческим событиям, связывание по существу длительных процессов с некоей определенной точкой истории всегда несут на себе отпечаток условности и схематизма. Такой схематизм особенно очевиден применительно к рубежу XVII и XVIII веков: резкий разрыв между этими эпохами, контрастное противопоставление их друг другу. Новая эпоха не резко рвет с прошлым, а постепенно вызревает внутри самого этого прошлого. И в процессе перехода к новому этапу участвует множество историко-политических, экономических, идеологических и других факторов.

XVIII век – время заката абсолютизма в Европе, постепенного дряхления феодальной системы или ее остатков, век «кризиса европейского сознания» (П. Азар) – был одновременно периодом укрепления гражданского общества и успешного цивилизационного развития во многих областях жизни.

XVIII столетие вошло в историю культуры и литературы как «век Просвещения». Справедливость такого наименования эпохи, в общем, неоспорима. В то же время надо понимать, что это явление – доминирующее, центральное, но не единственное, которым определяется духовный облик столетия. «Просвещение – это выход человека из состояния несовершеннолетия, в котором он находился по собственной вине. (...) Имей мужество пользоваться своим собственным умом! – таков девиз эпохи Просвещения» (И. Кант). Основные идеи Просвещения носят общечеловеческий характер. Основные из них следующие: вера в человеческий разум, призванный обеспечить прогресс человечества; защита научного и технического познания; религиозная и этическая терпимость; защита естественных неотъемлемых прав человека и гражданина; отказ от догматических метафизических систем, не поддающихся фактической проверке; критика суеверий; борьба против сословных привилегий и тирании.

XVIII век часто называют «веком Разума». В то же время необходимо уточнить содержание и функцию понятия «разум» в эту эпоху. Прежде всего, не следует думать, что просветители верили в безграничные возможности человеческого разума, как это иногда утверждают. Разум для просветителей как раз ограничен – «ограничен рамками опыта и контролируется опытом». Таким образом, первое, что отличает рационализм XVIII века от его предшественника – картезианского рационализма – эмпирический характер, критика всякой физической спекулятивности.

Разобравшись в этих важных нюансах категории разума XVIII столетия, можно глубже и тоньше понять особенности взаимоотношений разума и чувства в эту эпоху. Недостаточно было бы отметить, что для XVIII века равно характерны как «просвещенные умы», так и «чувствительные души». Большая часть культурной жизни этого периода протекла в убеждении, что «чем разум человека становится просвещеннее, тем его сердце – чувствительнее», как утверждали французские энциклопедисты, что сердце и ум, хоть и разделяются, как две относительно автономные сферы человека, но практически всегда действуют и реагируют вместе.

Соединение противоречивых устремлений и настроений – оптимистичности и скептицизма, иронии и меланхолии, патетики и трезвости, опоры на естественно-природное и социальное, атеизма и мистики, старого и нового и т.д. – осуществляется в XVIII столетии на почве компромисса – очень важной категории менталитета этой эпохи.

Зарубежные эпистемологи (философы, занимающиеся теорией познания) считают своеобразной эмблемой механизма познания в этот период маятник – с его широкой амплитудой колебаний, на шкале которой умещается множество промежуточных позиций, и с его тяготением от крайних точек к центру, к некоей средней позиции. Компромисс XVIII века – это способ выражения в идейной терпимости и своеобразного культурного плюрализма. В отличие от культуры диалога, культуры диспута, с каковыми выступали эпоха Возрождения и XVII столетие, культуру XVIII века справедливо определяют как «культуру разговора, беседы» (В. Библер), в которой несовпадающие позиции «собеседников» не выразительно противопоставляются, а дополняют друг друга, направлены, в конечном счете, на совершенствование искусства общения – как общения «с другими», так и с самим собой.

XVIII век также называют и «веком философов». Крупнейшие мыслители этого периода – Локк, Шефтсбери, Лейбниц, Спиноза, Беркли, Юм и др.

*Взаимодействие различных литературных направлений в XVIII веке.* Сформировавшись в некое идейно-художественное течение, просветительская литература развивается как бы между и поверх литературных направлений, частично накладываясь на них, сливаясь с ними, но никогда полностью их не поглощая. Так что в каждом литературном направлении XVIII столетия мы можем обнаружить его «просветительский» и «непросветительский» варианты, в чем можно убедиться, обратившись к анализу поэтики

конкретных произведений. Основными литературными направлениями XVIII столетия являются классицизм, рококо и сентиментализм.

Этимология термина «рококо» (в отличие от «барокко») вполне ясна: это искусственное образование по аналогии со словом «барокко» от французского слова «gros-œil» – «раковина». Изящная, причудливой формы перламутровая раковина стала некоей эмблемой искусства рококо, и термин, таким образом, фиксирует определенные особенности его стиля: изящество, миниатюрность или, во всяком случае, тяготение к ней, причудливость, блеск и т.д. Но содержание понятия «рококо», разумеется, гораздо шире.

В основе художественного мироощущения *рококо* – осмысление тех новых общественно-политических и нравственно-психологических процессов, которые происходили в Западной Европе в начале XVIII столетия. Это – измельчание политических конфликтов (вместо драматически крупных событий – потрясений политической и военной жизни XVII века – множество мелких «стычек», локальных вон, политических компромиссов), углубляющее кризис «героического», «ветшание» феодальной системы; финансовые трудности при тяге общества к роскоши; сложная эволюция нравов и психологии общества, вырабатывающего критерии морали внутри себя самого и осознающего их двойственность, а порой и двусмысленность. Искусство рококо – создание светского, в высшей степени цивилизованного общества. «Метафизичности» барокко здесь нет места, рококо чуждо стремление ставить и разрешать «вечные» вопросы, оно стремится говорить о серьезном легко, непринужденно, изящно и остроумно, вырабатывает особый галантный стиль жизни, сочетающий утонченную культуру мысли, чувства и поведения. Литература рококо понимает себя как игру, приносящую радость и наслаждение, что не снимает ни остроты поднимаемых ею проблем – прежде всего проблем частного, интимного существования человека (но рококо свойственно и сведение всего существенного в человеческой жизни к интимному и частному), ни их актуальности, но рождает особую, неповторимую манеру их воплощения. Характерные черты этой манеры – игривость, мягкость, легкость, остроумие, скептицизм, изящество, интимность, искусство намека, тонкая гривуазность. Основной интерес литературы рококо направлен на постижение интимной психологии частного человека, на историю естественно-скандальных «заблуждений сердца и ума». Театр Марево, поэзия Грессе (зрелое рококо), Казанова (позднее рококо).

Как литературное направление *сентиментализм* вполне сформировался уже к 40-м годам XVIII века. Тяготение к «идиллическому хронотопу» (М.М. Бахтин), меланхолические интонации, предпочтение тем «деревенской жизни», общения человека с природой содержат в себе потенции, органично ведущие к эволюции сентиментализма в сторону руссоитского варианта Просвещения, приводят, в конце концов, к полемике с просветительскими идеями прогресса цивилизации, усиливают упования сентименталистов уже не на чувство как «способ нравственного мышления», а не чувствительность, на противопоставленную рассудочности эмоциональность человека. Поздний «предромантический» сентиментализм питает интерес к иррациональному, загадочному в человеческой душе и в мире, так что появление так называемого «готического» романа, повести – не только свидетельство интереса к увлекательному приключенческому сюжету, но к миру таинственного, рокового, непознанного, т.е. всего того, что станет важнейшим предметом художественной рефлексии в романтической литературе XIX века. Особое место занимают в литературной панораме столетия произведения, вбирающие в себя тенденции двух или более литературных направлений, обладающие некоей «смешанной» поэтикой. Наиболее показателен здесь распространенный в Германии и Франции жанр так называемого сентиментально-юмористического романа, родоначальником которого является английский писатель Л. Стерн. В жанровом облике такого романа сосуществуют тенденции поэтики сентиментализма и рококо. Такой же «смешанной» поэтикой, «универсальным методом» (А.А. Аникст) обладают и некоторые другие известные сочинения XVIII столетия – «Кандид» Вольтера, «Фауст» Гете. Они лишней раз демонстрируют, что литературные направления XVIII века развиваются, эволюционируя, на протяжении всего столетия, сложно взаимодействуют друг с другом, то расходясь в полемическом пафосе, то неожиданно

сливаясь, так что творческий метод того или иного писателя в конкретном произведении, этапа литературной истории всегда требует корректировки общей схемы, точного анализа индивидуальных особенностей и художественных задач, специфики развития разных национальных литератур.

## 2. Просвещение во Франции. Драматургия П. О. Бомарше

Своеобразие историко-литературного развития во Франции XVIII века. Отождествление всей культуры и литературы XVIII века во Франции с просветительской определяло особенности датировки эпохи: в отличие от Англии первые значительные приметы Просвещения появляются лишь в 1720-е годы, к тому же до 1715 года продолжалось правление Людовика XIV.

Историко-политическая, общественно-экономическая, культурная жизнь Франции на рубеже XVII – XVIII столетий изменилась столь существенно, что это произвело некую «социальную революцию», преобразило духовный облик общества (отмена Нантского эдикта во Франции в 1685 году). В целом для становления новой литературы огромное значение имел непосредственный опыт национальной истории, опыт действительности.

Абсолютная монархия во Франции переживает глубокий кризис в XVIII веке, но нужно ощущать двойственные последствия этого кризиса в сфере культуры – разочарование в официальной Истории, в патетике и героике, «отрезвление» от «гипноза великого царствования» создавали благоприятную почву для развития духа критицизма, столь характерного для Просвещения.

Одно из важных художественных явлений последнего периода развития французской литературы XVIII века – *«Безумный день, или Женитьба Фигаро»* – лучшая драма трилогии Пьера Огюстена Бомарше о Фигаро («Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро», «Преступная мать»). Эта пьеса органично соединяет остроту просветительской проблемности, критицизм и изящество, иронию, увлекательность комедии рококо. Следует одновременно усвоить основные вехи творческой эволюции Бомарше, влияние драматургии писателя не только на историю литературы, но и музыки (Моцарт, Россини), проследить историю сценических постановок пьес Бомарше.

## 3. Просвещение в Германии

Как в Англии и Франции, заметные изменения в немецкой культуре, литературе происходят уже на грани XVII-XVIII столетий, в 1690-е годы, и эти изменения не сводятся только к формированию просветительской идеологии, хотя она занимает важное место в процессе социокультурной трансформации рубежа веков. Современные ученые считают, что «немецкое Просвещение отличается от английского и французского не столько новыми темами или проблемами, сколько их логическими формами». Однако в немецком Просвещении есть и свои специфические проблемы (например, его преимущественно дидактико-педагогическая и реформистская направленность), особые политико-идеологические (например, национальное объединение), и эстетические (споры о литературном языке) задачи, своеобразные отношения между просветительской философией и некоторыми религиозными движениями (например, пизтизмом на раннем этапе Просвещения). Учет этих факторов позволит понять неравномерность этапов литературного развития Германии в XVIII веке, необычайную пестроту и сложность развития литературных направлений. Барокко (не ушедшее до конца из немецкой литературы этой эпохи), классицизм, сентиментализм, рококо, просветительская и непросветительская поэзия, проза, драматургия не только не сменяют последовательно друг друга, а причудливо сочетаются даже в творчестве одного писателя (например, Лессинга). Кроме того, каждое из направлений в Германии имеет особенно много вариантов (классицизм Готшеда и Винкельмана: «веймарская классика»; раннее непросветительское рококо Х. Вейзе – просветительское рококо Виланда), течений (сентиментализм «швейцарцев», «штюрмерство» Гете и Шиллера).

1770 – 1780-е годы – зрелое немецкое просвещение. Данный период характеризуется продолжением творчества писателей, вступивших в литературу еще в 1750 – 1760-е годы, –

Клоштока, Виланда, Лессинга. Однако центр немецкого просветительского движения в этот период – в эстетике и литературе «Бури и натиска». (На пороге 1770-х годов немецкая литература вступает в новую фазу развития. Возросшее общественное и нравственное самосознание немецкого бюргерства, нарастающий социальный протест против приниженности и бесправия, косности и провинциализма культурной жизни вылились в кратковременное, но интенсивное и плодотворное движение, представленное молодым поколением. Оно получило название «Буря и натиск» («Sturm und Drang») по заглавию драмы Ф. М. Клингера, одной из самых ярких фигур этого течения.

*Движение «Буря и натиска»* составляет неотъемлемую часть эпохи Просвещения. Оно вырастает на основе просветительской идеологии и органически связано с ее идеалами эмансипации личности от политического и духовного гнета. Вместе с тем в нем появляются качественно новые моменты. Прежде всего это отказ от последовательно рационалистического подхода к общественным, нравственным и эстетическим проблемам, который господствовал в Просвещении ранее. Следуя идеям европейского сентиментализма, писатели-штюрмеры (от слова «Sturm» — буря) восстают против диктата разума и «здорового смысла», прагматической рассудочности, в которой они видят проявление мещанской ограниченности и эгоизма. В качестве альтернативы они выдвигают культ сердца, чувства, страсти. Обезличивающему влиянию цивилизации с ее условностями, приличиями и обязательным этикетом поведения они противопоставляют спонтанное, ничем не скованное проявление неповторимо индивидуальной «сильной» личности. Штюрмерство представляет собой своеобразный «предромантический» вариант немецкого сентиментализма.

В круг сторонников штюрмерства входило довольно большое число немецких литераторов, но наибольшее художественное значение в перспективе эволюции не только немецкой, но и всей европейской литературы конца XVIII столетия имеет прежде всего творчество Гете и Шиллера. Первый этап художественного становления двух великих немецких просветителей проходил в русле движения «Бури и натиска».

#### Трагедия «Фауст» И. В. Гёте

Иоганн Вольфганг Гете (1749 — 1832) – не только величайший писатель Германии в этот историко-литературный период, но и одного из гениев мировой литературы. Масштаб, универсальность самого глубокого писателя немецкого просвещения, сложность его творчества, включающего и обилие жанров, и разнообразие методов, творческое долголетие Гете, завершившего свое главное произведение – «Фауст» – в первой трети XIX века.

Основные вехи становления Гете-писателя (периодизация его творчества) – «штюрмерский этап», период «веймарского классицизма», литературная деятельность Гете в эпоху романтизма – свидетельствуют и целостности творческой личности Гете, и о её многогранности.

Раннее творчество Гете связано с поэтической традицией рококо. Анализируя период «Бури и натиска» у Гете, важно понять значение знакомства и дружбы Гете с Гердером – теоретиком этого движения, влияние Гердера на эстетические пристрастия молодого писателя и т.п. Следует Пример – «штюрмерская драма» «Гёц фон Берлихинген»; в ней – особенности усвоения Гете шекспировской традиции, специфика образа главного героя – «бурного гения» Гёца.

На фоне трудного, подчас трагического жизненного пути писателей своего поколения Гете выглядит баловнем судьбы. Она не только одарила его редким в ту пору долголетием, но изначально поставила в необычно благоприятные внешние условия. Ему посчастливилось родиться не подданным мелкого деспота, а гражданином вольного имперского города Франкфурта-на-Майне, в котором семья его занимала высокое и почетное место. Мальчик получил хорошее домашнее образование; кроме обычного комплекса гуманитарных знаний, в него входили и естественные науки — обстоятельство, сыгравшее немаловажную роль в последующем развитии его научных интересов и самостоятельных изысканий.

*Трагедия «Фауст».* Особого внимания заслуживает позднее творчество Гете, уже выходящего за рамки собственно историко-литературного XVIII столетия. Трагедия «Фауст»

– не только вершина творчества Гете, но и своеобразный художественный синтез немецкого Просвещения, осуществленный уже в эпоху романтизма. Это самое значительное произведение Гете, дело всей его жизни. Трагедия «Фауст» была начата еще во Франкфурте около 1773 г. Сюжетный костяк первой части был завершён к моменту переезда в Веймар (так называемый «Пра-Фауст», рукопись которого была найдена лишь через полвека после смерти Гете). После возвращения из Италии в 1790 г. Гете напечатал дополненный тремя сценами «Фауст. Фрагмент», и только в 1808 г. полностью вышла первая часть трагедии. Работа над второй частью была начата около 1800 г., отдельные отрывки публиковались, но в окончательном варианте она увидела свет, согласно воле автора, только после его смерти. Таким образом, «Фауст» сопровождал Гете на протяжении шестидесяти лет, и история создания трагедии отразила эволюцию его творчества и мировоззрения.

В жанровой природе «Фауста» – «художественный универсализм» Гете. Существуют различные жанровые определения произведения («трагедия» «драматическая поэма»; «философская трагедия» и т.д.). В «Фаусте» возможно обнаружить «элементы мистерии, моралите, миракля, эпической поэмы, трагедии, философской, мещанской, исторической драмы... и т.д.».

Философский смысл трагедии находится в нерасторжимом единстве с его художественным воплощением; композиции произведения, сложнейшая символика, разнообразие художественных метров и ритмов делают «Фауст» поистине неисчерпаемым произведением, создавая эффект космичности художественного целого, эффект многоуровневой информации, получаемой от текста. Действительно, трагедия захватывает нас с самого начала, когда мы слышим голос героя, его исповедальную речь, в которой он, закончивший четыре факультета, ставший магистром, а затем доктором, говорит нам о тщетности всех человеческих усилий в раскрытии тайны мироздания. И сразу становится понятно, что перед нами человек восемнадцатого столетия, надевший на себя маску средневекового ученого, человек ищущий и страдающий, стоящий лицом к лицу с проблемами своей эпохи, ставшими после того, как он заговорил, проблемами вечными. Мы начинаем понимать, что такого рода исповедь стала результатом духовной революции, которая произошла в Германии в 70-е годы XVIII века и привела к возникновению мощного литературного течения, вошедшего в историю под именем «Буря и натиск».

Если к фаустовской проблематике подойти социологически, хотя этот подход зафиксирует только внешнюю сторону, то речь пойдет здесь о бюргерском индивиде, утверждающем свое право на свободу деятельности, не зависящей от религиозных и сословных регламентаций. Лишь такой индивид оказывался открытым миру и продуцировал этот мир из себя, и при этом обнаруживал в себе творческие силы, аналогичные силам, творящим мироздание; лишь ему было отдано право переходить границы сферы социальных ролей, отведенных ему обществом, а следовательно, и притязать на право быть личностью общечеловеческой, для которой сословные ограничения оказываются совершенно бессильными. Лишь он мог завоевать, благодаря своей деятельности, право стать гражданином как природного, так и сверхчувственного миров. Мы бы очень сузили великий замысел Гете, если бы свели все содержание «Фауста» к демонстрации социальных ролей, к которым принуждает человека общество и которые заставляют его играть. Человек — не сумма общественных отношений, не зеркало их, он созидатель и творец собственного жизненного мира, и его прорыв за границы социальной обусловленности означает вечное творение его жизненного мира. Социальные роли — это поверхностный слой грандиозной проблемы Гете и его поколения, которую уже тогда невозможно было свести только к выбору ролей.

В европейской литературе XVII-XVIII веков никто до Гете не ставил проблему жизненного мира человека. Возможности выбора искались Гете в соединении человека с природой, гарантировавшем человеку возможности реализации его сущностных сил. Внутренняя природа, обращение к духу творения превращала человека в существо, притязавшее на право быть подлинным субъектом деятельности, выходящей за пределы отведенных ему ролей, правом играть эти роли не как актер-лицедей, а схватывать их глубинную сущность, проецировать в них всю мощь своей души. Постигание всей игры

природы превращалось в условие становления человека как личности. Драматизм этого постижения и показан в «Фаусте». Мотив народной книги и кукольной комедии XVI века поднят на высоту драмы, для создания которой потребовалась вся жизнь поэта.

С историко-литературной точки зрения «Фауст» — произведение уникальное не только в художественном отношении. В нем отразилась творческая эволюция его создателя: от бурного «гения» через веймарскую классику к глубинному синтезу искусства, науки и практической деятельности в 20-е годы XIX века.

Материалом для «Фауста» послужила легенда, сложившаяся вокруг реальной фигуры — ученого и чернокнижника доктора Фауста, жившего в первой половине XVI в., о котором сохранилось много исторических свидетельств. Народная молва приписывала ему чудеса, творимые с помощью дьявола, которому он якобы продал душу в обмен на знания и искусство магии. В 1587 г. во Франкфурте-на-Майне вышла народная книга о докторе Фаусте, потом неоднократно появлявшаяся в разных вариантах и сохранившая свою популярность вплоть до XVIII в. Первая драматическая обработка этого сюжета (1590) принадлежала английскому поэту Кристоферу Марло, который трактовал Фауста в духе ренессансного титанизма и акцентировал в его образе жажду неограниченных знаний. В XVII в. английские странствующие труппы занесли эту трагедию в Германию, где она перешла на подмостки кукольного театра — любимого национального зрелища. Именно в таком виде с ней впервые познакомился Гете еще в годы детства.

В период своего увлечения национальной историей, эпохой Реформации, натурфилософией XV — XVI вв. Гете обратился к этому сюжету, который осмыслил в духе идей «Бури и натиска»: первоначально Фауст — мятежная титаническая натура, восстающая против мертвой схоластической средневековой науки (которая у Гете проецируется на современный плоский рационализм). Он стремится к истинному познанию природы через соприкосновение с жизнью — недаром, заклиная духов с помощью магической книги, он выбирает «более близкого» ему Духа Земли. Гете сохраняет традиционные мотивы народной книги и кукольной комедии: иронический «смотр наук» в первом монологе Фауста, союз с Мефистофелем, фигура ограниченного, старательного и самодовольного ученика Фауста — Вагнера, «чудо с вином» и т. д. В эту традиционную ткань вплетаются нравственно-философские искания поэта-штюрмера и социальный мотив, волновавший многих современников, — трагедия соблазненной девушки, убившей своего ребенка (такого рода судебный процесс состоялся во Франкфурте в 1772 г.). Отчетливо прослеживается и подражание Шекспиру — грубоватые вставные песни (в том числе знаменитая «Песня о блохе», многократно положенная на музыку), чередование стихотворных и прозаических сцен, иногда нарочито огрубленных (пирушка в Ауэрбахском кабаке).

По мере дальнейшей работы над первой частью появились сцены, не только заполнившие лакуны в связном развитии сюжета (появление Мефистофеля в облике черного пуделя, кухня ведьмы и др.), но и принципиально важные для общего философского замысла: прежде всего, пролог на небе и сцена договора, создающие своего рода смысловую рамку не только первой, но и будущей второй части. В прологе Господь и Мефистофель спорят о предназначении человека и о границах человеческого духа: Мефистофель утверждает, что человек по природе зол и что его можно удовлетворить примитивными животными наслаждениями, Господь же верит в безграничность исканий и «смутных стремлений», которые, вопреки всем заблуждениям, выведут доброго человека на истинный путь. Ставкой в этом споре избран Фауст, его спасение или гибель.

Уже в этой сцене ясно выступает стилистическое многоголосье, пронизывающее весь поэтический строй трагедии: высокий библейский стиль (хор архангелов) чередуется с непринужденно разговорными, фамильярными речами Мефистофеля. Точно так же в первом монологе Фауста стилизованный под Ганса Сакса разговорный стих внезапно переходит в высокую патетику ямбических строк, а бытовые сцены, сниженные до грани непристойности, сменяются глубоко лирическими песнями Маргариты и философскими раздумьями Фауста.

Ключевая сцена первой части — договор Фауста с Мефистофелем — ясно показывает, как далеко Гете ушел от первоисточника — легенды о грешнике, продавшем

душу дьяволу за обычные земные блага и за необъятные знания. Фауст отвергает все, чем пытается соблазнить его Мефистофель, — богатство, славу, любовные утехы, он проклинает мнимые нравственные ценности, некогда внушенные ему религией, — веру, упование на волю Всевышнего и, главное, терпение, синоним бездеятельности. Условием договора он ставит не сумму сиюминутных наслаждений, а саму возможность исчерпать свои желания, «остановить мгновение», признав его прекрасным, и тем самым положить предел стремлениям своего духа. За такое отступничество он готов заплатить своей душой.

На короткое время Фауст и Мефистофель как бы меняются ролями: насмешливый черт с внезапной торжественностью требует ритуальной росписи кровью, а Фауст с истинно просветительским скепсисом отвергает самую мысль о загробном мире и возмездии за дьявольский пакт; его горести и радости связаны с земным миром, и последующее действие развивается как приобщение разочарованного в книжной премудрости ученого к этому земному миру, как познание человеческих радостей и страданий. Кульминация этого познания — трагедия погубленной им Маргариты. Тревожный и необъятный мир Фауста, пронизанный взлетами духа и низменными падениями плоти, лишь на короткое мгновение пересекается с замкнутым, «домашним», трогательным миром наивной и самозабвенно любящей девушки, рушит этот мир и навлекает на нее позор и гибель. Гете далек от однозначных обвинений или оправданий своих героев: осужденная за свой грех безумная Маргарита сама себя судит, отказываясь бежать с Фаустом из тюрьмы и скитаться по свету «с нечистой совестью», но высший суд — голос с неба произносит слово «Спасена!». Фауст, терзаемый раскаянием, следует за Мефистофелем, и судьба его в конце первой части остается открытой.

В религиозно-философском смысле Фауст и Мефистофель у Гете весьма далеки от своих прототипов в народной легенде. Это особенно отчетливо звучит в сцене объяснения Фауста с Маргаритой, которая требует от него прямого ответа — верит ли он в Бога так, как велит священник. Эта сцена имела уже в «Пра-Фаусте», и в уклончивом ответе Фауста слышится отзвук пантеистических настроений тех «штюрмерских» лет. Новый оттенок его религиозное свободомыслие получает в написанной позднее сцене толкования Евангелия: «Вначале было дело!» (вместо канонического «слово»).

Мефистофель, со своей стороны, — вполне просвещенный и современный черт, ироничный, беспощадно убедительный в «срывании масок», изобличающий Фауста в подспудных влечениях и инстинктах, которые тот сам от себя хотел бы скрыть. Это циник, наслаждающийся «пробуждением скотской природы» в человеке, и одновременно — воплощение могучей силы отрицания, побуждающей человека к действию, к реализации своих духовных возможностей, «часть той силы, которая, желая зла, творит добро». Именно такая роль предназначена ему Господом в «Прологе на небе». В этом глубокая диалектика созданного Гете образа.

Обратившись к анализу обширного текста «Фауста» (надо подробно познакомиться с первой частью произведения), следует уделить внимание «Прологу на небе» — своеобразному символично-философскому «ключу» к «Фаусту», позволяющему оценить глубоко универсальный смысл поставленных в нем проблем. Необходимо также проанализировать диалектическое соотношение главных героев гетевской трагедии — Фауста и Мефистофеля, ощутить, что «без мефистофельского отрицания не было бы фаустовского поиска истины».

Трагедия Фауста — специфическая трагедия человека, это трагедия создателя формы. Ее Гете выражает восклицанием, вырвавшимся из уст его героя, когда он говорит с Духом Земли: «Я — образ Божий, и не похож я на тебя», а Дух Земли иронически называет его словом, которое много позже вошло в обиход XIX и XX веков, — сверхчеловек.

Мефистофель является вторым по значимости героем трагедии, тенью Фауста. Под этим именем дьявол появляется в первый раз в средневековой книге о Фаусте, Вероятно, имя восходит к двум еврейским словам: «мефис» (разрушитель) и «тофоль» (лжец). Существует достаточно сомнительная версия происхождения этого слова от греческих слов «*me fodo files*» (ТОТ, КТО не любит свет) или «*me Fauslto files*» (ТОТ, КТО не любит Фауста). Если первую этимологию можно было бы принять, то вторая выглядит слишком искусственно.

В «Прологе на небе» Господь признал, что из всех духов отрицания он больше всего благоволит к Мефистофелю. Заслуги Мефистофеля состоят в том, что он не дает людям успокоиться. В целом Мефистофель изначально признает свою полную зависимость от Бога, ибо негативное начало парадоксальным образом всегда превращается в добро. Мефистофель дает себе следующую характеристику:

Я дух, что вечно отрицает.

И правда требует того:

Все сотворенье, без сомненья,

Вполне достойно разрушенья.

И лучше, если бы его

Совсем на свет не появлялось.

Все, что у вас ни называлось

Иль разрушеньем, ИЛИ злом,

Вот все явления такие —

Моя природная стихия.

Таким образом, в трагедии появляется дух отрицания, дух того сознания, которое Карл Густав Юнг определил как негативное сознание. И нет ничего удивительного, что критицизм преобладает у Мефистофеля над демонической силой. Разум человека, обладающего негативным сознанием, направляется на разрушение того, что является ценностью для другого; он подвергает сомнению не существо дела, а обстоятельства.

Почему Гете вводит в трагедию дух отрицания? Дело в том, что дух отрицания, дух критики — это характерная черта XVIII столетия начиная с 70-х годов. Дух критики был направлен против рассудочного догматизма, против всего обветшалого, регламентированного, ретроградного; против того, что было лишено внутренней свободы, что сковывало свободу личности. Он иногда принимал нигилистические формы полного отрицания смысла жизни.

В трагедии присутствуют два представителя этого века. Фауст — это вдохновение и энтузиазм. Энтузиазм Фауста — это энтузиазм уже развитого сознания. Сознания, которое спокойно обращается и во внешний мир, и на самого себя — то, что можно назвать рефлексией или рефлексивным сознанием. Этому сознанию присуще критическое отношение. Но самое главное — это именно рефлексивная сторона фаустовского сознания, способная делать себя объектом мысли, видеть себя со стороны, уметь мыслить о своих чувствах, давать мысль о мысли. И критический дух является инструментом рефлексии, прежде всего саморефлексии. Естественно, что этот дух выступает и как иронический дух.

Мефистофель — дух иронии, который проходит через всю трагедию. Самая важная особенность этой иронии: она плодотворна, продуктивна в том смысле, что она будит в Фаусте неудовлетворенность, заставляет рефлексивное сознание Фауста быть в постоянном напряжении.

Любовная линия в драме связана с одной произошедшей во Франкфурте страшной историей, которая потрясла поэта. Молодая служанка, Сюзанна Маргарета Брандт, родив вне брака ребенка, утопила его и созналась, что совершила это преступление. Ее осудили на смертную казнь и обезглавили. Девушка была соблазнена молодым человеком, бросившим ее. Судьба соблазненной и брошенной девушки интересовала штюрмеров. Друг Гете Генрих Леопольд Вагнер написал мещанскую драму «Детубийца», к которой Гете относился отрицательно, видимо, оставляя только за собой подлинно художественное развитие этой темы. В каком-то смысле Гете оказался прав, потому что никто из его современников не поднял эту тему на высоту такого великого искусства, как он. Трагедию Гретхен можно рассматривать даже как пьесу в пьесе, потому что она сохраняет в себе черты самостоятельного действия, никак не связанного с предыдущим повествованием. Линия Гретхен насчитывает немногим свыше тысячи стихотворных строк. И в то же самое время это концентрированное и внутренне единое произведение. Причем оно обладает классической драматургической структурой, четко делится на пять частей по принципу пятиактного деления драмы. Здесь есть завязка, развитие действия, задержка и катастрофа.

Гете, конечно, ориентировался на тип шекспировской драмы и не соблюдал правила трех единств.

Фауст впервые видит Гретхен выходящей из собора. Девушка только что исповедалась, и мы сразу же понимаем, что важнейшей чертой гетевской героини является ее набожность. В Бога она верит искренне и всем сердцем. Нравственное и религиозное для нее едины, но при этом в характере Гретхен невозможно найти ничего, что хоть чем-нибудь напоминало бы ханжество. И в то же самое время — это абсолютно мирская натура. Героиня Гете прекрасно осознает свое сословное положение, свидетельство тому — ее первый краткий разговор с Фаустом. Нравственность и богопочитание идут у нее рука об руку с установленным в мире порядком вещей. Для девушки немислимо выйти за рамки своего сословия. Хотя Фауст не дворянин, но Гретхен принимает его за такового, мгновенно осознавая разницу между ними. Эта деталь служит не только верной передаче исторического колорита, это сущность характера самой Гретхен.

Фауст восхищен красотой девушки, для него достаточно и физической привлекательности героини, и первое, что охватывает его, — простое вожделение. Образованному герою не приходит в голову мысль, что Гретхен личность и что внимание ее надо заслужить. Фауст желает обладать Гретхен, и Мефистофель бесконечно рад, что в Фаусте, наконец, пробудилось вожделение, та область человеческой психики, которой, по его мнению, целиком распоряжается сам Мефистофель. Но в этой ситуации черт попадает в незавидное положение, потому что Фауст хочет использовать его в качестве банального сводника, заставить заниматься одной из самых презренных в Средневековье профессий. Фауст неумолим, сводничество, говорит он Мефистофелю, это дьявольское занятие. Черт, конечно, унижен, хотя и прекрасно улавливает характер просьбы Фауста. Все идет по его сценарию, но оказывается, что Мефистофель не имеет власти над девушкой, ибо только что вышедшая из храма Маргарита находится под сенью божественного благословения. Там, где полностью осуществляется законодательство Бога, где творение находится под полным контролем божественного разума, там нет пространства для деятельности демонических сил. И Мефистофель с возмущением констатирует, что Гретхен абсолютно чистое и невинное существо.

Первый порыв Фауста к Гретхен является грубо чувственным. И Мефистофель, парируя фаустовские выпады, справедливо называет его распутником, воображающим, что женская красота существует только для удовлетворения его сладострастия. Но Фауст непреклонен в своих желаниях, ему хочется, чтобы этой ночью девушка была у него, и требование это категорично. Не достигает успеха также и второй способ приворожить девушку. Идея Мефистофеля проста: необходимо достать шкатулку с драгоценностями, и девушка, увидев их, сойдет с ума. Здесь у Фауста уже начинает возникать сомнение — честный ли это путь к сердцу Маргариты. Развитие и стадии любви Гретхен к Фаусту от начала до катастрофы прослеживаются поэтом с неповторимой точностью понимания самого феномена любви. Мы видим, как в Гретхен зарождается это чувство, как оно вырвало ее из бюргерского мира, привело к конфликту с обществом и с самой собой. Катастрофа Гретхен вызвана тем, что все в бюргерском мире противодействует ее любви. Эта любовь стала причиной смерти матери, гибели брата, убийства ребенка, и причина всей трагедии героини — прежде всего социальные противоречия и общественные условия, в которых она находится. Одновременно эти конфликты и косность бюргерского мира высвечивают чистоту и силу ее самозабвенной любви. Простая девушка становится у Гете героиней великой трагедии. В истории мировой литературы ее можно сопоставить только с Антигоной и с Офелией. Вся линия Гретхен — это утверждение права свободной любви, одного из самых элементарных прав человека, И в праве на эту любовь сословное общество отказывает героине, становясь причиной ее гибели. В этом отношении трагедия Гретхен приобретает общечеловеческое значение.

Бюргерское общество с совершенным спокойствием взирает на практически узаконенное распутство и не может простить Гретхен ее разрыва с устоями, в основе которых лежит ханжество и лицемерное благочестие. Героиня становится жертвой обмана, и события в драме осложняются тем, что Гретхен, думая, что она дает матери сонный напиток,

дает ей яд. С этого момента ей открывается весь ужас ее поступка, весь ужас ее любви. Она начинает осознавать, как низко она пала. Бюргерское общество, к которому также принадлежит ее брат, осуждает и презирает ее. Фауст наслаждался и пресытился любовью и, кажется, ему больше ничего не нужно.

В XIX веке сформировалась концепция, согласно которой уход Фауста от Гретхен объясняется тем, что ее мир для Фауста слишком узок, что существует слишком большое различие в интеллектуальном мире гетевских героев, что неудержимое стремление Фауста не может быть сдержано любовью простой девушки. Данную точку зрения исследователи пытались выдать за гетевскую. В действительности это не так. Ничто в гетевском тексте не может ее подтвердить. Это уход пресытившегося любовью человека, это настоящее преступление и предательство. Девушка остается без какой-либо опоры в ее самоотверженной любви. Естественно, что любовь не может бесследно исчезнуть из души Фауста. И чем больше любовь к Гретхен вырывается из тьмы чувственного вожделения, становясь более чистой и духовной, чем сильнее Фауст начинает чувствовать свою вину перед девушкой, чем больше его терзают муки совести (этого не мог предусмотреть Мефистофель), тем сильнее становятся попытки черта заставить Фауста забыть о Гретхен. Ибо он видит, что никак не может заполучить душу Фауста.

В этой ситуации Мефистофель делает последнюю попытку бросить Фауста в стихию разврата. Он хочет сделать его участником демонической оргии, в которой сам является главным распорядителем. Это знаменитая сцена Вальпургиевой ночи на Блоксберге (Брокене). По народным поверьям, в день святой игуменьи Вальпургии ведьмы обычно собираются на шабаш, и в эту ночь природа приобретает демонический характер; кажется, что все благотворные силы из нее исчезают, она наполняется обманчивым холодным светом блуждающих огоньков, освещающих дорогу, и ночная сторона природы проявляется с особой силой. Именно здесь Фауст должен навсегда забыть о Гретхен. Но как вино в погребке Ауэрбаха не способно затмить разум Фауста, так же эротическое опьянение Вальпургиевой ночи не может стереть из сознания Фауста Гретхен, он продолжает ее любить. И тогда герою раскрывается весь смысл свершившегося. За убийство новорожденного ребенка, которое Гретхен совершила в полном безумии, она заключена в тюрьму и ждет своего смертного часа. Теперь Фауст понимает как свою вину, так и вину всего общества. Естественно, что весь гаев его обращен против Мефистофеля. Это единственная прозаическая сцена в окончательной редакции первой части, и в ней Гете достигает огромной силы социального обличения.

Первая часть трагедии завершается сценой в тюремной камере. Фауст пытается спасти возлюбленную, которую застаёт в состоянии полубезумия. Две реальности сталкиваются в сознании Гретхен – ее преступления и любовь к Фаусту. Ее сознание блуждает между этими реальностями. Муки совести требуют, чтобы героиня отдала себя на суд Божий и искала спасения у Бога. Появление любимого возвращает в ее душе надежду на продолжение жизни. Но когда видит Мефистофеля, она отказывается идти с Фаустом и отдает себя в руки Бога.

В первой части испытания Фауста замкнуты в мире его сознания и личных чувств, однако следует иметь в виду «емкость» образа главного героя, его философско-художественную обобщенность, возвышающую конфликт первой части до проблемы поисков сущности жизни. Вторая часть произведения сложна для восприятия в силу насыщенности символично-аллегорическими образами, сложной ассоциативностью, но связана с первой частью и основными персонажами и, главное, – обращенностью к той же проблеме поисков сущности бытия. Это своеобразный синтез традиционной – античной, средневековой – мифологии с попыткой художественно-символического обобщения современности.

Особое место в первой части занимают «Посвящение» и «Театральное вступление» (иначе: «Пролог в театре»), которыми открывается трагедия. «Посвящение» — проникновенное лирическое стихотворение, в котором звучит и скорбное воспоминание о молодости и ушедших друзьях, и раздумье о судьбе будущего творения, и тревожная настороженность по отношению к его новым читателям. В сознании поэта сплавлены

прошлое и настоящее, лично пережитое и созданный им художественный мир. «Театральное вступление» — беседа Директора театра, Поэта и Комика о задачах театрального зрелища, миссии искусства и художника, которую каждый из них толкует по-своему: Директор — как коммерческое предприятие, рассчитанное на невзыскательную публику; Поэт — как высокое предназначение, устремленное к потомкам; Комик — как быструю и действенную реакцию на запросы современного зрителя, которому нужно в концентрированном виде показать и «объяснить» его собственную, не осознанную им жизнь. В афористически сжатых стихах Гете формулирует свои теоретические идеи об организующей и преобразующей роли искусства.

Намного сложнее для истолкования вторая часть трагедии, пронизанная символикой, аллегориями, мифологическими образами и ассоциациями. Фантастический элемент, присутствующий уже в первой части («Кухня ведьмы», «Вальпургиева ночь»), здесь резко усиливается и становится господствующим. «Малому миру» земных человеческих отношений первой части приходит на смену «большой мир», макрокосм: история (античность и средневековье) и космический охват природы. Тут и «научная фантастика» с сатирическим подтекстом (выведенный Вагнером в колбе человек Гомункулус, ведущий научные споры с Мефистофелем), и проблемы синтеза художественной культуры разных эпох — аллегорический брак греческой Елены, символизирующей античное искусство, и Фауста — воплощения нового времени, рождение и гибель их сына — прекрасного юноши Эвфориона, в котором современники безошибочно узнавали Байрона.

После крушения этой эстетической утопии и исчезновения Елены (в III акте) Фауст — уже глубокий старик — обращается к практической деятельности: получив от императора в награду за победу прибрежную полосу бесплодной земли, он мечтает защитить, ее от наводнений и возделывать на благо людям. В этом он видит цель и смысл своей жизни, предсмертное высшее удовлетворение достигнутым:

Вот мысль, которой весь я предан,  
Итог всего, что ум скопил.  
Лишь тот, кем бой за жизнь изведен,  
Жизнь и свободу заслужил.

Пятое действие — завершение жизненного пути гетевского героя, последняя из экзистенциальных ситуаций, ярко высвечивающая место человека в мироздании. Власть и труд, эти феномены человеческого бытия, обнажаются поэтом в их сущностном начале как деятельность, объектом которой становится природа. Если в процессе возвышения человека как природно-разумного существа происходит осознание им самим необходимости целенаправленной практической деятельности, деятельности во благо других, то в нем возникает ощущение себя как творца. В особенности, когда человек стремится к утверждению собственной силы в преобразовании природы.

В своем первом монологе Фауст ощущал себя только созерцателем захватившей игры природы, но не ее участником, и это приносило Фаусту страдание. Последнее действие трагедии показывает нам охваченного пафосом созидания героя, противопоставляющего свои силы силам стихийной природы. Однако именно в нем Мефистофель впервые во второй части играет свою прежнюю роль, закрепленную за ним пактом, — роль противника, искушителя, отрицателя, стремящегося выиграть пари.

Мефистофель пытается унести в ад «проигранную» душу умершего Фауста, но божественные силы возносят ее на небо, где ее ждет встреча с «вечно женственным» началом, воплощенным в Маргарите. Истинная победа Фауста над Мефистофелем, залог его финального «спасения» — в бесконечности этого «остановленного» мгновенья, на самом деле — движущегося, задуманного им дела, которое выходит за рамки единичной человеческой жизни, продолжается в труде и борьбе будущих поколений.

Следует обратить внимание на неоднозначные истолкования финала гетевской трагедии: в учебной литературе подчеркивают оптимистичность исхода борьбы за душу Фауста, удовлетворенность героя итогом жизненных исканий, с другой стороны — подчеркивают трагический колорит развязки: «К своим достижениям он шел, неся потери, мучаясь и страдая, терзаемый сомнениями и постоянной неудовлетворенностью... трагично,

что эту высшую мудрость Фауст обретает лишь на исходе жизни. Поистине трагической иронией проникнуты последние его мгновения».

Жизненный путь гетевского героя выглядит как цепь заблуждений, поражений, а если вспомнить судьбы Гретхен, Филемона и Бавкиды, то и преступлений. Поражение он терпит как ученый, стремившийся к подлинно живому знанию, как маг, который не может вынести взгляда и мощи духа Земли: крушение терпит его любовь к Гретхен, которая привела девушку к гибели: трагедией завершается его брак с Еленой: в конце концов, ошибается Фауст и в созидательной деятельности: вместо преобразенной, освобожденной Земли и свободного народа — могила, вырытая лемурами, жалкими призраками умерших. Не выглядит ли самое великое творение Гете трагедией вечного поражения человеческого духа? При всех поражениях героя все же происходит его возвышение. Жизнь Фауста прошла в стремлениях, и тем самым его душе было гарантировано спасение. Но не только ей. Финальная сцена «Фауста» похожа на текст оратории. Здесь поэт говорит о тайне и цели бытия. Визуальный ряд выстроен как иерархически члененный ландшафт: горные ущелья, леса, скалы, пустыни. Он устремлен ввысь. Святые анахореты рассеяны на горных высях и расположились в ущельях. Ландшафт ступенчато возвышается, он как бы выговаривает «историю своего сотворения». Последняя сцена — это, однако, не прославление Бога-творца, а прославление того, что делает сущность человеческой души и ее стремления бессмертными. Фауст — это символ титанизма человеческого духа.

«Фауст» Гете представляет собой грандиозный синтез европейской духовной культуры нового времени, которая как никому другому была доступна его автору. Впитавший идейные и художественные завоевания эпохи Просвещения, он был завершён уже в эпоху романтизма, отразил проблемы этого переломного периода и надолго оплодотворил литературу и искусство последующего времени.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие главные художественно-эстетические ценности выдвигает эпоха Просвещения?
2. Какие исторические рамки охватывает эпоха Просвещения?
3. Почему Просвещение имело национальную специфику развития в разных странах Европы?
4. Какие художественные направления функционировали в литературе Просвещения?
5. Какова художественно-эстетическая платформа движения «Бури и натиска» в Германии эпохи Просвещения?
6. В чем заключается творческая эволюция Гёте?
7. Какие периоды можно выделить в творчестве Гёте?
8. Почему трагедия «Фауст» считается делом всей жизни Гёте?
9. Раскройте глубинный философско-художественный смысл трагедии «Фауст» Гёте.
10. Какова роль эпохи Просвещения в истории развития мировой драматургии?

#### *Литература:*

1. [Гёте И. В. Фауст : трагедия / И. В. Гёте. — М. : Художественная литература, 1969. — 522 с.](#)
2. [Бомарше П. О. Безумный день, или Женитьба Фигаро / П. О. Бомарше. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 150 с.](#)
3. [Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. — М. : МГУП, 2001. — 235 с. С. 77-129, 130-189](#)
4. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 249-256](#)
5. [Пронин В. А. История немецкой литературы / В. А. Пронин. — М. : Университетская книга, 2007. — 384 с. С. 112-116, 131-136](#)
6. [Хаткина Н. В. Мировая литература от античности до Ренессанса / Н. В. Хаткина. — М. : Мир книги, 2008. — 192 с. С. 182-189](#)

7. [Кассирер Э. Философия Просвещения / Э. Кассирер ; пер. с нем. — М. : РОССПЭН, 2004. — 400 с. С. 37-39, 81-90](#)

## Лекция № 9

### Романтизм в западноевропейской литературе

#### План

1. Культурно-исторические и философские предпосылки зарождения романтизма.
2. Романтизм в различных видах искусства.
3. Творчество Дж. Г. Байрона в контексте литературы английского романтизма.
4. Художественный тип героя и мотивы мировой скорби в поэме «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона.

#### 1. Культурно-исторические и философские предпосылки зарождения романтизма

Романтизм как литературное направление возникает на рубеже XVIII и XIX столетий, в эпоху перехода от феодального строя к буржуазному. Становление романтизма в литературе происходит во время и после Французской буржуазной революции 1789-1794 гг. Эта революция явилась важнейшим моментом в истории не только Франции, но и других

стран. Значение исторического опыта Французской буржуазной революции для XIX в. очень велико. Крушение феодального мира, торжество новых социальных отношений вызвали важные сдвиги в сознании людей.

Как идейно-художественное направление романтизм отразил разлад мечты и действительности, порожденный совокупностью социально-политических причин, характерных для рубежа XVIII-XIX вв. В романтическом искусстве проявились неудовлетворенность результатами Французской революции, разочарование в буржуазной цивилизации, в социальном, политическом и научном прогрессе, в идеологии просветителей, чьи идеалы и обещания не могли быть реализованы в буржуазном обществе.

Социально-историческая почва романтизма в Англии имела свои особенности. Буржуазная революция произошла в стране в середине XVII в., и к концу XVIII столетия ее результаты проявились вполне очевидно. В народной среде зрело и крепло недовольство последствиями промышленного переворота. В условиях социальных противоречий буржуазной Англии переход к машинному производству обогащал лишь предпринимателей, в то время как условия труда и жизни простых людей ухудшались.

Романтическая культура с ее специфическими принципами является отражением процесса отчуждения личности в буржуазном обществе, разрыва прежних социальных связей в переходную эпоху, неопределенности и зыбкости устанавливающихся отношений. Индивид оказывается изолированным от прежней вековой социальной системы. Формируется характерный для романтизма художественный принцип - изображение личности как самоценной, не зависящей от уродливых социальных обстоятельств, которые романтиками подвергаются резкому осуждению. Эта личность живет своим неповторимым, индивидуальным внутренним миром и, не принимая реальной действительности, творит сама, с помощью своего воображения или эмоциональной активности, идеальный мир, соответствующий порывам и стремлениям ее субъективного духа. Но романтики не могут не сознавать, что на пути субъективного творчества самоценной личности и в процессе утверждения ее свободной воли она неизбежно наталкивается на жестокую реальность современного общества. Отсюда – появление романтической иронии, которая указывает на невозможность абсолютизации свободы личности и самоценности индивида.

Романтическая ирония получила развитие и в теории, и в художественной практике романтиков (Ф. Шлегель, Гофман, Тик и Brentano – в Германии, Мюссе – во Франции, Байрон – Англии). Ее источником явилось нежелание подчинить жизнь во всем богатстве и многообразии ее проявлений косным формам всевозможных ограничений и запретов. Романтическая ирония содействовала утверждению свободы личности. Однако со временем романтическая ирония претерпевает эволюцию: отстаивая внутреннюю свободу личности, поэт-романтик осознает вместе с тем, что жизнь подчиняет личность своей власти. Ирония как всеобщее отрицание, как своеобразная игра фантазии сменяется ироническим отношением автора к самому себе и своим героям.

Психологии личности, живущей в эпоху романтизма, свойственны ожидание коренных перемен, стремление к новому, тоска по бесконечному, а также сомнения и колебания как выражение неопределенности и трагичности перехода от старого к новому. Психология человека переходного неустойчивого времени, полного трагических противоречий, отличается индивидуалистическим характером, метанием между крайностями веры и скепсиса, восторга и иронии, разладом с действительностью и томлением по идеалу, напряженностью и сложностью эмоциональной жизни, рефлексией, обостренным вниманием к субъективному душевному миру, стремлением объяснить хаос не социально, а философски, определить свою нравственную позицию, осознать с помощью свободной жизни чувств нравственные ценности.

Самоценная личность у писателей-романтиков живет своим внутренним миром, который есть выражение неповторимого душевного склада самого автора. С этим связан лирический характер творчества романтиков; лиризм выливается в поэтические формы особого музыкального звучания.

Отрыв личности от социальных обстоятельств и отказ от рационалистического объяснения противоречий жизни приводил к идее зла как вечного начала жизни. Представление о всемирном зле вызывало «мировую скорбь».

Какими бы ни были острыми разногласия между течениями и отдельными поэтами, сколь напряженной ни была бы полемика между ними, безусловно, существуют общие эстетические принципы, связанные с определенными идеологическими исканиями эпохи, составляющие общую основу для развития романтизма как литературного направления.

Первый критерий общности состоит в реакции на переломный характер эпохи, на Французскую буржуазную революцию и ее последствия. Шелли в письме к Байрону заметил, что «французская революция может быть названа основным содержанием эпохи, в которую мы живем». И хотя у романтиков устанавливалось разное и противоположное отношение к революционным переменам, сама реакция на историческое значение революции определяла историзм в изображении и оценке действительности, а также обуславливала критическое отношение к буржуазному обществу, развивающемуся после революции и обнаруживающему свою порочность.

Принцип неприятия современного буржуазного общества характерен для романтического направления в целом, для романтиков, представляющих все течения. Эта идеологическая позиция неприятия приобрела, однако, разный политический характер. Вордсворт и Колридж вначале приветствовали Французскую революцию, но затем отошли от нее; Байрон поддерживал ее, хотя видел, что и в послереволюционной Европе царит несправедливость; Шелли также отмечал, что революция «не осчастливила человечество». В своем неприятии сущего и в поисках должного, в утверждении идеала мечты романтики обращались либо к прошлому (эпоха античности и Возрождения), либо к утопическим представлениям о будущем.

В эстетике романтизма большое место занимает возвышенное и прекрасное. Правда жизни для романтиков состояла в пересоздании реальности с помощью поэтической фантазии. Мощным средством воздействия на индивида и на все общество считалась поэзия. В поэтическом творчестве главными оказывались эмоциональная стихия и воображение. Полет фантазии требовал особых художественных средств. Отсюда - обращение к условным приемам: символу, аллегории, гротеску. Романтики считали воображение высшей формой познания. Поэтическое воображение ставилось выше разума, так же как поэзия объявлялась самой важной формой человеческой активности. Искусство было откровением, поэтическое воображение с помощью интуиции проникало в таинственный мир красоты. Романтики высоко ценили в искусстве его нравственное воздействие на души людей. Для одних романтиков искусство - источник нравственного самоусовершенствования, для других - сила, побуждающая к революционному действию.

Поэтическое воображение, открывающее красоту, осмысливалось романтиками по-разному. «Лейкисты» видели в нем божественное откровение, лондонские романтики считали, что воображение открывает красоту реального мира, однако противопоставляли этот открытый ими идеал красоты самой действительности. Байрон в своих высказываниях отвергал первенствующую роль воображения в творчестве. Тем не менее в своих художественных произведениях Байрон обнаруживает характерный для романтиков полет воображения и поэтическую фантазию. С точки зрения Шелли, воображение способно обнаружить «интеллектуальную красоту», активно воздействующую на сознание людей, зовущих их к борьбе.

Романтики восторгались гением Шекспира, шекспировское воображение воспринималось ими как свобода творческой активности, как способность проникновения в мир человеческих страстей.

Повышенная роль эмоционального начала и воображения в романтическом искусстве, субъективизм в изображении действительности, особо активная роль автора в мире художественных образов определяются также и недоверием к рациональному, рассудочному объяснению реальности. В этом - второй общий критерий романтизма. В глазах романтиков рационализм XVIII в. оказался обесцененным, так как в послереволюционное время стало очевидным, что царство разума обернулось царством буржуазии. Механистичность

рассудочного подхода к жизни была отброшена. Это не значит, что романтики всецело отвергли разум и тем самым впадали в иррационализм. Романтический субъективизм состоял в том, что романтики отводили разуму подчиненное по отношению к чувству и интуиции место; разум признавался в той мере, в какой он помогал работе воображения.

Эстетика романтизма связана с философскими идеями И. Канта, Ф. Шеллинга. Защита свободной фантазии художника, не стесненной никакими правилами, близка мысли И. Канта о том, что гений стоит выше существующих рационалистических норм и свободно творит свой мир. Выступления романтиков против регламентирующего подхода к искусству определялись во многом идеей Ф. Шеллинга о бесконечном как вечной смене форм жизни, как непрекращающемся развитии мысли.

Философское начало в английском романтизме проявилось не только в художественных произведениях, но и в эссеистике. Ярким философско-публицистическим характером отличались очерки У. Хэзлитта и Т. Карлейля.

Романтизм, возникший в переломную эпоху конца XVIII – начала XIX в., рассматривает жизнь в ее противоречиях, становлении и развитии. Романтики противопоставляют выдвинутые ими формы художественного мышления просветительской прямолинейности и метафизичности, изображают жизнь в движении, в историческом становлении – от прошедшего к будущему. Шелли в трактате «Защита поэзии» пишет о том, что поэт «не только пристально созерцает настоящее, как оно есть, но и открывает законы, которые должны были бы им управлять; в настоящем он провидит будущее, и думы его являются зародышем цветения и плодов позднейших времен...» Романтики стремились понять действительность во всей ее сложности и противоречивости. Следствием этого была большая диалектичность художественного освоения реальности у романтиков. В их творчестве развивается принцип историзма, раскрывается сложная диалектика борьбы между добром и злом.

Третьим общим критерием романтизма является обращение к внутреннему миру человека, к раскрытию его чувств, дум и переживаний. Отвергая враждебную социальную действительность, романтики уходили в субъективный мир личных переживаний, открывали нравственные ценности в душе человека.

Для романтиков характерно обращение к природе, в которой они ищут гармонию и красоту, обращение к народному творчеству. Общество и мир воспринимаются ими как нечто универсальное. Интерес к индивидуальному в человеке сочетается со стремлением к универсальному. Внимание к личному как бы уравнивает душевный мир человека с универсальным миром общества и вселенной. В романтическом методе социальное и психологическое выступает как философско-универсальное и символическое. Шелли говорил в статье «Защита поэзии»: «Поэзия – универсальна. Она содержит в себе в зародыше все побуждения или действия, которые только возможны в бесконечном разнообразии человеческой природы».

Среди многообразных жанров романтической литературы выдающееся место занимает лиро-эпическая, философско-символическая поэма, которая отличается выражением гражданской позиции автора, накалом субъективных авторских чувств, полемичностью. Структура поэмы становится все более свободной, тяготеющей к универсальному охвату проблем эпохи.

Поэтика романтиков складывалась в борьбе против строгого стиля классицистов. Романтики выступили против резкого разделения трагического и комического в искусстве, против строгих правил в отборе лексики, против классицистических единств. Для романтического произведения характерны особая эмоциональная атмосфера высоких чувств и страстей, искренность и непосредственность эмоций, поэтика неожиданных сопоставлений, впечатление новизны и чуда, сближение трагического и комического, парадоксальное сочетание разнородных деталей, скрепленных единым лирическим чувством, свободная композиция.

Считается, что романтическому искусству не свойствен юмор. Действительно, комическое у романтиков уступает первенство трагическим темам. Однако можно отметить юмор в очерках Чарльза Лэма, в ряде стихотворений Байрона и Шелли. Но наиболее типична

для них ирония как средство сатирического изображения. Доминирующее место иронии определяется господством трагедийных тем, ибо ирония ближе к трагическому, чем юмор. Романтическое искусство, к каким бы элементам образности оно ни обращалось – античным, библейским, ориентальным, фольклорным, – всегда отражает современное бытие, откликается на проблемы времени.

Эти основы романтизма как литературного направления и художественного метода раскрывались в творчестве отдельных романтиков по-разному в зависимости от их политической позиции и эстетических вкусов. В романтизме как направлении есть общие типологические черты, общие принципы художественного метода, определяемые идеологией послереволюционного поколения. Политические разногласия отдельных групп романтиков привели к образованию различных течений.

## 2. Романтизм в различных видах искусства

Просвещение наиболее полно проявило себя во всех сферах культуры в силу того, что в основе его лежал Разум. Новая обстановка в начале XIX века обусловила поворот внимания к человеку, его поступкам и внутреннему миру. Проблемы личности, ее инициативы, творчества и судьбы становятся в центре духовной жизни, по-своему выражаясь в морали, философии, искусстве, религии.

Романтизм же неравномерно проявляется в разных областях духовной жизни, ибо «возникает как раз в ту пору, когда воображение и чувствительность (...) узурпируют роль, которую нормально должна была бы всегда принадлежать знанию и разуму». Рационализм, прагматизм в начале XIX века уступают место доминанте переживания, интуиции, фантазии, отстаиваются права чувства, не поддающегося рационалистической регламентации.

Естественно, что эти тенденции Романтизма обусловили его наиболее яркое и полное выражение в искусстве, в основе которого лежит эмоциональная выраженность, а не в науке, базирующейся на деятельности мышления. Романтизм как «призыв к свободе грезы и восстание против реального» невозможен в таких точных науках как математика и физика. Однако исследователи с полным правом говорят о романтической политэкономии, о романтической историографии, о романтическом языкознании, литературоведении и т. д., о проявлениях Романтизма в нравственной и политической идеологии. Неравномерно по тем же причинам, находит свое выражение Романтизм и в искусстве: чем дальше он от музыкально-поэтического спектра, тем ему было труднее проявиться; еще в меньшей степени, нежели в литературе, он различим в живописи и существенно ограничен в архитектуре.

Рассматривая Романтизм с точки зрения интенсивности его выражения в различных сферах культуры, нельзя забывать в этой связи и то, что он возникал и развивался неоднородно в зависимости от уровня цивилизации в разных странах и разных народов. «Конкретные исторические условия, культурные традиции, национальные эстетические идеалы давали своеобразную окраску романтизма в каждой отдельной стране, способствуя или препятствуя развитию его отдельных граней». Становление Романтизма сопровождалось переоценкой общественных ценностей, процессом политического и государственного объединения страны (США), буржуазной революцией (Франция), национально-освободительным движением (Польша), наполеоновскими войнами (в частности, Отечественной войной 1812 года в России) и т. д. Романтизм появляется в Англии, стране с развитой экономикой, в Германии, Италии, находящихся в преддверии капитализма.

Следует отметить, что ни в одной стране Романтизм не раскрылся полностью. Если Германия стала знаменита романтической философией, музыкой, обработкой национального фольклора, то Франция — школой историков, литераторов, драматургов, художников-мастеров исторического сюжета, Россия — поэзией и живописным портретом, Италия — пейзажем, США — художественными открытиями в литературе и изобразительном искусстве.

Лихорадочной эпохе больших и малых революций и восстаний, когда происходит потеря социумом старой и поиск новой идентичности, когда возникает необходимость определить место человека в новой духовной ситуации, суждено было стать эпохой Романтизма.

Со времен своего возникновения понятие «романтизм» претерпело множество различного рода интерпретаций. Однако изменялась не только этимология слова, но и масштабы этого понятия.

Йенскими романтиками Романтизм мыслился как определенный тип сознания, основанный на примате спонтанно-эмоционального начала. Гегель, сделав Романтизм предметом философского размышления, рассматривал его в узком значении — как форму европейского искусства христианской эры вплоть до современности.

К середине XIX века, когда складывается позитивистское мышление с его культом факта, скептицизмом по отношению к возможности выйти за его пределы Романтизм сводится к стилю искусства, рассматриваясь в триаде «классицизм — романтизм — реализм» как узкохудожественное явление определенного отрезка времени — первой трети XIX века.

В начале XX века, в эпоху Модернизма, когда получают огромное влияние учения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, С. Кьеркегора, возрождается историко-культурное понимание Романтизма. Он мыслился как явление, выросшее из романтической философии, по своей форме адекватный антирационалистическому сознанию.

Интуитивное схватывание наиболее пронизательными современниками того, что мы называем рубежом культур, ведет к новому состоянию сознания, искусства. Начало XX века характеризуется возрождением романтической идеи свободы, права человека, перенесением центра внимания на личность — свободную, творческую, героическую, на «внутреннее освещение человеческого прогресса». Дух Романтизма, дух новаторства и творчества возрождается в разных неоромантических формах — эстетизме, символизме, футуризме. Не случайно, что в современном литературоведении США, например, наблюдается тенденция к сопряжению романтических и модернистских эстетических норм (Готорн сближается с Кафкой и наряду с Мелвиллом объявляется «автором модернистских романов»).

Путь к постижению Романтизма лежит через искусство, в силу того, что оно интуитивно полнее, целостнее и раньше других форм познания схватывает и осмысливает сущностные стороны эпохи. Рефлексируя целостность конкретного бытия культуры, искусство дает возможность понять своеобразие того типа культуры, к которому оно принадлежит.

Особенность романтического мироощущения такова, что наиболее полно она проявилась именно в искусстве (где, по Канту, открывается искомый философом разум), и прежде всего — в музыке, ибо доминантным в ней является эмоциональное начало. Шеллингом музыка объявляется «голосом глубочайшей сущности мироздания». Считая искусство по своей сущности синтетическим, романтики взывали к тому, чтобы музыка могла рисовать, могла бы рассказывать содержание романа и трагедии, чтобы поэзия по своей музыкальности приблизилась к искусству звука, чтобы живопись стремилась передавать образы литературы и т. д.

Социально-этические и эстетические критерии Романтизма требуют сближения и взаимодействия музыки и литературы. Невозможно, например, понять Шумана только как композитора, не зная того круга поэтических образов, которые вдохновили его на «Крейслериану», «Карнавал» и др. Лист придает музыкальное звучание «Божественной комедии» Данте, а в цикле «Годы странствий» сближает музыкальное искусство с изобразительным. Берлиоз видит своей целью «шекспиризировать» музыку: он переводит на язык симфоний «Фауста» Гете и поэмы Байрона. Рассматривая искусство Романтизма, следует отметить условность понятия так называемого романтического «стиля», ибо невозможно найти хотя бы один стилистический признак, который мог бы стать неким знаменателем, объединяющим значительное число романтиков.

Основные романтические темы слишком многогранны, чтобы свести их к простой формуле. При оценке романтического искусства, таким образом, надо исходить не из суммы характеризующих его признаков, а рассматривать множество произведений искусств и систем как различные разрешения одной задачи.

Продолжая поиски «следов» Романтизма в различных видах искусства, видим, что он оказал влияние даже на тяготеющую к геометричности форму архитектуру. Крупнейший

теоретик первой трети XIX столетия в области искусства, архитектуры, градостроительства Катремер де Кенси, подробно останавливаясь на тех художественных свойствах зданий, которые вызывали эмоции, подобные таким, как «сила», «мощь», «грандиозность», «возвышенное» и т. п., выводит определенные требования к архитектуре в романтическом аспекте.

Многие памятники архитектуры нач. XIX века, выполненные в духе классицизма /с соблюдением точных канонов/, до такой степени насыщены художественным содержанием, что рассматриваются рядом исследователей как памятники романтизированного классицизма. Примером этого могут служить ансамбль Михайловского дворца и Михайловского /Инженерного/ замка, Нарвские ворота, Казанский собор с колоссальной четырехрядной колоннадой коринфского ордена, здание Главного Адмиралтейства в Петербурге. При бросающейся в глаза пышности, гармоничной соотнесенности декора, характерными для ампира, акцент делается на внутреннее содержание — то, что утверждал Романтизм. Как видим, Романтизм обнаруживает себя, хотя и в разной степени, во всех сферах искусства.

### 3. Творчество Дж. Г. Байрона в контексте литературы английского романтизма

Если бы возникла необходимость назвать десять или даже пять самых выдающихся поэтов всех времен и народов, то, безусловно, среди них обязательно было бы имя великого англичанина — лорда Джорджа Гордона Байрона (1788 – 1824), человека огромного поэтического таланта, необычайной творческой щедрости, глубокого философского ума.

Он прожил 36 лет. Но его биография — одна из самых ярких и самых драматических в истории мировой литературы. Она похожа на легенду, собственно, даже на сплетение легенд, окутанных дымкой тайны и загадочности, ореолом романтики и легким флером мистики. Немного найдется гениев, чьи признание и слава так тесно переплелись бы с незаслуженными оскорблениями, грязными сплетнями и откровенной травлей. Человек сложный и противоречивый, он органично не мог кривить душой, и этого ему не прощают по сей день...

Родился Джордж Ноэл Гордон Байрон 22 января 1788 года в Лондоне в семье с давними аристократическими корнями, в частности и французскими. Рано умерший красавец-отец, капитан Джон Байрон, был человеком крайне неуравновешенным и получил прозвище Неистовый Джек. Мать, Кэтрин Гордон, тоже имела характер крутой и вспыльчивый, отличалась склонностью к полярным настроениям. Но оба были людьми гордыми и неуступчивыми. Эти их черты и перенял юный Джордж.

В десятилетнем возрасте, получив в наследство Ньюстедский замок, Байрон становится пэром Англии. Титул лорда открывает ему двери в самые высокие круги, а со временем — и в парламент. Но это не особенно тешило его самолюбие. «Он с малых лет знал, что не такой, как все, — писала в своем обстоятельном исследовании о поэте Соломия Павлычко. — Калека с самого рождения, он страдал от своей хромоты, стремился к одиночеству, избегая сострадания и остро переживая обиды. Защищаясь и самоутверждаясь, упрямо занимался спортом, со временем стал замечательным пловцом, боксером, наездником. Уже взрослым, он ежедневно часами не покидал седло, мог проплыть сотни метров в любую погоду, среди его рекордов — преодоление Дарданелл...»

Его учеба в школе, а позже и в знаменитом Кембриджском университете не отмечена особой старательностью, поскольку Байрон рано понял, что настоящий путь к глубоким знаниям — самообразование.

Юный лорд отдает должное и эксцентричным развлечениям аристократа-волокиты, многочисленным любовным приключениям, которые, по правде говоря, будут определять его стиль жизни до последнего вздоха. Поэзия вначале была для него просто данью моде и молодому возрасту, но очень быстро переросла в потребность души и ума. Сборник, вышедший летом 1807 году и не отличался, как и два предыдущих, анонимных, особыми поэтическими находками. Заговорить о новом имени в английской литературе заставила сатирическая поэма «Английские барды и шотландские обозреватели» (1809). Но настоящее

крещение Байрона — поэта и гражданина — произошло в феврале 1812 года, о чем он сам высказался следующим образом: «В одно замечательное утро я проснулся и увидел себя знаменитым». 27 февраля Байрон как член палаты лордов выступил в парламенте, где обсуждался билль о смертной казни для так называемых «луддитов» — «разрушителей машин». «Вы называете этих людей чернью, преступной, опасной, темной и необразованной, — бросал он в ошеломленный зал. — Понимаем ли мы, чем обязаны черни? Ведь это чернь возделывает ваши поля и прислуживает в ваших домах, ведь это из черни набирается ваш флот и вербуются ваша армия, ведь это она дала вам возможность бросить вызов целому миру, но чернь бросит вызов вам самим, если нуждой и пренебрежением вы доведете ее до отчаяния! Вы можете называть этих людей чернью, но помните, что чернь очень часто выражает чувства всего народа».

Напечатанная на следующий день в газетах речь Байрона произвела впечатление удара топора в глухом бору. И буквально в тот же день вышли в свет две первые песни поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда». Продолжение произведения писалось в течение нескольких лет. Его герой-скиталец сразу стал символом романтического направления в литературе. Во всем разочарованный, эгоист и циник, волокита и повеса, прожигатель жизни, не лишенный, однако, высоких помыслов и добрых устремлений, он стал олицетворением эпохи, кумиром тысяч молодых людей в Европе и Америке. Именно этой поэме обязаны своим появлением такие понятия, как «байроновская скорбь», «байроновский герой», «байронизм».

Откровенная оппозиция к обществу, прежде всего его высшим сферам, выступления в защиту угнетенных, обездоленных и униженных, «нетрадиционное» поведение Байрона вызывали к нему лютую ненависть со стороны правящих кругов Англии.

Формальной причиной тотальной травли поэта стал его развод с первой женой. Суд лишил Байрона родительских прав. 25 апреля 1816 года поэт навсегда покидает отчизну и любимую дочь. Сначала живет в Швейцарии, но вскоре переезжает в Италию (1817—1823). Здесь он вступает в брак вторично и вместе с женой, графиней Терезой Гвиччиоли, активно участвует в движении карбонариев — борцов против иностранного порабощения Италии. Его пламенный характер, исполненный жажды потрясений, риска, борьбы с порабощением и несправедливостью, смог наконец реализовать себя. Байрон полностью окунается в водоворот революционной борьбы, создает подпольную организацию в Болонье. Но движение карбонариев беспощадно разгромили австрийские войска, прибывшие с севера.

«Итак, из-за отсутствия единства итальянцы вечно терпят поражения... — с горечью констатировал Байрон. — Мне всегда казалось, что дело провалится, но я хотел и до сих пор хочу надеяться. Все, чем я могу помочь, деньгами, другими средствами или непосредственным участием, все это я готов сделать для их освобождения...»

Смертельные удары реакции, скоординированные феодальными монархами континентальной Европы и буржуазной верхушкой островной Англии, поразили Байрона, что нашло отражение в написанных в то время трагедиях «Марино Фальеро, дож венецианский», «Сарданопал», «Двое Фоскари» и поэтической драме «Каин». С итальянским периодом жизни поэта связана также работа над продолжением «Паломничества Чайльд Гарольда», завершением драмы «Манфред», жизнеутверждающая поэтика которой вдохновила позже П. Чайковского на создание одноименной симфонической поэмы. Итальянские впечатления в значительной мере способствовали появлению замысла «Дон Жуана» — грандиозного и панорамного полотна, которое, к сожалению, не было завершено, — из намеченных 24 песен написаны лишь 16 и начало семнадцатой. Но именно «Дон Жуан» вместе с «Прометеем», «Шильонским узником», «Пророчеством Данте», «Видением Суда», «Бронзовым веком» и упомянутым уже «Каином» увековечил имя их автора.

В 1823 году, снарядив на собственные средства военный парусник «Геркулес», Байрон отплывает из Генуи в Грецию, где годом раньше тоже вспыхнула национально-освободительная война — против турецкого господства. Ситуация до боли напоминала итальянскую: «Мне очень обидно слышать, — записывает Байрон, — что раскол в Греции длится по сей день, и это тогда, когда она может одержать окончательную победу путем

побед частичных. Греция ныне имеет три перспективы: или отвоевать себе свободу, или попасть в зависимость к европейским суверенам, или снова стать турецкой провинцией».

Надо сказать, тогдашняя Греция оказалась в центре политических интересов многих стран, каждая из которых боялась революционных движений. Это в конце концов привело к образованию среди повстанцев нескольких политически разновекторных крыльев, а значит, к деструктуризации национально-освободительных сил. Нередко случались даже стычки и кровавые потасовки между бойцами разных отрядов.

Для Байрона Греция была не только олицетворением овеянной легендами Древней Эллады. В свободе Греции поэт усматривал высокую идею освобождения человека и человечества от рабства и унижительной покорности, возрождение духовности. Вместе с тем он знал, что революционная борьба требует не только песен и лозунгов. И Байрон выделяет значительные средства на закупку судов и вооружения для новосозданного греческого флота. Он берется за организационное объединение участников национально-освободительного движения, и вскоре один из руководителей восстания — Александрос Маврокордатос — назначает Байрона главнокомандующим военными силами Греции.

Но не только трудности в консолидации национально-освободительного движения волновали, как мы еще недавно сказали бы, «патриота-интернационалиста». Давали о себе знать проблемы со здоровьем Байрона. Его мучили приступы эпилепсии, болезнь печени, а ко всему прицепилась еще и малярия. 19 апреля 1824 года поэт умер. Последними словами, слетевшими с его уст, были: «Сестра моя! дитя мое!.. бедная Греция!.. я отдал ей время, имущество, здоровье!.. теперь отдаю и жизнь!..»

Греция оказала такие почести Байрону, как в древности эллинским героям. По приказу Маврокордатоса был объявлен 21-дневный национальный траур. Сердце поэта нашло свой последний покой в Греции, а прах — на родине, неподалеку от родового Ньюстедского замка. Власть имущие не позволили похоронить Байрона в усыпальнице великих писателей Англии — Вестминстерском соборе...

Байрон был не только сыном, но и выразителем своей эпохи, когда окончательный крах переживал абсолютизм и в мучениях и потрясениях рождались буржуазно-демократические свободы. Гениальный поэт-романтик, по мнению его известного земляка писателя Вальтера Скотта, «по разнообразию тем похож на самого Шекспира (с этим согласятся люди, читавшие его «Дон Жуана»), он охватил все стороны человеческой жизни, заставлял звучать струны божественной арфы, добывая из нее и нежнейшие звуки, и мощные, потрясающие сердца аккорды».

#### 4. Художественный тип героя и мотивы мировой скорби в поэме «Паломничество Чайльд Гарольда» Байрона

С 1817 г. начинается итальянский период творчества Байрона. Поэт создает свои произведения в обстановке нарастающего движения карбонариев за свободу Италии. Байрон сам был участником этого национально-освободительного движения. В Италии была завершена поэма «Паломничество Чайльд Гарольда» (1809 – 1817). Она была начата во время заграничного путешествия Байрона в 1809 – 1811 гг. В поэме широко отражены впечатления поэта от посещения Испании, Албании, Греции. Две первые песни, изданные в Англии в 1812 г., имели большой успех. По жанровым особенностям это лиро-эпическая поэма, написанная в форме поэтического путевого дневника.

Поэма, которая, собственно говоря, и принесла Байрону мировую славу. Байрон говорил, что в одно утро он проснулся знаменитым. Вышла его поэма, и вся пресса Лондона писала о ней. «Чайльд Гарольд» сочинялся долго. Сначала две песни, потом, через четыре года, появляются последние песни.

«Чайльд Гарольд» весьма автобиографичен. Байрон использовал в поэме свои путешествия. Он рано предпринял путешествие на Балканы, потом в Италию. И вообще он был человек путешествующий. И вот эта поэма — это такая путевая поэма, в которой дается обзор всему европейскому миру.

Чайльд Гарольд — молодой англичанин, которого мучает тоска. Мировая скорбь, которую в России, Пушкин предпочитал называть хандрой. Герой Байрона плывал на

корабле, чтобы избавиться от этой хандры. Идет описание стран. Начинается с Португалии, потом следует Испания. У Байрона Чайльд Гарольд путешествует преимущественно по тем странам, где путешествовать неудобно и опасно. В Испании тогда шла колоссальная война. Наполеон в эти годы пытался завоевать Испанию. Это ему не удалось. Он натолкнулся на низовое сопротивление, на сопротивление партизанской Испании.

И Наполеон, который так легко овладевал другими странами, например, немцами, здесь, в Испании, споткнулся. Очень часто эту попытку завоевать Испанию называли репетицией 1812 года. Он встретил здесь народную войну, сопротивление герильясов — испанских партизан. И вот на фоне этой войны Наполеона с герильясами, которым Байрон всячески сочувствует (Байрон в ту пору был ярый противник Наполеона и отрицал его совершенно категорически)... вот в эту самую герильясовскую Испанию и въезжает Чайльд Гарольд, у которого симпатии... да, конечно, не к Наполеону, а к герильясам. А после Испании Чайльд Гарольд попадает на Балканы, уже хорошо известные Байрону, к которым Байрон потом вернулся в своих восточных поэмах. Албания. Изображаются и другие области Балкан. А в третьей и четвертой части изображается по преимуществу Италия, которая тоже стала одной из любовей Байрона. Перед Чайльд Гарольдом лежал европейский пейзаж. Перед ним то, что называется мир в картинках. Мир, с которым знакомятся по картинкам. Нарисованный мир.

Перед ним страны Европы, главным образом юго-восточной — от Португалии до Албании. Живописная Европа, со всем ее ландшафтом. И в ландшафт все время (это очень характерно для Байрона) вплетается политика. Это чисто байроническое, потом много раз в литературе повторенное сочетание живописных ландшафтов с высокой политикой. У молодого Пушкина то же в «Кавказском пленнике»: кавказский ландшафт, в который вкраплены всякие подробности завоевания Кавказа.

Ландшафт объединяется с политикой. Байрон дает ландшафт всегда очень обостренно и индивидуально. Перед вами не природа вообще, а именно португальская, испанская, албанская. Речь идет о европейских странах, которые борются за свою индивидуальность, за свое освобождение. Природа и пейзаж тоже очень индивидуализированы, они превращаются в некую метафору политики.

Что поражало современников в этой поэме? То, что Байрону, этому англичанину, и его герою, молодому англичанину, до всего на свете есть дело. Что они равнодушны к тому, что происходит в Испании, на Балканах. Байрону свойственна мировая политическая заинтересованность. Политическая жизнь, политическая борьба, где бы она ни происходила, если она имеет какое-то освободительное содержание, она для Байрона сердечно близка. И в этом смысле Байрон представляет собой фигуру как бы обратную традиционной британской политике.

Во времена Байрона в зените стояло величие Британской империи. Британия была госпожой нашего полушария в те времена. Огромное колониальное государство, с колоссальными заморскими владениями, которое делает политику всюду в Азии, во всех районах Европы. Британия была носительницей всемирных, всесветных политических интересов. Но это были интересы агрессивные, захватнические. А у Байрона — обратное. Всемирный, всесветный освободительный интерес.

Весь смысл поэмы «Чайльд Гарольд» — в ее особом политическом космосе. Ведь в поэме произошло нечто довольно странное. Байрон начал с рассказа о юноше. Но быстро забыл собственного героя. Уже в третьей песне о нем нет ни одного упоминания. Он оказывается фигурой, приставленной к собственным путешествиям. Все дело в политическом космосе, который открывается перед читателями.

В поэме появляется новый герой романтической литературы. Чайльд Гарольд — мечтатель, порывающий с лицемерным обществом, мыслящий герой, подвергающий анализу свои переживания. Здесь — первоисточки темы духовных исканий молодого человека, ставшей одной из ведущих в литературе XIX в. Одержимый желанием бежать от привычного жизненного уклада, разочарованный и непримиримый, Чайльд Гарольд устремляется в далекие страны. Активный самоанализ делает его пассивным в практической сфере. Все его внимание поглощено переживаниями, вызванными разрывом с обществом, и он лишь

созерцает то новое, что появляется перед его взором во время странствий. Его тоска не имеет конкретного повода; она является мироощущением человека, живущего при смутном состоянии мира. Чайльд Гарольд не борется, он лишь присматривается к современному миру, стараясь осмыслить его трагическое состояние.

Сюжетное движение поэмы связано со странствиями героя, с развитием чувств и взглядов как Чайльд Гарольда, так и самого автора. Некоторыми чертами образ Чайльд Гарольда близок автору: отдельные биографические факты, чувство одиночества, бегство от высшего света, протест против лицемерия современной Англии. Однако очевидна и разница между личностью поэта и героем поэмы. Сам Байрон отрицал тождество между собой и Чайльд Гарольдом: он иронически относится к позе разочарованного скитальца, спокойно наблюдающего за тем, что он видит во время своих странствий, к «извращенности ума и нравственных чувств» пассивной личности.

Поэма проникнута гражданским пафосом, который вызван обращением к масштабным событиям современности. В первой и второй песнях значительную роль играет тема народного восстания. Поэт приветствует освободительное движение народов Испании и Греции. Здесь появляются эпизодические, но впечатляющие образы простых людей. Создан героический образ испанки, участвующей в защите Сарагоссы:

... Для битв покинув дом,  
Гитару дочь Испании презрела,  
Повесила на иву под окном  
И с песней, в жажде доблестного дела,  
На брань с мужами рядом полетела.

Стихи героического содержания сменяются стихами саркастическими, в которых поэт обличает британскую политику на Пиренейском полуострове и в Греции, где вместо помощи греческому народу в его освободительной борьбе Британия занимается ограблением страны, вывозя из нее национальные ценности.

Героическая тема поэмы связана прежде всего с образом восставшего народа, с изображением борьбы испанских и греческих патриотов. Байрон чувствует, что именно в народе живы свободолюбивые стремления и именно народ способен на героическую борьбу. Однако народ не является главным героем поэмы; не становится героической фигурой и далекий от народа Чайльд Гарольд. Эпическое содержание народной борьбы раскрывается преимущественно через авторское эмоциональное отношение. Движение от лирической темы одинокого героя к эпической теме народной борьбы дано как смена эмоциональных сфер героя и автора. Синтез между лирическим и эпическим началом не происходит.

Обращение к значительным социальным фактам своего времени дает Байрону основание назвать поэму политической. Обзор исторически значимых событий подготавливает авторские философские размышления о сущности исторического развития. Основная идея поэмы – апофеоз народного возмущения против тирании, закономерность революционного выступления масс. Через всю поэму проходит образ Времени, связанный с идеей справедливого возмездия.

В третьей и четвертой песнях образ героя постепенно вытесняется образом автора. Эти песни строятся как лирическое раздумье о жизни, в них сильнее звучит авторский голос, более непосредственно выражено отношение к современности. Поэт высказывает мысли о центральном событии своей эпохи – о Французской буржуазной революции, в которой «человечество осознало свою силу и заставило осознать ее других», о великих просветителях Руссо и Вольтере, которые своими идеями участвовали в подготовке революции. В четвертой песне Байрон пишет о судьбе Италии, о ее истории и культуре, о страданиях итальянского народа. В поэме выражена мысль о необходимости борьбы за свободу Италии. Здесь же создан метафорический образ «дерева свободы». Несмотря на то что реакция подрубила это дерево, оно продолжает жить и набирать новые силы. Поэт выражает веру в неизбежное торжество свободы в будущем:

И все-таки твой дух, Свобода, жив,  
Твой стяг под ветром плещет непокорно,  
И, даже бури грохот заглушив,

Пускай хрипя, гремит твоя валторна.  
Ты мощный дуб, дающий лист упорно,  
Он топором надрублен, но цветет.

Байронический герой – одиночка, ощущающий свое возвышенное призвание в мире и чуждость его банальной повседневности. Байронический герой разрывается между потребностью осмыслить свою жизнь как результат враждебной внешней судьбы, рока, и между потребностью утвердить свою свободную волю как основную движущую силу как своей жизни, так и мира.

Два типа романтизма. Байронический романтизм — это по преимуществу и есть романтизм развития, поэзия развития. Развития во что бы то ни стало. Ведь эти два типа романтизма потому друг с другом не сливаются, что развитие требует жертв. Развитие никогда не преподносится в виде подарка. Развитие надо завоевывать. Развитие требует страдания.

Вот этот страдающий романтизм, страдающий и воинственный в то же время, — это и есть байроновский романтизм, который особенно сильно выражен в этом своем качестве в восточных поэмах.

Байрона именовали поэтом мировой скорби. Мировая скорбь. Мировая скорбь — это и есть развитие через страдание, через лишения, потери и жертвы... но развитие. Байрон отнюдь не был поэтом уныния. Это одна из своеобразных черт Байрона: он поэт с очень мрачным взглядом на вещи, но в то же время полон воинственности, героически настроен. В этом особая оригинальность Байрона: мрачный взгляд на вещи у него совмещается с великой активностью духа и всякой другой активностью.

Разберемся в том, что такое поэзия развития. Поэзия развития — это предполагает прежде всего поэзию личного развития. По Байрону, человек должен осуществить все, что в него заложено (и это чисто романтическое убеждение). Что заложено, то должно быть осуществлено. Надо всю свою внутреннюю жизнь, все свои внутренние задачи, богатства — надо все это вывести вовне. Это и есть развитие. Хотя бы это стоило великих трудов. Хотя бы это требовало великой кровавой борьбы. Развитие имеет скорбный фон. Но оно должно совершаться тем не менее на этом скорбном фоне. Вот как у Байрона совмещается тема тьмы и героического наступления.

«Мировая скорбь» Байрона вызвана сознанием трагического характера современной борьбы. В поэме находят выражение сложные идейные искания самого поэта, который через «мировую скорбь» пробивается к убеждению о неизбежности торжества свободы в будущем. Трагическое состояние мира кажется поэту непостижимым, и он обращается к мысли о роковой силе, карающей людей, преследующей народы. В этом сказываются романтическая позиция автора и расхождение с просветительской иллюзией всемогущества.

Но Байрон не склоняется перед роком. Он верит в то, что человек может героически противостоять судьбе. Позиция Байрона несовместима с фаталистическим отношением к вневечным силам. Он сторонник активного отношения человека к жизни; он призывает к героической борьбе за свободу личности и народа. Поэма «Чайльд Гарольд» возвеличивает бунтарство человека, вступающего в конфликт с враждебными ему силами зла. Поэт сознает неизбежный трагизм этой борьбы, поскольку рок сильнее человека, но сущность подлинной человеческой личности — в героическом противоборстве. Поэт верит в то, что победа борцов за свободу достижима в будущем.

Изображение природы в четвертой песне проникнуто мыслью о движении и борьбе. Идея борьбы за свободу, идея возмездия выражена в образе моря. Байрон был певцом свободной морской стихии, которая ассоциировалась с громадными силами, свободолобием и мощью человечества. Символичен образ водопада Велино. Это — могучая сила, которая сметает все на своем пути. Поэт верит, что человечество обладает такого рода силой в своей борьбе против деспотизма.

Существо свободной формы романтической поэмы «Паломничество Чайльд Гарольда» — в смене стилистических красок и тональностей — лиризма, публицистики, медитации, в гибкости и многокрасочности стиха. Стихотворной формой поэмы послужила спенсерова строфа, состоящая из девяти строк разных размеров. В первых двух песнях

«Чайльд Гарольда» очевидны фольклорные мотивы, отзвуки народного творчества Испании, Албании, Греции. В форме старинной баллады написана часть первой песни – «Добрая ночь», в которой выражена любовь к родине. «Добрая ночь» в переводе И. И. Козлова (1825) получила широкую популярность в России и стала известной русской песней. 140-я и 141-я строфы поэмы стали источником стихотворения М. Ю. Лермонтова «Умиравший гладиатор». Наиболее важные идеи поэмы часто выражены в афоризмах, заключающих спенсерову строфу. Афористичность закрепляется парной рифмой восьмой и девятой строк:

И лавры Лузитания растит  
Не для таких вождей, как наши тори.  
Не побежденным здесь, а победившим горе!

Стиль поэмы отличается энергией и динамизмом, контрастностью сопоставлений и страстностью призывов. Все эти качества стиля «Чайльд Гарольда» соответствуют гражданскому пафосу поэмы, ее современному политическому содержанию.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Каковы культурно-исторические условия возникновения романтизма в западноевропейской литературе?
2. Какие художественные черты определяют романтизм?
3. Как происходит синтез искусств в эпоху Романтизма?
4. Что послужило поводом для обращения Байрона к мотиву путешествия в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда»?
5. Какие исторические события отобразены в поэме «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона?
6. Поясните сущность понятия «байронический романтизм».
7. Охарактеризуйте образ главного героя поэмы «Паломничество Чайльд-Гарольда» Дж. Г. Байрона.

### *Литература:*

1. [Байрон Дж. Г. Паломничество Чайльд-Гарольда : поэма / Дж. Г. Байрон. — Пермь : Пермское кн. из-во, 1988. — 155 с.](#)
2. [История западноевропейской литературы. XIX век: Англия : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. Л. В. Сидорченко, И. И Бурок. — М. : Академия, 2004. — 544 с. С. 111-137](#)
3. [История английской литературы. Т. 2 / гл. ред. Г. П. Бердников и др. — М. : Наука, 1984. — 672 с. С. 199-205, 265-267](#)
4. [История зарубежной литературы XIX века : учеб. пособие / Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. — М. : Высшая школа, 2007. — 656 с. С. 71-119](#)
5. [История зарубежной литературы XIX века : учеб. для студентов пед. ин-тов, Ч. 1 / под ред. Н. П. Михальской, В. А. Лукова и др. — М. : Просвещение, 1991. — 256 с. С. 70-87](#)
6. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 257-262, 278-290](#)

### Лекция № 10

### **Романтизм во французской литературе и творчество В. Гюго**

#### План

1. Творческое наследие В. Гюго в контексте западноевропейского романтизма:
  - 1.1. Поэзия.
  - 1.2. Драматургия.

### 1.3. Проза.

## 2. Романтическое осмысление исторического прошлого в романе «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго.

### 1. Творческое наследие В. Гюго в контексте западноевропейского романтизма

Виктор Гюго (1802 – 1885) занимает особое место в истории французской литературы. Виктор Гюго прожил долгую жизнь и благодаря своему могучему таланту оставил в наследство грядущим поколениям свои многочисленные произведения: поэзию лирическую, сатирическую, эпическую, драму в стихах и прозе, роман, литературно-критические статьи, публицистические выступления, большое количество писем. На протяжении полувековой творческой деятельности Виктор Гюго менялся беспрестанно вместе со своим временем, он был проповедником многих идей своего века, и в этом ему помогало убеждение, что предназначение поэта заключено в выполнении особой, высокой миссии. В. Гюго принял непосредственное участие в бурных политических спорах своего времени, а в большинстве своих произведений он был певцом отверженных, их защитником, демократом и гуманистом.

*Поэзия.* Его мировая известность основана на романах, но во Франции его чтут прежде всего как поэта. Поэтическое призвание Виктора Гюго обнаружилось очень рано: с тринадцати лет он начинает писать, в пятнадцать лет становится лауреатом Тулузской и Французской академий, а в семнадцать обращает на себя внимание властей одой «На восстановление статуи Генриха IV» и получает пенсию от короля. Свой первый сборник поэт издал в 1822 г. Он назывался «Оды и различные стихотворения». В первом сборнике В. Гюго прославлял прежних и нынешнего монархов, Вандею, Киберон, оплакивал жертв революционного террора. В предисловии к этому сборнику четко указывается на монархическую и религиозную направленность стихотворений автора. Первые оды Гюго отвечают канонам классицизма, но уже в этом сборнике можно обнаружить черты, далеко не полностью отвечавшие классицистской традиции: появляются оды сюжетные («Вандея», «Верденские девы»), развиваются философские мотивы («Киберон», «На смерть герцога Беррийского»), стих обретает конкретность, материальность.

Оды Гюго постепенно трансформируются: они становятся более драматическими, приобретая свободу лирического произведения, исчезает традиционный одический стиль с многочисленными обращениями, восклицаниями, риторическими вопросами; условная «торжественность» классической оды заменяется живой интонацией, поэтический словарь обогащается за счет разговорной речи; вводятся вольные размеры, ритмы. В «Новых одах» (1824) уже нет политической оды, возрос интерес Гюго к оде «метафизической» и «живописной». Поэт продолжал обновлять и расширять диапазон лирических произведений, а оды нового поэтического сборника 1826 г. как бы подготавливали читателя ко второй его части, в которой появляется романтическая баллада, жанр в духе новой школы, ознаменовавший разрыв молодого Гюго с официальной литературой эпигонского классицизма.

Важным документом, подтверждающим приверженность поэта новому искусству, свободному от всяких догм, явилось предисловие к сборнику «Оды и баллады» (1826). В нем поэт впервые объявил себя романтиком. В эстетической программе романтиков обращение к средневековью было одним из важнейших моментов, так как изучение разнообразного средневекового искусства помогало романтикам преодолеть нормативность классицизма. Гюго стремился к созданию новой образной системы, противопоставляя ее освященным классической традицией греко-латинским мифам. Обращаясь к средневековому христианству, он как бы воскресил национальную поэтическую традицию. При этом лиро-эпические баллады Гюго несколько не похожи на традиционную французскую балладу, блестящие образцы которой оставили Франсуа Вийон (1431 – 1463), Шарль Орлеанский (1394 – 1465), Клеман Маро (1497 – 1544). Баллады были по достоинству оценены: восхищенные критики сравнивали «Охоту бургграфа» с готическим витражом. Действительно, живописность баллад, их вольные размеры и ритмы, звукозапись, разговорные интонации,

свобода словаря, игровое начало – все это было равносильно литературной революции. В «Ответе на обвинение» (сборник «Созерцание», 1856) Гюго так оценивает деятельность этих лет: ...я Робеспьер мятежный! / Я против слов-вельмож, фехтующих небрежно, / Повел толпу рабов, ютившихся во мгле. / Я взял Бастилию, где рифмы изнывали, / И более того: я кандалы сорвал / С поработанных слов, отверженных созвал / И вывел их из тьмы, чтоб засиял их разум.

Подлинно новая поэзия В. Гюго звучит в сборнике «*Восточные мотивы*» (1829). Этот сборник знаменовал полное освобождение от канонов классицизма и утверждал свободу творчества. Гюго понимает эту свободу не только как свободу выбора, создания некой формы или темы произведения, но и как свободу их трактовки. В «восточных» темах Гюго привлекает не только экзотика с жарким восточным солнцем и синим небом, с жестокими нравами и жизнью не испорченного цивилизацией «естественного» человека, сохранившего свою чистую душу, а возможность создания своего мира, не совпадающего с миром реальным. В споре с классицизмом рождался романтический идеал, конкретность и изменчивость которого противоположны классической статичности. Гюго живописует Восток наглядно, осязаемо. Мир «Восточных мотивов» поражает необыкновенным изобилием тем, сравнений, образов. Поэт хочет передать всему свою неумную жажду жизни, познания, любви, счастья, поэт как бы хочет «сказать все» о своем поэтическом мире. И этот поэтический мир создается Гюго на «стыке» культур Запада и Востока, литературных и реальных тенденций, идеальных и конкретно-исторических устремлений; в нем соседствуют Библия и Коран, Эсхил и Шекспир, Наполеон и Али-паша, борцы за освобождение Греции и пылкие восточные любовники, морские пираты, воинственные турецкие солдаты и прекрасные купальщицы, смуглые беглянки, томные султанши из гарема. Этот «стык» рождает контрастное восприятие мира, которое выражается у Гюго на всех уровнях: от образов до композиции, ритмической организации сборника. Гюго видит и передает свой воображаемый мир как художник, он – прекрасный колорист, у которого цвет помимо изобразительного имеет и символическое значение.

Замечателен греческий цикл стихов (1826 – 1828), темой которых является борьба греческого народа за независимость. Поэзия Гюго наполнена социальными мотивами, она отражает важнейшие современные события и события героического прошлого. Поэт прославляет Канариса («Канарис»), одного из деятелей освободительного восстания против турецкого ига, героическую борьбу и смерть защитников города Миссолунги («Головы в Серале»).

Поэзия «Восточных мотивов» убеждает в огромных возможностях Гюго – поэта-романтика, доказавшего, что он способен передать все чувства и мысли, мечты и желания человека.

В сборнике «Восточные мотивы» воплотились и другие идеи нового романтического искусства, теоретическое обоснование которого было дано Гюго в «Предисловии к «Кромвелю» (1827).

*Драматургия.* Предисловие к драме «Кромвель» было воспринято современниками как манифест романтического искусства. Оно открыло дорогу романтической драме, которая начала завоевывать французскую сцену: в конце 20-х г. были поставлены «Генрих III и его двор» (1829) Александра Дюма, «Жакерия» (1828) Проспера Мериме, а постановка «Венецианского мавра» Шекспира в переводе Альфреда де Виньи (1829), по мнению французских критиков, открыла дорогу пьесе В. Гюго «Эрнани», которая сыграла решающую роль в становлении романтического театра. До «Эрнани» Гюго написал драму «Кромвель».

Все, слушавшие авторское чтение текста, оценили драматическую силу и оригинальность первого детища поэта, но пьеса не была поставлена из-за ее громоздкости. Вторая из написанных драм «Марион Делорм, или Дуэль в эпоху Ришелье» была запрещена цензурой: слишком много политических намеков содержалось в ней. В первом варианте пьесы образ слабохарактерного, безвольного Людовика XIII воспринимался как намек на правившего тогда короля Карла X. «Марион Делорм» – это своего рода пьеса-манифест, в которой на практике осуществлялись теоретические принципы романтизма. Острый сюжет,

бурные страсти, неожиданные контрасты, таинственный главный герой, энергичный стих, живость красок – все это позволило Гюго передать политическую и социальную атмосферу эпохи.

Постановка «Эрнани» состоялась 25 февраля 1830 г., в канун Июльской революции. Напряженная атмосфера этой поры обострила литературную борьбу, что способствовало накалу страстей и вокруг пьесы. Премьера «Эрнани» превратилась в подлинную манифестацию.

Атмосфера спектакля запечатлена и в воспоминаниях Теофиля Готье в его «Истории романтизма», и в воспоминаниях блистательной мадемуазель Марс, исполнявшей роль доньи Соль, и в дневнике Жоанни, исполнителя роли Руй Гомеса, где он писал: «Неистовые интриги. Вмешиваются в них даже дамы высшего общества... В зале яблоку упасть негде и всегда одинаково шумно». А вот запись от 5 марта 1830 г.: «Зала полна, свист раздается все громче; в этом какое-то противоречие. Если пьеса так уж плоха, почему же хотят смотреть ее? А если идут с такой охотой, почему свистят?..»

А свистели потому, что адептов классицизма коробило постоянное нарушение устоявшихся театральных правил, системы версификации, свободное обращение с лексикой, единствами времени и места. События, происходящие в «Эрнани», кажущиеся порой неправдоподобными, находили отклик в душах зрителей (современников не мог обмануть исторический маскарад костюмов), сочувствовавших любви человека, находящегося вне закона, к девушке из привилегированного общества и презирающих вероломство власть имущих, подлость и трусость придворных. Впечатляющим оказался и тот бунтарский пафос, тот накал страстей, тот гуманизм, которые составили самую душу драматургии Гюго. Лирический герой в драме – бунтарь, изгнанник, тираноборец. Он смел и горд своей судьбой отверженного. Борьба Эрнани и короля Карла I – это поединок силы духа и благородства, в которой разбойник равен королю и даже превосходит его. Донья Соль, юная красавица, достойна своего избранника: любовь ее чиста, благородна и возвышенна, она готова испытать все тяготы и лишения жизни в изгнании, готова следовать повсюду за Эрнани.

Банальный конфликт: «трое мужчин на одну женщину» (кроме Эрнани, Карла I еще и дядя доньи Соль, дон Руй Гомес Сильва, претендует на ее руку), – получает в пьесе Гюго возвышенно-драматическое разрешение. Самый счастливый день героев – день свадьбы оказывается и самым трагическим: звук далекого рога предрешает их судьбу: они должны умереть. Некогда разбойник Эрнани дал клятву своему спасителю, дяде невесты, отдать жизнь по первому его требованию. Жестокий дон Руй Гомес Сильва потребовал жизнь Эрнани в день свадьбы. Пытаясь спасти своего возлюбленного, донья Соль погибает первой. В «Эрнани» Гюго удалось осуществить свой замысел о слиянии всех родов поэзии.

Но завоевание театра романтиками в эти годы имело не только эстетический, но и политический характер. Это видно и из текста предисловия к «Эрнани», в котором автор ополчается на всех врагов, политических и литературных, на всех тех, кто стремится «восстановить старый режим как в обществе, так и в литературе». Гюго открыто становится в оппозицию к монархическому строю Бурбонов, объявляя свой романтизм «либерализмом в литературе».

В драме «Мария Тюдор» (1833) романтическим героем оказался уже не бунтарь и отщепенец, а рабочий, собрат тех, кто выступил под черным знаменем лионских ткачей с призывом «Хлеб или смерть!» А в драме «Рюи Блаз» (1838) лакей, оказавшись у власти, олицетворяет народ, единственную силу, способную спасти гибнущего.

В 30-е годы, для которых была характерна атмосфера усиления политической и социальной борьбы во Франции, Гюго уделяет театру огромное внимание. Будучи уверенным в его просветительной и воспитательной функциях («Театр – это трибуна. Театр – это кафедра»), Гюго выступает за театр революционный, поистине народный, «...обширный и простой, единый и разнообразный, национальный по историческим сюжетам... всеобъемлющий по изображению страстей». Из предисловий к драмам, написанным Гюго, следует, что поэт постоянно стремился к усовершенствованию своей теории. Драматург тщательно отбирал исторические полотна для своих пьес, усиливая их эпическую тональность, от чего выигрывал и социальный анализ. В политической обстановке Испании

начала XVI, конца XVII в. («Эрнани», «Рюи Блаз»), в эпоху Франциска I, видного представителя французского абсолютизма («Король забавляется»), или Англии XVI в. при Королях династии Тюдоров, в период расцвета абсолютизма («Мария Тюдор») Гюго искал материал, который мог бы верно отобразить деспотизм государства по отношению к личности. Демократизм театра Гюго влияет и на выбор главного героя – человека из низов общества, чей индивидуальный бунт превращается в бунт против господствующих сословий, против всего строя.

Все драмы Гюго – это сочетание политики и фантазии, буффонады и поэзии. Поэзии потому, что главной ценностью театра Гюго были завораживающие своей музыкой прекрасные стихи. Однако это не спасло его очередную пьесу «Бургграфы» (1843): после тридцать третьего представления драма была снята с репертуара, и Гюго прекратил писать для сцены.

В 30-е годы помимо пьес Гюго создал несколько поэтических сборников. В «Осенних листьях» (1831), посвященных семье, детям, теме милосердия, поэт меняет свою творческую манеру. Камерная по характеру поэзия «Осенних листьев» все же не порывает связи с насущными проблемами своего времени, лирический герой ее размышляет о судьбах человечества, чувствуя ответственность за неустройство, неблагополучие общества. Он полон сочувствия и любви ко всему человечеству, особенно к угнетенным и обездоленным. И действительно, люди из народа, простые труженики, становятся героями его следующего сборника стихов «Песни сумерек» (1835). Характер «сумеречных» настроений в сборнике был результатом сомнений, тревог, раздумий, вызванных послереволюционными событиями во Франции.

Июльская революция принесла не прогресс, а утверждение господства крупной буржуазии. Временами в отношениях Гюго с режимом возникало напряжение, хотя он по-прежнему оставался официальным поэтом. В этот период Гюго знакомится с идеями Сен-Симона, Фурье, вследствие чего проблемы социального неравенства становятся близки поэту. В стихах сборника осуждается безнравственность и бессердечие буржуа («Пир и празднества», «Бал в ратуше»), равнодушие к нуждам и страданиям народа общества, которое быстро забывает имена своих героев («Канарису»); малодушие, трусость, скептицизм, царившие в современной действительности («Ему двадцатый шел...»). «Сумеречное» состояние в обществе отражается на состоянии души. Поэт-лирик здесь превращается в сатирика, что не мешает ему и в тяжелые времена «сумерек» оставаться в рядах тех, «кто надеется» на лучшее («Прелюдия»). Поэт-воин, в представлении Гюго, и его лира должны бороться с тьмой, мраком, бурями, горем, бороться за счастье человека.

Кроме стихов на политические темы в сборник помещены стихи общеполитического содержания, лирические стихи. В этом сборнике есть ряд настоящих шедевров, трогательных стихотворений о любви, посвященных Жюльетте Друэ, актрисе, ставшей с 1833 г. его подругой на всю жизнь; прекрасны стихи о Наполеоне, наполненные почти сыновними чувствами («Спи! Мы найдем тебя в твоём гнезде орлином!» и др.)

Личность Наполеона волновала Гюго с юных лет. Отношение поэта к нему постепенно менялось: от осуждения в оде «Буонапарте» (1822) – к восхвалению его заслуг в оде, посвященной Ламартину («Альфону Ламартину», 1825), и в более поздних стихотворениях. Это объяснялось изменением политических взглядов Гюго и одновременно тем, что Наполеон после своего низвержения «стал предметом поэтическим» (П. А. Вяземский),

В стихотворных сборниках конца 30-х годов – «Внутренние голоса» (1837), «Свет и тени» (1840) – поэтическое мастерство Гюго набирает силу. Элегические мотивы для них так же характерны, как и сатирические, голос лирического героя порой обретает проповеднические интонации. Размышляя над природой вещей, поэт осознает свою миссию поэта как миссию историка, пытающегося влиять на события страны. И как бы лирическому герою ни хотелось обрести покой, гармонию, любовь, этого недостаточно тому, кто стремится стать «вожаком душ».

*Проза.* В 30-е годы Гюго – признанный поэт и драматург – проявил себя и талантливым романистом. Первый свой роман «Ган Исландец» он опубликовал в 1823 г.

Действие романа происходит в Северной Норвегии в XVII в. Орденер, герой романа, отправляется на поиски шкатулки с бумагами, которые могли бы оправдать Йоганна Шумахера, бывшего канцлера, ныне узника, отца возлюбленной героя. Пройдя через многие испытания, юноша встречается с палачом, получеловеком-полузверем Ганом, становится жертвой восстания рудокопов, участвует в этом восстании. Правда, развязка романа оказывается счастливой: оправдан Шумахер, восставшие рабочие добиваются победы. И заслуга в этом не Орденера. Под этим именем скрывается барон Гарвик, в будущем просвещенный монарх, а сейчас друг и союзник народа, за чьи интересы он борется.

«Ган Исландец» – один из первых в европейской литературе романов, в котором описывается восстание рабочих, выдвигающих экономические требования. Автор правдиво изображает трудящиеся массы, его симпатии на стороне справедливых требований рабочих, ему ясны причины, побудившие их поднять восстание. Прозорливость Гюго в его понимании, что при всем равнодушии к вопросам политики рудокопы способны подняться на борьбу, если их экономические требования не будут приняты и удовлетворены. Образы восставших рудокопов – не безликая народная масса. Люди из народа (рудокоп Норбит, Коннибаль) отличаются благородными и возвышенными чувствами. Кроме образов рабочих-рудокопов Гюго создает разнообразные характеры: крестьян, суеверных и робких, охотников и рыбаков. Задумав «Гана Исландца» как роман исторический, Гюго изучил и осмыслил опыт В. Скотта.

Считая себя учеником В. Скотта, Гюго полемизирует с ним и ставит перед собой задачу создать роман «прекрасный и совершенный», который должен быть одновременно и драмой и эпосом, роман «живописный и поэтический», полный реализма, но вместе с тем идеальный, правдивый и возвышенный.

Создание «идеального» романа – задача будущего, а пока Гюго написал роман, по его же собственному мнению, «наивный и фантастический», наполненный романтическими героями и злодеями, исключительными ситуациями, проблемами философского порядка и политическими, любовными интригами.

Романтические герои Гюго – это всегда люди значительной судьбы. Или это отверженные обществом бедняки, как Жан Вальжан, укравший булку для голодных детей своей сестры и отправленный за это на каторгу, которая наложила страшное клеймо на всю его дальнейшую жизнь («Отверженные»). Или же это жертва преступления короля — проданный и изуродованный в раннем детстве Гуинплен, с его (чудовищной маской смеха, олицетворяющей страдающее человечество, обезображенное преступной общественной системой («Человек, который смеется»). Романтическая масштабность, гипербола, максимальная выразительность, гротеск человеческого страдания ясно чувствуется в построении этих характеров (маска Гуинплена недаром превосходит все возможные уродства, являясь настоящей «пародией на человеческий образ»).

В противоположность натуралистическому описанию, соразмерному с действительными масштабами событий и не отрывающемуся от повседневных фактов и явлений, Гюго в своем описании выделяет значительное, внушительное и грандиозное, обозначающее не только видимое, но и спрятанную за ним духовную сущность вещей. Из описания Гюго всегда вытекают далеко идущие выводы, порою целые философские концепции. Характерно, например, описание бушующего моря в «Человеке, который смеется», когда море, словно намеренно, преследует (и наконец поглощает в своих глубинах преступных компрачииков, изуродовавших и бросивших маленького Гуинплена, а затем в течение многих лет бережно носит на своих волнах флягу, содержащую тайну его судьбы. По мысли Гюго, за этой бушующей стихией скрывается божественное возмездие за преступление и защита несправедливо обиженного ребенка. Такое провиденциальное толкование мироздания касается и человеческой истории, в которой Гюго также отводит решающее значение року, судьбе, воле провидения. Зато в другом пункте он судит об исторических событиях, например, о войнах, более трезво, чем буржуазные историки. Победителями исторических битв и сражений являются, согласно его мысли, не великие полководцы, а безвестные люди, простые солдаты, сам народ, доблесть которого он не устает славить во всех своих романах.

Романы Гюго открыто тенденциозны. Автор сам говорит в "Отверженных", что его книга не простая зарисовка событий, что она включает в себя определенную тенденцию. Видя мир в резких контрастах, в постоянном движении от злого к доброму, он пытается не только запечатлеть, но и проповедовать это движение, активно содействовать ему своим словом. Поэтому он прямо и резко выявляет свое авторское отношение к событиям и персонажам. У него действуют абсолютные праведники, типа епископа Мириэля из "Отверженных", или абсолютные злодеи, типа Баркильфодро из "Человека, который смеется". Как и "Легенда веков", его романы представляют собой жестокое сражение добрых и злых сил, и не только во внешнем мире, но и в душах героев. Романическая фабула "Отверженных" в большой своей части построена на именно такой грандиозной борьбе в душе Жана Вальжана, борьбе, которая сравнивается с ураганом, землетрясением, поединком гигантов. Жан Вальжан не только выигрывает эту битву со своей совестью, но становится своего рода гротеском величия ("Все, что есть на свете мужественного, добродетельного, героического, святого, — все в нем", — объявляет Мариус, который лишь в конце романа познаёт величие души этого человека из народа, бывшего каторжника, ставшего "святым").

Романы Гюго — это всегда романы больших и благородных чувств и великодушных поступков, как поступки того же Жана Вальжана, или подвиг маленького Гавроша на революционной баррикаде, или мужественное поведение Гуинплена, брошенного в ледяной пустыне и спасающего при этом жизнь еще более беспомощного младенца — Деи. Таким образом, гуманист Гюго и проповедует добро, великодушные, истину, как он ее понимает, в самой сюжетной ткани своих романов.

Большие социальные проблемы нашли свое выражение в его замечательных романах и прежде всего в "Отверженных". История жизни Жана Вальжана, Фантины, Козетты - не просто укор буржуазному обществу, это гневный протест писателя, начинающего понимать, что недостаточно одного милосердия, одной любви и филантропии, чтобы решить величайшую проблему XIX века - проблему жизни трудящихся масс.

Однако филантропия и идея всемогущества любви занимает в романе большое место.

Как известно, "Отверженные" Гюго писал на протяжении почти двадцати лет. Еще в 1847 году он читал своим друзьям некоторые главы этого романа.

По первоначальному замыслу автора роман должен был носить характер проповеди добра и милосердия. Главная роль в романе отводилась епископу Мириэлю Бьенвеню. После революции 1848 года прежний замысел романа не удовлетворяет писателя. Он значительно расширяет его. Роман достигает огромных размеров, представляя эпическую картину социальной и политической жизни Франции. В "Отверженных" развертывается весь колоссальный талант Гюго.

С большой художественной силой и вдохновением рисует Гюго Париж, овеянный духом революционной борьбы. Он показывает народ, воздвигающий баррикады, требующий свободы и справедливости.

"Отверженные" - целый мир самых разнообразных событий. Париж тридцатых годов, народное восстание, баррикадные бои, жизнь буржуазии и простого народа - все это с блестящим талантом изображается писателем.

Малоправдоподобную историю рассказывает Гюго, когда рисует превращение отверженного человека в крупного предпринимателя и мэра города. Став богатым человеком, Жан Вальжан преобразует край. Как промышленник и мэр города, он устанавливает невиданные для капиталистического общества отношения с рабочими, благосостоянию которых он намерен посвятить всю жизнь.

"Девяносто третий год" – роман о французской революции, ее кульминационном и героическом этапе. Уже в XIX веке буржуазная Франция резко ополчается против французской революции 1789 года, она считает ее первопричиной всех последующих социальных "беспорядков". Проклятия, когда-то посылавшиеся революции со стороны французского дворянства, теперь исходят от людей, богатству и благосостоянию которых буржуазная революция способствовала. Озлобленные нападки на революцию 1789 года значительно усилились после Парижской коммуны. И именно в эти годы в романе

"Девяносто третий год" Гюго с пафосом говорит о революции. Рисуя два противоположных лагеря - монархию и республику, - Гюго противопоставляет их как мрак и свет.

## 2. Романтическое осмысление исторического прошлого в романе «Собор Парижской Богоматери» Виктора Гюго

«Собор Парижской богоматери» (1831) В. Гюго стал лучшим образцом романтического исторического романа, отразившим картину средневековой французской жизни. Что касается исторических событий, то писатель совсем отказался от их изображения, чтобы устранить все препятствия к свободному воспроизведению истории. В романе указано только одно историческое событие (приезд послов для заключения брака дофина и Маргариты Фландрской в январе 1482 г.), а исторические персонажи (король Людовик XIII, кардинал Бурбонский) отнесены на второй план многочисленными вымышленными персонажами. Правда, ни одно из имен второстепенных действующих лиц, в том числе Пьер Гренгуар, не придумано Гюго, все они взяты из старинных источников, что говорит о тщательной подготовительной работе писателя над романом.

Следуя этим новым для его времени идеям, Гюго создает «Собор Парижской Богоматери». Выражение духа эпохи писатель считает главным критерием правдивости исторического романа. Этим художественное произведение принципиально отличается от хроники, в которой излагаются факты истории. В романе же фактическая «канва» должна служить лишь общей основой сюжета, в котором могут действовать вымышленные персонажи и развиваться события, сотканные авторской фантазией. Правда исторического романа не в точности фактов, а в верности духу времени. Гюго убежден, что в педантичном пересказывании исторических хроник не найти столько смысла, сколько таится его в поведении безымянной толпы или «арготинцев» (в его романе это своеобразная корпорация бродяг, нищих, воров и мошенников), в чувствах уличной плясуньи Эсмеральды, или звонаря Квазимодо, или в ученом монахе, к алхимическим опытам которого проявляет интерес и король.

Единственное непреложное требование к авторскому вымыслу — отвечать духу эпохи: характеры, психология персонажей, их взаимоотношения, поступки, общий ход развития событий, подробности быта и повседневной жизни — все аспекты изображаемой исторической реальности следует представить такими, какими они в действительности могли быть. Откуда взять весь этот материал? Ведь в хрониках упоминается лишь о королях, полководцах и других выдающихся деятелях, о войнах с их победами или поражениями и тому подобных эпизодах государственной жизни, о событиях общенационального масштаба. Повседневное же существование безымянной массы людей, которую называют народом, а иногда «толпой», «чернью» или даже «сбродом», неизменно остается вне хроники, за рамками официальной исторической памяти. Но чтобы иметь представление о давно ушедшей эпохе, нужно найти сведения не только об официальных реалиях, но и о нравах и укладе повседневной жизни простого люда, нужно изучить все это и затем воссоздать в романе. Помочь писателю могут бытующие в народе предания, легенды и тому подобные фольклорные источники, а недостающие и в них детали писатель может и должен восполнить силой своего воображения, т. е. прибегнуть к вымыслу, всегда помня при этом, что плоды своей фантазии он должен соотносить с духом эпохи.

Романтики считали воображение высшей творческой способностью, а вымысел — непременным атрибутом литературного произведения. Вымысел же, посредством которого удастся воссоздать реальный исторический дух времени, согласно их эстетике, может быть даже более правдивым, чем факт сам по себе. Художественная правда выше правды факта. Следуя этим принципам исторического романа эпохи романтизма, Гюго не просто сочетает реально имевшие место события с вымышленными, а подлинных исторических персонажей — с безвестными, но явно отдает предпочтение последним. Все главные действующие лица романа — Клод Фролло, Квазимодо, Эсмеральда, Феб — вымышлены им. Только Пьер Гренгуар представляет собой исключение: он имеет реального исторического прототипа — это живший в Париже в XV — начале XVI в. поэт и драматург. В романе фигурируют еще король Людовик XI и кардинал Бурбонский (последний появляется лишь эпизодически).

Сюжет романа не основывается ни на каком крупном историческом событии, а к реальным фактам можно отнести лишь детальные описания собора Парижской Богоматери и средневекового Парижа.

Обилие топографических подробностей бросается в глаза при чтении романа с самого начала. Особенно детально описывается Гревская площадь, окаймленная с одной стороны набережной Сены, а с остальных — домами, среди которых находились и дом дофина Карла V, и городская ратуша, и часовня, и Дворец правосудия, и разнообразные приспособления для казней и пыток. В средние века это место было средоточием жизни старого Парижа: народ собирался здесь не только во время праздничных гуляний и зрелищ, но и чтобы поглазеть на казнь; в романе Гюго на Гревской площади встречаются все основные персонажи: здесь танцует и поет цыганка Эсмеральда, вызывая восхищение толпы и проклятия Клода Фролло; в темном углу площади в жалкой каморке томится затворница; среди толпы бродит поэт Пьер Гренгуар, страдающий от пренебрежения людей и от того, что у него снова нет еды и ночлега; здесь происходит причудливое шествие, в котором сливаются толпа цыган, «братство шутов», подданные «королевства Арго», т. е. воры и мошенники, скоморохи и шуты, бродяги, нищие, калеки; здесь, наконец, разворачивается и гротескная церемония шутовского коронавания «папы шутов» Квазимодо, а затем — кульминационный для судьбы этого персонажа эпизод, когда Эсмеральда дает ему напиток воды из своей фляги. Описывая все это в динамике происходящих на площади событий, Гюго живо воссоздает «местный колорит» жизни средневекового Парижа, его исторический дух. Ни одна подробность в описании жизненного уклада старого Парижа не случайна. В каждой из них находят отражение массовое историческое сознание, специфика представлений о мире и о человеке, верования или предрассудки людей.

Не случайно и то, что именно XV в. привлекает внимание Гюго. Писатель разделяет современные ему представления об этой эпохе как переходной от средних веков к Возрождению, которое многие историки (Ф. Гизо, П. де Барант), писатели (Вальтер Скотт), а также мыслители-утописты Фурье и Сен-Симон считали началом новой цивилизации. В XV в., полагали они, возникают первые сомнения в нерассуждающей, слепой религиозной вере и меняются скованные этой верой нравы, уходят старые традиции, впервые проявляется «дух свободного исследования», т. е. свободомыслия и духовной самостоятельности человека. Гюго разделяет подобные идеи. Более того, он соотносит эту концепцию прошлого с текущими событиями во Франции — отменой цензуры и провозглашением свободы слова в ходе Июльской революции 1830 г. Эта акция представляется ему большим достижением и свидетельством прогресса, и в ней он видит продолжение процесса, который начался еще в далеком XV в. В своем романе о позднем Средневековье Гюго стремится раскрыть преемственность событий прошлого и настоящего.

Символом эпохи, когда появляются первые ростки свободомыслия, он считает собор Парижской Богоматери, не случайно все основные события романа происходят в соборе или на площади рядом с ним, сам же собор становится объектом детальных описаний, а его архитектура — предметом глубоких авторских размышлений и комментариев, проясняющих смысл романа в целом. Собор строился на протяжении веков — с XI по XV. За это время романский стиль, господствовавший вначале в средневековом зодчестве, уступил место готике. Церкви, строившиеся в романском стиле, были суровыми, темными внутри, отличались тяжелыми пропорциями и минимумом украшений. В них все подчинялось неприкосновенной традиции, любой необычный архитектурный прием или новшество во внутреннем убранстве отвергались категорически; всякое проявление индивидуального авторства зодчего считалось почти святотатством. Романскую церковь Гюго воспринимает как окаменевшую догму, воплощение всевластия церкви. Готику же с ее разнообразием, обилием и пышностью украшений он называет, в противоположность романскому стилю, «народным зодчеством», считая ее началом свободного искусства. Изобретением стрельчатой арки, которая является основным элементом готического стиля (в отличие от романской полукруглой арки), он восхищается как торжеством строительного гения человека.

В архитектуре собора сочетаются элементы обоих стилей, а значит, отражается переход от одной эпохи к другой: от скованности человеческого сознания и творческого духа, целиком подчиненного догме, к свободным поискам. В гулком полумраке собора, у подножия его колонн, под его устремленными к небу холодными каменными сводами средневековый человек должен был ощущать непререкаемое величие Бога и собственное ничтожество. Однако Гюго видит в готическом соборе не только твердыню средневековой религии, но и блестящее архитектурное сооружение, создание человеческого гения. Возведенный руками нескольких поколений, собор Парижской Богоматери предстает в романе Гюго как «каменная симфония» и «каменная летопись веков».

Готика — новая страница этой летописи, на которой впервые запечатлелся дух оппозиции, считает Гюго. Появление готической стрельчатой арки возвестило о начале свободной мысли. Но и готике, и архитектуре в целом предстоит отступить перед новыми веяниями времени. Архитектура служила главным средством выражения человеческого духа до тех пор, пока не было изобретено книгопечатание, которое стало выражением нового порыва человека к свободной мысли и предвестием будущего торжества печатного слова над зодчеством. «Это убьет то», — говорит Клод Фролло, показывая одной рукой на книгу, а другой — на собор. Книга как символ свободной мысли опасна для собора, символизирующего религию вообще, «... для каждого человеческого общества наступает пора... когда человек ускользает от влияния священнослужителя, когда нарост философских теорий и государственных систем разъедает лик религии». Эта пора уже наступила — считать так Гюго дает основание многое: в Конституции 1830 г. католицизм определяется не как государственная религия, а просто как религия, которую исповедуют большинство французов (а прежде веками католицизм официально был опорой трона); в обществе очень сильны антиклерикальные настроения; бесчисленные реформаторы спорят между собой в попытках обновить устаревшую с их точки зрения религию. «Не было на свете другой нации, которая была бы столь официально безбожна», — сказал один из них — Монталамбер, идеолог «либерального католицизма».

Ослабление веры, сомнения в том, что веками было непререкаемым авторитетом, обилие новых учений, по мысли Гюго, восторженно на первых порах принявшего революцию 1830 г., свидетельствуют о приближении общества к конечной цели его развития — к демократии. Многие иллюзии Гюго относительно торжества демократии и свободы в Июльской монархии очень скоро рассеялись, но в момент написания романа они были как никогда сильны.

Приметы изображаемой эпохи Гюго воплощает в характерах и судьбах персонажей романа, прежде всего таких, как архидиакон собора Парижской Богоматери Клод Фролло и звонарь собора Квазимодо. Они в определенном смысле антиподы, и в то же время их судьбы взаимосвязаны и тесно переплетаются.

Ученый аскет Клод Фролло лишь на первый взгляд представляется безупречным служителем церкви, стражем собора и ревнителем строгой морали. С момента появления на страницах романа этот человек поражает сочетанием противоположных черт: суровый, мрачный облик, замкнутое выражение лица, изборожденного морщинами, остатки седеющих волос на почти уже лысой голове; в то же время человеку этому на вид не более тридцати пяти лет, глаза его пылают страстью и жаждой жизни. С развитием сюжета двойственность все более подтверждается.

Жажда познания побудила Клода Фролло изучить многие науки и свободные искусства, в восемнадцать лет он окончил все четыре факультета Сорбонны. Однако выше всего он ставит алхимию и занимается ею вопреки религиозному запрету. Он слышит ученым и даже колдуном, и это вызывает ассоциацию с Фаустом, не случайно автор упоминает о кабинете доктора Фауста при описании кельи архидиакона. Однако полной аналогии здесь нет. Если Фауст заключает пакт с дьявольской силой в лице Мефистофеля, то Клоду Фролло в этом нет необходимости, дьявольское начало он несет в себе самом: подавление естественных человеческих чувств, от которых он отказывается, следуя догме религиозного аскетизма и одновременно считая это жертвой своей «сестре» — науке, оборачивается в нем ненавистью и преступлением, жертвой которых становится любимое им существо —

цыганка Эсмеральда. Преследования и осуждение ее как колдуньи в соответствии с жестокими обычаями времени, казалось бы, обеспечивали ему полный успех в защите самого себя от «дьявольского наваждения», т. е. от любви, однако вся коллизия разрешается не победой Клода Фролло, а двойной трагедией: погибают и Эсмеральда, и ее преследователь.

Образом Клода Фролло Гюго продолжает установившуюся еще в литературе XVIII в. традицию изображения монаха-злодея во власти искушений, мучимого запретными страстями и совершающего преступление. Эта тема варьировалась в романах «Монахиня» Дидро, «Мельмот-скиталец» Метьюрина, «Монах» Льюиса и др. У Гюго она повернута в сторону, актуальную для 1820–1830-х гг.: тогда активно дебатировался вопрос о монашеском аскетизме и безбрачии католических священников. Либерально настроенные публицисты (например, Поль Луи Курье) считали противоестественными требования сурового аскетизма: подавление нормальных человеческих потребностей и чувств неизбежно ведет к извращенным страстям, безумию или преступлению. В судьбе Клода Фролло можно увидеть одну из иллюстраций подобных мыслей. Однако этим смысл образа далеко не исчерпывается.

Духовный надлом, переживаемый Клодом Фролло, особенно показателен для эпохи, в которую он живет. Будучи официальным служителем церкви, он обязан блюсти и охранять ее догмы. Однако многочисленные и глубокие знания этого человека мешают ему быть послушным, и в поисках ответов на многие мучающие его вопросы он все чаще обращается к книгам, запрещенным церковью, к алхимии, герметике, астрологии. Он пытается найти «философский камень» не только для того, чтобы научиться получать золото, но чтобы обладать властью, которая почти уравнила бы его с Богом. Смирение и покорность в его сознании отступают перед дерзким духом «свободного исследования». В полной мере эта метаморфоза осуществится в эпоху Возрождения, но первыми ее признаками отмечен уже XV в., считает Гюго.

Таким образом, одна из многочисленных трещин, «разъедающих лик религии», проходит через сознание человека, который в силу своего сана призван защищать и поддерживать эту религию как основу незыблемой традиции.

Что же касается Квазимодо, то он переживает поистине удивительную метаморфозу. Вначале Квазимодо предстает перед читателем как существо, которое едва ли можно назвать человеком в полном смысле слова. Его имя символично: латинское *quasimodo* означает «как будто бы», «почти». Квазимодо — почти как сын (приемный сын) Клоду Фролло и почти (значит, не совсем) человек. В нем — средоточие всех мыслимых физических уродств: он слеп на один глаз, у него два горба — на спине и на груди, он хромот, ничего не слышит, так как оглох от мощного звука большого колокола, в который он звонит, говорит он столь редко, что некоторые считают его немым. Но главное его уродство — духовное: «Дух, обитавший в этом уродливом теле, был столь же уродлив и несовершенен», — говорит Гюго. На его лице — застывшее выражение злобы и печали. Квазимодо не знает разницы между добром и злом, не знает ни жалости, ни угрызений совести. Не рассуждая и, более того, не размышляя, он выполняет все приказания своего хозяина и повелителя Клода Фролло, которому он всецело предан. Квазимодо не осознает себя самостоятельной личностью, в нем еще не проснулось то, что отличает человека от зверя, — душа, нравственное чувство, способность мыслить. Все это и дает основание автору сравнить звонаря-чудовище с химерой собора — каменным изваянием, фантастически уродливым и страшным (эти скульптуры в верхних ярусах собора должны были, согласно еще языческим представлениям, отгонять злых духов от Божьего храма).

Когда читатель впервые встречается с Квазимодо, этот персонаж являет собой абсолютное безобразие. В нем сконцентрированы все качества, создающие уродство, физическое и одновременно духовное безобразие явлено в высшей степени; в определенном смысле Квазимодо представляет собой совершенство, эталон безобразного. Этот персонаж создан автором в соответствии с его теорией гротеска, изложенной им еще в 1827 г. в предисловии к драме «Кромвель». Предисловие к «Кромвелю» стало важнейшим манифестом романтизма во Франции в значительной степени потому, что в нем

обосновываются принципы контраста в искусстве и эстетика безобразного. В контексте этих идей гротеск представляется высшей концентрацией тех или иных свойств и средством выражения реальности, в которой сосуществуют, порой тесно переплетены и взаимодействуют противоположные начала: добро и зло, свет и мрак, будущее и прошлое, великое и ничтожное, трагическое и смешное. Чтобы быть правдивым, искусство должно отражать эту двойственность реального бытия, а его нравственная задача — в том, чтобы уловить в борьбе противоположных сил движение к добру, свету, высоким идеалам, к будущему. Гюго убежден, что смыслом жизни и исторического движения является прогресс во всех сферах жизни и прежде всего нравственное совершенствование человека. Эта судьба, как он считает, предуготована всем людям, даже тем, которые изначально представляются абсолютным воплощением зла. На путь совершенствования он старается вывести и Квазимодо.

Человеческое просыпается в Квазимодо в момент пережитого им потрясения: когда к нему, прикованному к позорному столбу посреди Гревской площади, подвергнутому избиению (за попытку похищения цыганки, как он смутно догадывается), томящемуся от жажды и осыпаемому грубыми насмешками толпы, проявляет милосердие та самая уличная плясунья: Эсмеральда, от которой он ожидал мести, приносит ему воды. До сих пор Квазимодо встречал со стороны людей лишь отвращение, презрение и издевательства, злобу и унижения. Сострадание же стало для него откровением и импульсом к тому, чтобы почувствовать человека и в себе. Глоток воды, который он получает благодаря Эсмеральде, символичен: это знак искренней и безыскусной поддержки, которую бесконечно униженный человек получает от другого, тоже в целом незащитного перед стихией предрассудков и страстей грубой толпы, а особенно — перед инквизиторским правосудием. Под впечатлением проявленного к нему милосердия в Квазимодо просыпается человеческая душа, способность испытывать свои индивидуальные чувства и потребность думать, а не только повиноваться. Его душа открывается навстречу Эсмеральде и одновременно обособляется от Клода Фролло, который до этого момента безраздельно властвовал над ним.

Квазимодо уже не может быть рабски послушным, а в сердце его, все еще достаточно диком, просыпаются неведомые чувства. Он перестает быть подобием каменного изваяния и начинает превращаться в человека.

Контраст двух состояний Квазимодо — прежнего и нового символизирует ту же мысль, которой в романе Гюго посвящено столько страниц о готической архитектуре и XV в. с его пробуждающимся «духом свободного исследования». Как выражение авторской позиции особенно показательно то, что абсолютно покорный прежде Квазимодо становится вершителем судьбы Клода Фролло. В таком финале сюжета еще раз акцентируется идея об устремленности человека (даже самого униженного и бесправного) к самостоятельности и свободомыслию. Сам же Квазимодо добровольно расплачивается жизнью за свой выбор в пользу Эсмеральды, в которой воплощены красота, талант, а также прирожденное добросердечие и независимость. Его смерть, о которой мы узнаем в конце романа, одновременно и ужасает, и трогает своей патетичностью. В ней окончательно сливаются воедино уродливое и возвышенное. Контраст противоположностей Гюго считает вечным и универсальным законом жизни, выражению которого должно служить романтическое искусство.

Воплощенная в Квазимодо идея духовного преображения, пробуждения человеческого позднее встретила живое сочувствие Ф. М. Достоевского. В 1862 г. он писал на страницах журнала «Время»: «Кому не придет в голову, что Квазимодо есть олицетворение угнетенного и презираемого средневекового народа французского, глухого и обезображенного, одаренного только страшной физической силой, но в котором просыпается наконец любовь и чувство справедливости, а вместе с ними и сознание своей правды и еще непочатых бесконечных сил своих...» В 1860-е гг. Квазимодо воспринимается Достоевским через призму идеи униженных и оскорбленных (роман «Униженные и оскорбленные» опубликован в 1861 г.) или отверженных («Отверженных» Гюго опубликовал в 1862 г.). Однако такая трактовка несколько отличается от авторской концепции Гюго 1831 г., когда был написан «Собор Парижской Богоматери». Тогда мирозерцание Гюго ориентировалось

скорее не на социальный аспект, а на исторический. Образ народа мыслился им в масштабе «общего плана», а не отдельной личности.

Роман Гюго полон контрастов и образов-антитез: урод Квазимодо — красавица Эсмеральда, влюбленная Эсмеральда — и бездушный Феб, аскет архидиакон — легкомысленный жуир Феб; контрастны по интеллекту ученый архидиакон и звонарь; по способности к подлинному чувству, не говоря уж о физической внешности, — Квазимодо и Феб. Почти все главные персонажи отмечены и внутренней противоречивостью. Исключение среди них составляет, пожалуй, лишь Эсмеральда — абсолютно цельная натура, но это оборачивается для нее трагически: она становится жертвой обстоятельств, чужих страстей и бесчеловечного преследования «ведьм». Игра антитез в романе, по существу, является реализацией авторской теории контрастов, развиваемой им в предисловии к «Кромвелю». Реальная жизнь соткана из контрастов, считает Гюго, и если писатель претендует быть правдивым, он должен эти контрасты выявлять в окружающем и отражать в произведении, будь то роман или драма.

Но исторический роман имеет и другую, еще более масштабную и значимую цель: обозреть ход истории в целом, в едином процессе движения общества в веках увидеть место и специфику каждой эпохи; более того, уловить связь времен, преемственность прошлого и настоящего и, может быть, предвидеть будущее. Париж, обозреваемый в романе с высоты птичьего полета как «коллекция памятников многих веков», представляется Гюго прекрасной и поучительной картиной. Это — вся история. Охватив ее единым взором, можно обнаружить последовательность и скрытый смысл событий. Крутая и узкая спиралеобразная лестница, которую человеку нужно преодолеть, чтобы подняться на башню собора и увидеть так много, у Гюго — символ восхождения человечества по лестнице веков. Достаточно цельная и стройная система представлений Гюго об истории, отразившаяся в «Соборе Парижской Богоматери», и дает основание считать этот роман подлинно историческим.

Извлечь из истории «урок» — это одна из важнейших принципиальных установок исторических жанров литературы романтизма — и романа, и драмы. В «Соборе Парижской Богоматери» такого рода «урок» вытекает прежде всего из сопоставления этапов движения к свободе в XV в. и в жизни современного писателю общества.

В романе слышен отзвук еще одной острой современной Гюго политической проблемы — смертной казни. Этот вопрос обсуждался в палате депутатов и в прессе в связи с процессом над министрами Карла X, поверженными революцией 1830 г. Наиболее радикальные противники монархии требовали смертной казни министров, нарушивших закон своими ордонансами в июле 1830 г. и тем самым вызвавших революцию. Им возражали противники смертной казни. Гюго придерживался позиции последних. Этой проблеме еще несколько раньше, в 1829 г. он посвятил повесть «Последний день приговоренного», а в драме «Эрнани» (1830) высказывался за милосердие правителя к своим политическим противникам. Мотивы сострадания и милосердия звучат практически на протяжении всего творчества Гюго и после «Собора Парижской Богоматери».

Итак, смысл событий, непостижимый для людей XV в., открывается лишь несколькими веками спустя, средневековая история прочитывается и истолковывается лишь последующими поколениями. Только в XIX в. становится очевидным, что события прошлого и настоящего связаны в единый процесс, направление и смысл которого определяются важнейшими законами: это устремленность человеческого духа к свободе и совершенствование форм общественного бытия. Понимая таким образом историю в ее связях с современностью, Гюго воплощает свою концепцию в романе «Собор Парижской Богоматери», который благодаря этому звучит весьма актуально в 1830-е гг., хотя и повествует о событиях далекого прошлого. «Собор Парижской Богоматери» стал событием и вершиной жанра исторического романа во французской литературе.

Черты романтизма в романе проявились в резком противопоставлении положительных и отрицательных характеров, неожиданном несоответствии внешнего и внутреннего содержания человеческих натур. «Одушевляя» средневековый, «археологический» роман, Гюго остается верен «местному колориту» и с особой

тщательностью выписывает темный плащ Фролло, экзотический наряд Эсмеральды, блестящую куртку капитана Феба де Шатопера, жалкие отрепья затворницы Роландовой башни. Той же цели служит скрупулезно разработанная лексика романа, отражающая язык, на котором говорили все слои общества в XV в.; встречаются терминология из области архитектуры, цитаты из латыни, архаизмы, арго толпы Двора Чудес, смесь испанского, итальянского и латинского. Гюго использует развернутые сравнения, метафоры, антитезы, проявляет удивительную изобретательность в употреблении глаголов. Контрастен стиль и композиция романа: например, ироническая торжественность заседаний суда сменяется раблезианским юмором толпы на празднике крещения и празднике шутов; мелодраматизм главы «Башмачок» (сцена узнавания) – ужасающей сценой пытки Квазимодо на Гревской площади; романтическая любовь Эсмеральды к Фебу дается в противопоставлении любви Клода Фролло к Эсмеральде. Признаком романтизма являются и исключительные характеры, показанные в чрезвычайных обстоятельствах. Главные персонажи романа – Эсмеральда, Квазимодо, Клод Фролло – воплощение того или иного человеческого качества. Эсмеральда символизирует нравственную красоту простого человека; красавец Феб олицетворяет высшее общество, внешне блестящее, внутренне опустошенное, эгоистичное и бессердечное; средоточием темных мрачных сил является архидьякон Клод Фролло, представитель католической церкви. В Квазимодо воплотилась демократическая гуманистическая идея Гюго: уродливый внешне, отверженный по своему социальному статусу, звонарь собора оказывается человеком высоконравственным. Этого нельзя сказать о людях, занимающих, высокое положение в общественной иерархии (сам Людовик XI, рыцари, жандармы, стрелки – «цепные псы» короля). Таковы нравственные ценности, установленные писателем в романе и отразившиеся в романтическом конфликте высокого и низкого. Именно в Эсмеральде, в Квазимодо, отверженных Двора Чудес видит Гюго народных героев романа, полных нравственной силы и подлинного гуманизма. Народ, в понимании автора романа, – не пассивная масса, а грозная сила, в слепой активности которой пробиваются идеи справедливости (только трюаны оказались способными выступить в защиту безвинно осужденной Эсмеральды). В сценах штурма собора народными массами заключен намек Гюго на будущий штурм Бастилии в 1789 г., на «ча народный», на революцию, которую предсказывает королю Людовику XI гентский чулочник Жак Копенолы «...когда с вышины понесутся звуки набата, когда загрохочут пушки, когда с адским гулом рухнет башня, когда солдаты и граждане с рычанием бросятся друг на друга в смертельной схватке – вот тогда-то и пробьет этот час». В этих сценах содержится намек на преемственность событий далекого прошлого и настоящего, что отразилось в размышлениях писателя о своем времени, запечатленном в третьей и четвертой книгах романа. Этому способствовали те бурные политические события (Июльская революция, холерные бунты, разгром архиепископского дворца народом), во время которых создается «Собор».

Эксперсы в историю помогают Гюго объяснить и зарождение свободомыслия у человека, освобождение его сознания от религиозных догм. Это показано, например, в случае с Квазимодо. Сущность этого «почти» человека («квазимодо» означает по-латыни «как будто бы», «почти») преобразила любовь, и он оказался способным не только разобраться в конфликте Эсмеральды и Клода Фролло, не только вырвать из рук «правосудия» прелестную плясунью, но и решиться на убийство ее преследователя Фролло, своего приемного отца. Таким образом разрешается в романе тема исторического прогресса. Этот прогресс ведет к появлению более гуманной морали (образ Квазимодо, суд трюанов над Гренгуаром), а в более обобщенном смысле – к смене книгой печатной символической «каменной книги средневековья», воплощенной в соборе. Просвещение победит религиозное сознание – именно эта мысль заключена в одной из глав романа, носящей название «Это убьет то».

«Собор Парижской богородицы» был крупнейшим достижением Гюго, молодого вождя романтиков. По словам историка Мишле, «Виктор Гюго построил рядом со старым собором поэтический собор на столь же прочном фундаменте и со столь же высокими башнями». Собор, построенный руками многих сотен безымянных мастеров, становится

поводом для вдохновенной поэмы о таланте французского народа, о национальном французском зодчестве.

Новый этап творчества Гюго (1848 – 1870) совпал с эпохальным событием во Франции – Февральской революцией 1848 г., в которой он принимал участие как депутат Учредительного, затем Законодательного собрания. Преследуемый правительством Наполеона III, Гюго вынужден был уехать в Бельгию. Но и в изгнании, затянувшемся до 1870 г., Гюго не сложил оружия.

В 1852 г. он опубликовал памфлет «Наполеон Малый», в котором разоблачается преступление Луи Наполеона Бонапарта, современного тирана, удушившего республику. Блистательный памфлет стал известен всей Европе. В том же 1852 г. была завершена «История одного преступления» (опубл. 1877). В 1853 г. Гюго издает цикл политических стихов «Возмездие», естественное, по мнению автора, и необходимое дополнение к «Наполеону Малому». В семи частях сборника сатирических стихотворений поэт с гневом и сарказмом чинит расправу над узурпатором и его министрами, пародируя официальные заверения Луи Бонапарта, выдающего себя за спасителя общества, порядка, семьи, религии. Стихи Гюго – это речи общественного обвинителя. В своем мнении поэт чрезвычайно изобретателен: он высмеивает ненавистные ему персонажи то в форме басни, то в балаганной песенке, то в злой сатире. В то же время, картины голода и нищеты, угнетения и насильственной смерти воссозданы поэтом необычайно просто. Особое место среди различных тем «Возмездия» занимает народ. Поэт скорбит о его судьбе («Полина Ролан», «Гимн ссыльных») и верит, что пока еще спящий «лев» обязательно пробудится («Тем, кто спит»),

Гюго продолжал изумлять и восхищать любителей поэзии и в 50-60-е годы. Сборник «Созерцания» (1856) – величайшее творение лирического гения, итог двадцати пяти лет творчества. Книга состоит из двух основных разделов: «Тогда» и «Теперь». «Созерцания» – книга о судьбе человека в тысячах ее проявлений, а также о судьбах всего человеческого общества. Оттого сборник наполнен многообразием чувств и лирических состояний. Здесь и стихотворения, посвященные детским и юношеским воспоминаниям, и трепетная любовная лирика, и печальный цикл, посвященный рано умершей Леопольдине, дочери поэта, и философские раздумья о мире и судьбе человека, о величавой природе – хранительнице вечной истины. Не чужды поэту и социальные темы.

Многие струны своей лиры затронул Гюго в «Созерцаниях», но ему хотелось изобразить «человечество в некоей циклической эпопее... во всех планах – историческом, легендарном, философском, религиозном, научном, сливающихся в одном грандиозном движении к свету...». Об этом поэт рассказал в предисловии к многотомной «Легенде веков» (1859, 1877, 1883 – годы издания трех книг). Оригинальность этой монументальной эпической фрески, состоящий из множества «малых» эпопей, заключается в ее демократическом пафосе, стремлении Гюго обосновать свое видение мира как конечную победу добра над злом. Стремлением понять, «откуда и куда идет человечество», проникнут весь цикл: в его поэзию входят эпические картины легендарного и исторического прошлого человечества; он охватывает историю многих стран и народов. Но в цикле стихов можно встретить и жанровую сценку, пейзажную или портретную зарисовку, политическую сатиру. Художественный метод Гюго обогащается за счет тонкого сочетания фантастической детали с реалистической, метким наблюдением, мифотворчества – с конкретной образностью.

В «Легенде веков» Гюго ошеломляет глубиной мысли, покоряет необыкновенной осведомленностью, поражает мощью своего воображения и невиданным мастерством. Из этого произведения поэты могли бы извлечь для себя уроки на все случаи жизни, ибо, как считал Луи Арагон, «главное чудо здесь – стих, французский стих, доведенный до непревзойденного совершенства».

Почти одновременно с «Легендой веков» создавался трактат «Уильям Шекспир» (1864), обобщающий представления Гюго об искусстве и являющийся данью великому английскому писателю, сыгравшему огромную роль на пути продвижения Гюго к романтизму. Это произведение как бы подтверждает творческое кредо писателя, до конца жизни остававшегося защитником демократических свобод. Борясь за литературу

общественно значимую, Гюго высказывается против эстетики «чистого искусства», так как первая и основная заповедь его как поэта – «работать для народа».

Гюго утверждает, что поэт должен быть философом и историком, но, стараясь быть ими, он всегда оставался прежде всего поэтом.

Подтверждением тому являются стихотворные сборники, по-прежнему выходящие в свет: «Песни улиц и лесов» (1865), «Четыре ветра духа» (1882), «Все струны лиры» (1889-1893). Особо критики отмечают сборник патетической лирики – «Грозный год», опубликованный в 1872 г. Этот сборник – своеобразный поэтический дневник тех незабываемых событий, которые привели Францию к первому опыту пролетарской диктатуры. Чувствуя себя историком, хроникером, поэт ощущает свою ответственность за то, чтобы эти события французской истории были забыты будущими поколениями (отсюда и хронологический принцип сборника: двенадцать глав «Грозного года» носят названия месяцев -- от августа 1870 до июля 1871 г.). Поэт рассказал и о падении Второй империи, о франко-прусской войне и горечи поражения, о кровавом терроре версальцев, палачей коммунаров. Не приняв многого в коммуне, Гюго первым из французских писателей смело и открыто выступил в защиту потерпевших поражение революционеров.

«Я всем поверженным и угнетенным друг», – восклицал Гюго в одном из стихотворений «Грозного года» (1872). Эти слова поэта и искренни, и истинны, так как его общественная деятельность и его литературное творчество, которое он понимал как общественное служение, всегда были обращены не к избранным, а ко всем людям, к демократическим массам. И в лирике, и в прозе Гюго никогда не замыкался в узкий круг интимных переживаний: все его произведения наполнены чувством глубокого участия в судьбах угнетенных и восстающих народов. Роман «Отверженные» (1862) был написан Гюго также в защиту народа. Об этом заявлено в предисловии: «До тех пор, пока силой законов и нравов будет существовать социальное проклятие, которое среди расцвета цивилизации искусственно создает ад и отягчает судьбу, зависящую от Бога, роковым предопределением человеческим... до тех пор, пока будут царить на земле нужда и невежество, книги, подобные этой, окажутся, быть может, не бесполезными». Замысел романа из жизни беднейших слоев общества возник у писателя еще в начале его творческого пути: с 1823 г. Гюго собирал сведения о жизни и быте каторжников, к началу 1830 г. он уже представлял себе очертания будущего романа, но первая его редакция была создана в 1852, окончательная – в 1861 г. Роман, постоянно разрастающийся за счет обширных исторических, публицистических, философских отступлений, становился настоящим полифоническим произведением со многими темами, идейными и эстетическими замыслами. Основу «Отверженных» составляет идея морального прогресса, к которой Гюго постоянно возвращался в зрелом творчестве.

Свой роман он назвал «эпосом души», подразумевая нравственное совершенствование главного героя Жана Вальжана. В предисловии к первому изданию романа Гюго утверждал, что «эта книга от начала до конца в целом и в подробностях представляет движение от зла к добру, от несправедливого к справедливому, от ложного к истинному, от мрака к свету...». И хотя Гюго считал, что по мере того, как человек меняется к лучшему, меняются и общественные условия, исчезает социальное зло, все же как правдивый художник, он не хотел уходить от социальных проблем своего времени. Реальная действительность подсказала облик и судьбы основных героев романа: это – и доведенный до крайней нищеты и голода Жан Вальжан, главный герой «Отверженных» (он вынужден украсть хлеб, чтобы накормить детей своей сестры), и труженица Фантина, пожертвовавшая собой ради ребенка, и маленькая Козетта, ставшая прислугой у зловещего трактирщика Тенардье, и справедливый, веселый беспризорник Гаврош, героически погибший на баррикаде 1832 г. в сражении за республику.

«Отверженными» Гюго старался разрешить двойную задачу: обличить социальное зло и указать путь к его преодолению. Показав стремление трактирщика Тенардье к обогащению, разоблачив враждебное народу законодательство, воплощенное в образе полицейского сыщика Жавера, Гюго создает неблагоприятную картину общества, складывающуюся после героической революционной эпохи 1789 г.

В образе епископа Мириэля воплотилась одна из главных «идей» писателя: это - высшая гуманность, основанная на принципах христианского милосердия. На судьбе главного героя Жана Вальжана проверяется истинность этой «идеи», которая оправдала себя: на наших глазах происходит перерождение бывшего каторжника, ожесточенного жизнью, в человека высоконравственного, вызванное сердечным отношением к нему епископа. «Произошло нечто большее, чем превращение, – произошло преображение», – говорит автор.

Вслед за «Отверженными» Гюго создает эпопею о рыбаках Гернси, острова, где он жил в изгнании. В предисловии к «Труженикам моря» (1866) Гюго предлагает рассматривать этот роман как заключительную книгу трилогии, куда входят «Собора Парижской богородицы» и «Отверженные». Обозначение и объединяющая идея триптиха: борьба человека со стихийными, враждебными ему силами. Кульминационный момент романа - это схватка главного героя, простого рыбака Жильята, с океаном. Жильят совершает подвиг, обнаруживая исключительную силу, ловкость, находчивость человека-труженика. В его образе Гюго прославляет труд-творчество, труд-подвиг. В безродном рыбаке писатель видит титана Прометея из героических преданий древних греков. Под стать рыбаку Жильяту и та романтическая природа, которая его окружает. Гюго одушевляет морскую стихию, наделяя волны, скалы и ветры человеческим характером. Поэтому Жильят обращается к силам природы как к живым людям, своим противникам. Но не только в поединке с чудовищным спрутом герой проявляет мужество и самообладание. Совершив свой подвиг ради любимой девушки, Жильят узнает, что она любит другого. Он жертвует собой, устроив ее брак с молодым пастором Эбenezором, и добровольно уходит из жизни.

Гюго привлекает величие души Жильята, который своими поступками в нравственном отношении возвышается над миром мещанского благополучия. Хотя социальные мотивы поведения героя второстепенны по отношению к главной теме, но и в этом романе Гюго выступает обличителем существующего общественного порядка. В кратком разговоре Жакмена Эрода с Летъери писатель развенчивает ненавистные ему политические принципы: монархический деспотизм, рабство, правосудие, символами которого являются виселица, религиозный фанатизм, торгашеский дух современной религии.

Роман «Человек, который смеется» (1869) отразил тот опыт, который вынес Гюго, поселившись на островах Ламаншского архипелага Джерси и Гернси, принадлежащих Англии. На первых порах Гюго полагал, что он нашел страну свободы, но действительность показала обратное. Именно в Англии он столкнулся с сословными предрассудками, имеющими глубокие корни. Поэтому, несмотря на то что действие «Человека, который смеется» обращено к прошлому Англии, к XVIII веку, писатель зачастую дает понять, что речь идет именно о современной ему действительности.

Композиционное построение романа таково, что уже с первых его страниц социальные контрасты составляют мрачную картину Англии: перечисляются богатства, привилегии, доходы, титулы английского дворянства и наряду с этим рассказывается о торговле людьми и о жестокой деятельности компрачиков, о суровых законах, направленных против бедноты, о варварстве английского судопроизводства.

Во второй части романа изображается аристократическая Англия начала XVIII в., которой противостоят главные герои: Гуинплен, сын республиканца-изгнанника, обезображенного по приказу короля; Дея, дочь нищенки, ослепшая в младенчестве, и Урсус, бродячий скоморох, бедняк. Два мира резко противопоставлены в романе. Это достигается при помощи контрастных характеристик героев (Гуинплен – лорд Дэвид, Дея – леди Джозиана); чередования глав («Урсус» – «Компрачикосы»). Социальный контраст между миром неимущих и миром богачей в романе усиливается символикой Гюго: мир бедняков – это «мир света», богачей – «мир тьмы». К «миру света» принадлежит старик Урсус, благороднейший бедняк, принявший двух обездоленных детей – Гуинплена и Дею. Он не только дал кусок хлеба и кров двум несчастным детям, но и воспитал в них душевное благородство и высокую человечность. Образ Урсуса несет особую смысловую нагрузку в романе. Его философские монологи, которые развлекают зрителей перед началом представления, обнаруживают не только мудрость человека из народа, остроту ума и тонкую

наблюдательность, но и его независимые взгляды на современные порядки. Устами Урсуса Гюго часто излагает свои суждения на различные актуальные темы (например, Урсус осуждает примирительное отношение к милитаризму и колониальной политике своего правительства; с помощью его философской пьесы «Побежденный хаос» автор излагает свою идею о преображении человека благодаря созидательной силе духа и конечной победе светлого начала над мрачными силами).

Революции посвящен последний роман Виктора Гюго, названный им просто и строго «*Девяносто третий год*» (1874). Он был рожден размышлениями писателя над событиями, происходившими во Франции в 1870 - 1871 гг. (франко-прусская война, Парижская Коммуна и ее разгром), и мыслями о соотношении гуманности и революционного насилия.

Драматизмом насыщен сюжет романа. «Девяносто третий год» начинается рассказом об острой борьбе, которую вынуждена вести молодая республика как с внутренними врагами, так и с внешними. Уже с первых страниц романа становится понятным, кто внутренний враг республики и что собой представляют внешние враги. Глубоко правдивы образы крестьян из мятежной Вандеи: мужественный и суеверный матрос Гальмало, слепо верящий в Бога и короля, мать троих детей, бредущая по лесу день и ночь, плохо понимающая, что происходит вокруг нее.

Забитостью крестьян Вандеи, жестоко обманутых церковью, восстановленных против республики, пользуется вождь восстания, монархист маркиз де Лантенак.

Весь роман строится на самых разнообразных сопоставлениях. В нем можно выявить множество контрастных пар героев: Лантенак и Симурден, бывший священник, а затем революционер, воплощающий непреклонную веру и неподкупную честность, составляют одну из них. В отличие от Лантенака Симурден – человек, обладающий высоким чувством гражданского долга и ответственности перед народом. Поэтому Симурден осуждает Говена, своего воспитанника, за то, что он укрыл, а затем выпустил Лантенака на волю. Симурден, возглавляющий суд революционного трибунала, должен послать Говена на гильотину. Идеал писателя разделяется между двумя типами героев: Симурденом, защитником угнетенных, который стал проводить в жизнь идею возмездия в годы революции, и Говеном, мечтателем, грезящим о «республике идеала», всеобщем мире и братстве.

Итак, социальный конфликт перерастает в нравственный: понятия Истины и Справедливости как бы приподнимаются над «Революциями». В романе «Девяносто третий год», как и в более ранних романах Гюго, революция оценивается как величайшее прогрессивное событие, мятеж против нее – как преступление. Необходимость борьбы с тиранией и с интервенцией не вызывает, таким образом, сомнений у писателя. Другое дело – гражданская война, в которой приходится брату убивать брата. В этом случае Гюго не в состоянии объединить «два полюса истины»: гуманистические идеалы и продиктованное условиями классовой борьбы революционное насилие. В романе «Девяносто третий год» Гюго поднялся до художественного прозрения, открывшего ему сложность исторических событий.

Никому из писателей, мемуаристов, историков, писавших о Французской революции, не удавалось так ярко показать еще одну из героических страниц истории – высшее воплощение французской революции – Конвент. Подчеркнув созидательную роль Конвента, который, «очищая революцию... одновременно выковывал цивилизацию...», Гюго подчас переоценивает буржуазно-демократические свободы, и в этом сказывается его идеалистическое представление о Французской революции. Гюго признает огромную роль народных масс в свершении революции, показывает и ее руководителей (знаменитая сцена беседы Робеспьера, Дантона и Марата в главе «Кабачок на Павлинъей улице»), давая им меткие сжатые характеристики.

Роман «Девяносто третий год» остался в литературе памятником романтизма. Романтическая эстетика, изложенная писателем в 20-х годах XIX в. в предисловии к драме «Кромвель», последовательно воплощалась в его художественных произведениях. Некоторая расплывчатость положительных образов в произведениях конца 20-х – начала 30-х годов, абстрактность тираноборческих выступлений, прозвучавших в трагедиях и в «Соборе Парижской богородицы», сменяются сценами драматической борьбы, заканчивающимися

победой доброго начала, ассоциируемого Гюго с прогрессом. Романтичность, приподнятость, стремление выделить нечто грандиозное, подчас чудовищное, – все это характерно для метода Гюго. И все же писатель не остался чужд художественным завоеваниям реализма. Он воспринял от него интерес к документу, к точным историческим и географическим деталям; реалистическая тенденция, развивавшаяся в творчестве писателя, помогла ему просто и жизненно нарисовать портреты солдат из батальона «Красная шапка», дать множество интересных сведений о Франции 1793 г.

Сложность и своеобразие творческого метода Гюго состоит в том, что реалистическая тенденция в его произведениях тесно сплеталась с романтической.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Определите основные направления творчества В. Гюго.
2. Почему произведения В. Гюго так или иначе связаны с историей?
3. Как соотносятся романтизм и реализм в творческом методе В. Гюго?
4. Назовите художественные черты, присущие поэзии В. Гюго.
5. Каков художественный замысел романа «Собор Парижской Богоматери» В. Гюго?
6. Что создаёт гуманистический пафос романов В. Гюго?

#### *Литература:*

1. [Гюго В. Собор Парижской Богоматери / В. Гюго. — \[Б.м.\] : \[б. и.\]. — 152 с. С. 1-151](#)
2. [История зарубежной литературы XIX века : учеб. пособие / Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. — М. : Высшая школа, 2007. — 656 с. С. 419-451](#)
3. [История зарубежной литературы XIX века : учеб. для студентов пед. ин-тов, Ч. 1 / под ред. Н. П. Михальской, В. А. Лукова и др. — М. : Просвещение, 1991. — 256 с. С. 33-43, 165-181](#)
4. [Курдина Ж. В. История зарубежной литературы XIX века : романтизм : учеб. пособие / Ж. В. Курдина, Г. И. Модина. — М. : Флинта : Наука, 2010. — 208 с. С. 4-20, 53-55, 105-153](#)
5. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 291-305](#)

Лекция № 11  
**Реализм в западноевропейской литературе**

План

1. Реализм как художественный метод в литературе.
2. Роман «Красное и черное» Стендаля — реалистический социально-психологический роман.
3. Символизм названия романа «Красное и черное» Стендаля.
4. Новелла «Кармен» Проспера Мериме: проблематика произведения.

1. Реализм как художественный метод в литературе

Духовный климат Западной Европы после 1830 года существенно переменялся по сравнению с романтической эпохой. Субъективный идеализм романтиков сменился верой во всемогущество разума и науки, верой в прогресс. Две идеи определяют в этот период мышление европейцев — это позитивизм (направление в философии, основывающееся на сборе объективных фактов с целью их научного анализа) и органицизм (эволюционная теория Дарвина, распространенная на прочие сферы жизни). XIX век — век бурного роста науки и техники, подъема социальных наук, и это стремление к научности проникает и в литературу. Художники-реалисты видели свою задачу в том, чтобы описать в литературе все богатство явлений окружающего мира, все разнообразие человеческих типов, то есть наука XIX века и реалистическая литература проникнуты одним и тем же духом сбора фактов, систематизации и выработки последовательной концепции действительности. А объяснение действительности давалось исходя из принципов эволюции: в жизни общества и личности усматривалось действие тех же сил, что и в природе, сходных механизмов естественного отбора.

К тридцатым годам XIX века окончательно сложилась новая система общественных отношений. Это была буржуазная система, при которой каждая личность была достаточно жестко закреплена за определенной социально-классовой средой, то есть время романтической «свободы», «неприкаянности» человека прошло. В классическом буржуазном обществе принадлежность личности к определенному классу предстала как непреложный закон бытия, и соответственно стала принципом художественного освоения жизни. Поэтому реалисты используют открытия романтиков в сфере психологии, но вписывают по-новому понятого человека в исторически достоверную, современную им жизнь. Человек у реалистов обусловлен прежде всего социально-исторической средой, и в основе реализма лежит принцип социально-классового детерминизма.

Изменилось у реалистов и восприятие человеческого характера. У романтиков исключительный характер был субъективным достоянием отдельной личности; герой реалистического произведения — всегда уникальный продукт взаимодействия исторического процесса и конкретных (биологических, индивидуальных, случайных) обстоятельств, поэтому жизненный опыт каждого человека реалисты понимают как неповторимый и ценный уже самой этой неповторимостью, а, с другой стороны, жизненный опыт каждого человека представляет всеобщий, универсальный интерес, потому что в нем

присутствуют повторяемые, всеобщие черты. Здесь лежит основа реалистического учения о типе, основа реалистической типизации.

Реалисты непосредственно унаследовали от романтиков открытую ими самоценность человеческой личности, но закрепили эту личность за определенным местом, временем, средой. Реалистическое искусство демократично — реалисты впервые вывели на сцену «маленького человека», который раньше не считался интересным объектом для литературы, восстановили его в правах. Реалистическая литература проникнута в целом оптимистическим духом: критикуя современное им общество, писатели-реалисты были уверены в действенности их критики, в том, что это общество поддается улучшению, реформированию, верили в неизбежность прогресса.

Реализм XIX века стремился как можно шире охватить жизнь, показать все детали общественного устройства, все типы человеческих отношений, для чего, понятно, требовались произведения больших объемов. Отчасти поэтому ведущим жанром в литературе реализма становится роман — жанр крупного эпического повествования, в котором есть место всему этому гигантскому жизненному материалу. Особенно на раннем этапе реализма романы отличались большим, чем принято сегодня, объемом. Кроме того, роман был в XIX веке самым новым из наличных жанров, то есть жанром без груза канонической традиции. Роман — это жанр, открытый всему новому; романист исследует жизнь свободно и непредвзято, не зная заранее, куда его приведет его художественный поиск. Этим роман сродни духу научного поиска, эту сторону романа подчеркивали реалисты XIX столетия, и под их пером жанр превратился в инструмент исследования и познания действительности, внешних и внутренних конфликтов человеческой жизни. Реалистический роман отражает действительность в формах самой жизни, и с эпохи реализма понятие «художественная литература» начинает ассоциироваться уже не с поэзией и драматургией, а в первую очередь с прозой. Роман становится господствующим жанром мировой литературы.

В реалистическом романе, как правило, «положительный» герой противостоит как носитель идеала существующим формам социального бытия, но, в отличие от романтической литературы, в реалистическом романе разлад между героем и миром не переходит в полный разрыв. Герой может отвергать свое непосредственное окружение, но никогда не отвергает мир в целом, он всегда сохраняет надежду реализовать свой субъективный мир в каких-либо иных сферах бытия. Поэтому реалистический роман основан одновременно на противоречии между героем и миром и на глубокой внутренней общности между ними. Поиск героя реалистического романа на первых этапах его существования был ограничен сферой предлагаемых историей социальных обстоятельств. В XIX веке резко увеличилась социальная подвижность отдельного человека; пример фантастической карьеры Наполеона стал образцом изменения социального статуса для новых поколений. Это новое явление действительности отразилось в создании такой жанровой разновидности реалистического романа, как «роман карьеры». Рассмотрим его на примере произведений создателей реалистического романа Стендаля и Бальзака.

В целом, на протяжении XIX и значительной части XX в. Реализм определялся как верное отображение социальной действительности, — не механическое, а творческое, улавливающее сквозь дотошно воспроизводимую материальную поверхность, «вещность» жизни, ее «правду», сущностные закономерности. В пределах этого подхода был продемонстрирован богатый спектр исследовательских возможностей, но его эпистемологическая ограниченность и отчасти эстетическая глухота также проявились со временем. Последняя в начале XX в. была подвергнута критике «формалистами», справедливо указавшими на то, что, если художественный смысл рассматривать лишь с точки зрения его социального (внелитературного) генезиса, отдать должное реализму как искусству не представляется возможным.

Каким образом литература отражает реальность? — спрашивали критики генетического направления. Формалистов интересовало скорее то, каким образом литература заставляет нас поверить, что она отражает реальность. На взгляд прагматистов, последняя постановка вопроса правомочна, но узка: ориентируя ученого на поиск внутритекстовых

приемов, она его тем самым и ограничивает, мешая увидеть проблему в ее общекультурном измерении. Если нам интересно и важно знать, как «сделана» реалистическая художественная иллюзия, то не менее важно и интересно спросить: почему она столь живо востребуется читательской аудиторией, причем в одних исторических контекстах больше, а в других меньше? какова ее культурная функция? каков ее антропологический смысл? — Именно эти вопросы, предполагающие культурологический, междисциплинарный подход к той совокупности литературных явлений, за которыми закрепилось обозначение «реализм», представляются сегодня наиболее актуальными.

Очень конкретное наблюдение лингвиста возвращает нас к литературной ситуации середины позапрошлого века: именно к тому в ней, что свидетельствовало явно об очередной смене эстетических вех, а косвенно — о глубоких исторических конкретных сдвигах в культуре. Литераторы этого времени исполнены подозрительности в отношении условностей художественного восприятия и творчества (жанровых, стилистических, этикетных), — словно обуяны стремлением с ними окончательно расправиться. Давно ли романтики бунтовали против классицистической иерархии стилей и жанров? Теперь объектом отрицания становятся романтические стилевые и образные формы, вдруг ставшие остро ощутимы в своей отработанности, искусственности, «усталости». Впервые приехав в Париж, 17-летний Анри Бейль был, по собственным воспоминаниям, несказанно удивлен и разочарован тем, что не нашел в городе... гор: «Так это и есть Париж?» — спрашивал себя обескураженный юноша. Год спустя сходное недоумение он высказал товарищу-драгуну на Сен-Бернарском перевале: «Это всего-навсего и есть Сен-Бернар?». «Это немного глупое удивление и восклицание преследовали меня всю мою жизнь. Мне кажется, что это зависит от воображения; я делаю это открытие, как и многие другие, в 1836 году, когда пишу это». Ирония автобиографа направлена здесь на зашоренность (т. е. ограниченность) воображения ходульно романтическим представлением о высоком и исключительном.

## 2. Роман «Красное и чёрное» Стендаля — реалистический социально-психологический роман

Стендаль тоже именовал себя «романтиком». Но уточнял — «истинный»: ему было чуждо пристрастие к унылым плакальщикам о скорбях земных, «роковым тайнам» и туманным излияниям; ему претили мистические поползновения одних и причудливая безудержная фантазия других. Стендаля привлекала их раскованность, сердечный пыл, но он не выносил их ходульности. «Правда, горькая правда» — вот его лозунг. «Исследуем — в этом весь XIX век», и потому повествованию предстоит сделаться «зеркалом, которое наводишь на большую дорогу. Оно отражает то небесную лазурь, то грязь дорожных луж». Стендаль думает о книгах, где «действие будет похоже на то, что ежедневно происходит на наших глазах», а герои — «такие же, как мы их ежедневно встречаем... ни более напыщенные, ни более натянутые, чем в натуре, а этим многое сказано». Для него писатель не ворожащий чародей слова, а трезвый «историк и политик», который ведет «философское», доходящее до самых глубин познание жизни и согласует свое воображение с «железными законами действительного мира». Но, отыскивая ключи к человеческому поведению в распространенных нравах и обычаях, он не скользит по поверхностным броским приметам, а зарывается в душевную толщу и изнутри обследует своим анализом побуждения, саму неповторимую манеру переживать, мыслить, поступать, присущую его согражданам. «От всего, что ему предшествовало, XIX век будет отличаться точным и проникновенным изображением человеческого сердца». По сути, все это принципы не столько собственного романтизма, сколько вызревавшего исподволь реализма в литературе XIX века.

Уже в пору их обдумывания и высказывания у Стендаля был на примете и один действительный жизненный случай, свободный пересказ которого, не боящийся многое домысливать и по-своему истолковывать, обещал книгу, где выношенная за долгие годы стендалевская программа могла быть претворена на деле. В отличие от своих тогдашних собратьев по перу, охотнее всего искавших пищу для ума в преданиях седой старины или странствиях меланхолических изгнанников по заморским краям, Стендаль давно открыл для

себя захватывающую притягательность человеческих и исторических документов, коими изобилует простая уголовная хроника. Не страшно сойти за чудака, он в письмах к друзьям советовал почаще заглядывать в «Судебную газету», чтобы доподлинно узнать, что творится в душах соотечественников и каковы их повседневные обычаи. Сам он именно здесь наткнулся однажды на поразивший его материал: в декабре 1827 года Гренобльский суд слушал дело некоего Антуана Берте, сына кузнеца и домашнего учителя в дворянских домах, стрелявшего в мать своих учеников. Когда затем накаленная атмосфера кануна июльского восстания 1830 года в Париже придаст грозную многозначительность в глазах Стендаля этому обыденному уголовному преступлению и другим похожим происшествиям, из-под его пера выйдет в том же 1830 году роман — «Красное и черное». Книга не рассеяла вокруг своего уже немолодого и не слишком удачливого создателя завесу непонимания. Но именно она прославила имя Стендаля как провозвестника социально-психологической прозы прошлого столетия, не исчерпавшей своих возможностей и по сей день.

«Хроника XIX века» — гласит подзаголовок к «Красному и черному». Приведя юношу Жюльена Сореля, сына плотника, вчерашнего крестьянина, во враждебное соприкосновение с «хозяевами жизни» во Франции тех лет, Стендаль выстроил вокруг заимствованной событийной канвы повествование, трагедийность которого — трагедийность самой пореволюционной истории. Дом главы провинциального городка, семинария, особняк парижского вельможи — три ступеньки карьеры одаренного честолюбивого простолюдина в «Красном и черном» и вместе с тем три пласта власти имущих. Обитатели захолустного Верьера, откуда Сорель родом, поклоняются одному всемогущему кумиру — денежному мешку. Нажиться — чаще всего путями неправедными — спешат все: от тюремщика, вымогающего «на чай», до «отцов города», обирающих округу. Отбросив сословную спесь, местные дворяне наподобие господина де Реналья, мэра и владельца гвоздильного завода, извлекают доходы из источников, которыми прежде брезговали. А на смену этим «владельцам замков», соперничающим в пошлости с заправскими мещанами, уже идет делец иной закваски — оборотистый безродный мошенник Вально, не гнушающийся тем, чтобы обкрадывать бедняков из дома призрения. Царство беззащитных хапуг, пресмыкающихся перед королевской властью до тех пор, пока она подкармливает их подачками, — такова насквозь обуржуазившаяся в своих нравах провинция у Стендаля. В семинарии, куда попадает затем Сорель, готовятся духовные пастыри этого стада рвачей. Здесь шпионство считается доблестью, отречение от самостоятельной мысли — мудростью, рабская услужливость и бездумное послушание — высшей добродетелью. Обещая своим ученикам спасение на небесах и вдобавок сытость на земле, иезуиты готовят слепых в своем рвении служителей церкви, призванных внушать почтение к «святости» трона и алтаря.

После выучки в семинарских кельях Сорель волею случая заброшен в высший парижский свет. В столичных салонах не принято вслух подсчитывать прибыль и разглаживать о плотном обеде. Зато тут столь же непререкаемо царит почитание издавна заведенных, хотя и утративших уже свой смысл обычаев и мнений. В глазах завсегдаев особняка маркиза де Ла-Моль вольнодумство опасно, сила характера — опасна, несоблюдение светских приличий — опасно; опасно все, что выглядит посягательством на окаменевшие традиции, привилегии, ветхий иерархический распорядок. Среди пожилых аристократов — у них за плечами нелегкие годы изгнания из Франции — еще встречаются люди неглупые, предприимчивые, по-своему значительные. Однако когда историческая судьба хочет кого-нибудь покарать, она лишает его достойного потомства: светская молодежь, вымуштрованная тиранией расхожих прописей, вежлива, элегантна, порой остра на язык, но при этом поразительно безмозгла и безлика.

Правда, когда речь заходит о защите касты, среди вельможных посредственностей находятся такие, чья злоба и подлость могут оказаться угрозой для всей страны. На собрании аристократов-заговорщиков, куда Сорель приглашен в качестве секретаря своего покровителя, разрабатываются планы иностранного вторжения во Францию, поддержанного изнутри наемниками дворян-землевладельцев. Цель этой затеи — окончательно принудить к молчанию всех несогласных, «подрывателей устоев» и «подстрекателей», заткнуть рот печати, искоренить остатки «якобинства» в умах, сделать все население поголовно

благомыслящим и покорным. Стендаль как бы увенчивает государственную пирамиду монархии верхушкой оголтелых охранителей заведенного издавна порядка, у которых корысть граничит с предательством родины.

Пресмыкательство перед вышестоящими и разнузданное стяжательство в провинции, воспитание полчища священников в духе воинствующего мракобесия как один из залогов прочности режима, стертость умов и душ «наверху» как следствие испуга перед недовольными «низами», чужие войска как орудие расправы над инакомыслящими — такова тогдашняя Франция, с хроникальной точностью запечатленная на страницах «Красного и черного». И, как бы подчеркивая черные тени этой картины, Стендаль бросает на нее багряно-красные отсветы былого, памятных грозových времен: революции и наполеоновских побед. Для писателя, как и для его Сореля, прошлое — героический миф, в котором рядовые французы черпают подкрепление своему чувству достоинства, внутреннему протесту и хрупкой надежде. Так обозначаются масштабы философско-исторического раздумья в «Красном и черном»: почти полувековые судьбы Франции получают в резком столкновении эпох, подспудно пронизывающем книгу Стендаля, памфлетно острое и предельно сжатое выражение.

Да и личная судьба Жюльена Сореля сложилась в тесной зависимости от этой смены исторической погоды. Из прошлого он заимствует свой внутренний кодекс чести, настоящее обрекает его на бесчестие. По своим задаткам «человек 93-го года», поклонник революционеров и военачальников Наполеона, он «опоздал родиться». Миновала пора, когда положение завоевывали личной доблестью, отвагой, умом. Ныне плебею для «охоты за счастьем» предлагается единственное подспорье, которое в ходу у детей безвременья: расчетливо-лицемерное благочестие. Цвет удачи переменялся, как при повороте рулетки: сегодня, чтобы выиграть, надо ставить не на красное, а на черное. И юноша, одержимый мечтой о славе, поставлен перед выбором: либо сгинуть в неизвестности, либо попробовать самоутвердиться, подладившись к своему веку, надев «мундир по времени» — сутану. Он отворачивается от друзей и служит тем, кого в душе презирает; безбожник, он прикидывается святошей; поклонник якобинцев — пытается проникнуть в круг аристократов; будучи наделен острым умом, поддакивает глупцам. Поняв, что «каждый за себя в этой пустыне эгоизма, именуемой жизнью», он ринулся в схватку в расчете победить навязанным ему оружием.

И все-таки Сорель, встав на путь приспособления, не сделался до конца приспособленцем; избрав способы завоевать счастье, принятые всеми вокруг, он не разделил вполне их мораль. И дело здесь не просто в том, что одаренный юноша неизмеримо умнее, чем бездарности, у которых он в услужении. Само его лицемерие не униженная покорность, а своего рода вызов обществу, сопровождаемый отказом признать право «хозяев жизни» на уважение и их претензии задавать своим подчиненным нравственные принципы. Верхи — враг, подлый, коварный, мстительный. Пользуясь их благосклонностью, Сорель, однако, не знает за собой долгов совести перед ними, поскольку, даже обласкивая способного юношу, в нем видят не личность, а расторопного слугу.

У Сореля есть свой собственный, независимый от господствующей морали свод заповедей, и только ему он повинуетя неукоснительно. Свод этот не лишен отпечатка запросов плебея-честолюбца, но запрещает строить свое счастье на бедах ближнего. Он предписывает ясную мысль, не ослепленную предрассудками и трепетом перед чинами, а главное, смелость, энергию, неприязнь ко всякой душевной дряблости. И пусть Жюльен вынужден сражаться на незримых комнатных баррикадах, пусть он идет на приступ не со шпагой в руке, а с изворотливыми речами на устах, пусть его подвиги лазутчика в стане неприятеля никому, кроме него самого, не нужны, — для Стендаля это геройство, искаженное и поставленное на службу сугубо личному преуспеянию, все же отдаленно сродни тем патриотическим доблестям, что были присущи некогда санкюлотам-якобинцам и солдатам наполеоновского войска.

В бунте стендалевского выходца из низов немало наносного, но здесь нельзя не различить здоровую в своих истоках попытку сбросить социальные и нравственные оковы, обрекающие простолюдина на прозябание. И Сорель ничуть не заблуждается, когда, подводя

черту под своей жизнью в заключительном слове на суде, расценивает смертный приговор ему как месть обороняющих свои доходы собственников, которые карают в его лице всех молодых мятежников из народа, восстающих против своего удела.

Естественно, что вторая, бунтарская сторона натуры Сореля не может мирно ужиться с его намерением сделать карьеру святоши. Он способен ко многому себя принудить, но учинить до конца это насилие над собой ему не дано. Для него становятся чудовищной мукой семинарские упражнения в аскетическом благочестии. Ему приходится напрягаться из последних сил, чтобы не выдать своего презрения к аристократическим ничтожествам. «В этом существе почти ежедневно бушевала буря», — замечает Стендаль, и вся духовная история честолюбивого юноши соткана из приливов и отливов неистовых страстей, которые разбиваются о плотину неумолимого «надо», диктуемого разумом и осторожностью. В этой раздвоенности, в конечной неспособности подавить в себе гордость, врожденную страстность и кроется причина того, что грехопадению, которое поначалу кажется самому Сорелю возвышением, не суждено свершиться до конца.

В сущности, при его уме не так уж сложно выбраться из ловушки, куда он попал после письма, разрушающего надежды на вожденный брак. Да и будь он просто выжигой, он мог бы спокойно принять то, что предложено ему в виде «отступного». Ума-то на это хватило бы, а вот низости — нет. Совесть запрещает стерпеть незаслуженное оскорбление, совесть не позволяет преодолеть то расстояние между почитателем Франции былой, героической и преуспевшим карьеристом Франции нынешней, оскудевшей, которое Сорель преодолел было благодаря своей толковости. «Красное и черное» — не просто история краха беззащитного ловца удачи. Прежде всего это трагедия несовместимости в пору безвременья мечты о счастье со служением подлинному делу, трагедия героической по своим задаткам личности, которую изуродовали, которой не дали состояться.

Не находя выхода на гражданском поприще, пылкая и ранимая сердечность Сореля выплескивается наружу там, куда закрыт доступ обману и мелочной злобе. Вся жизнь его на людях — мучительное самообуздание. И лишь в редкие минуты, наедине с самим собой, он отдается по-детски безоглядной радости не быть в постоянной вражде со всеми и вся. Особенно громко эта дивная музыка счастья начинает звучать в нем в моменты, когда любовь пробуждает всю его самоотверженность. Именно в страсти Сорель испытан писателем строже всего и получает его благословение, невзирая на все свои наивные попытки превратить любовь в инструмент тщеславных замыслов. То, что попытки эти обречены, что он без остатка отдается чувству, вместо того чтобы использовать его ради выгоды, есть в глазах Стендаля вернейший признак величия души, которое не избавляет ни от заблуждений, ни от податливости на иные соблазны, но запрещает быть подлым.

Разлад талантливой плебеи и ничтожных верхов, ставший разладом двух сторон его души, проникает до самых потаенных уголков мятущегося сердца, оборачиваясь расщеплением разума и чувства, расчета и непосредственного порыва. Логические умозаключения ведут Жюльена к предположению, что быть счастливым — значит иметь богатство и власть. Любовь опрокидывает все эти хитросплетения рассудка. Свою связь с высокопоставленной супругой господина де Реналь он затевает по образцу тщеславного книжного донжуана. Но первая ночная встреча приносит ему лишь лестное сознание преодоленной трудности. И только позже, забыв об утехх гордыни, отбросив маску соблазнителя и погрузившись в поток нежности, очищенной от всякой накипи, Жюльен узнает настоящее счастье. Подобное же открытие ждет его и в истории с Матильдой де Ла-Моль. Когда он ночью взбирается по лестнице с пистолетами в карманах, он подвергает себя смертельному риску для того, чтобы возвыситься над лощеными салонными шаркунами, которым его предпочла гордая дочь маркиза. И опять через несколько дней расчеты юного честолюбца отодвинуты в тень испепеляющей страстью.

Так обозначается двойное становление личности в «Красном и черном» Стендаля: человек идет по жизни в поисках счастья; его настороженная приглядка исследует мир, повсюду срывая покровы лжи; его внутренний взор обращен в собственную душу, где кипит непрерывная борьба природной чистоты против миражей суетного тщеславия. Роковой и нелепый выстрел в госпожу де Реналь в церкви резко обрывает это медленное, подспудное

миро- и самопознание. Оно разрешается здесь в стихийном душевном кризисе, когда конечные истины еще не осмыслены, но уже властно завладели Сорелем, толкая его на отчаянный шаг. Пока что они зыбки, не поддаются жесткому закреплению в слове, и Стендаль, обычно столь щедрый на психологические разъяснения, ограничивается тем, что предельно сжато намечает внешний пунктир происшествия. Каждому из нас в меру своей чуткости предложено дорисовать действительно несказанное, близкое к неменяемости смятение — запутанный клубок ярости, отчаяния, боли, тоски, жажды отомстить за поруганную честь. В душе Сореля рушится вера в самое дорогое, в незапятнанную и втайне боготворимую святыню. Жизнь вдруг предстает такой постылой, а собственные недавние упования такой бессмыслицей, что единственный выход — уничтожить самого себя, уничтожив и то, чему до сих пор молился. Попытка Сореля убить обожаемую женщину — одновременно попытка самоубийства; он это по крайней мере подозревает. И потому, словно замороженный, мчится навстречу двум смертям. Позже, в тюремной камере, к нему придет выстраданное прозрение. «Оттого я теперь мудр, что раньше был безумен», — говорится в эпиграфе к одной из заключительных глав «Красного и черного»; покушение в церкви и есть последний неистовый взрыв прежнего «безумия» и вместе с тем порог обретенной мудрости. Переступив его, Сорель отбросил ложь, которую прежде принимал за правду. И в первую очередь утешительный самообман, которым при всей своей настороженности он все-таки обольщался, где-то в закоулках подсознания лелея надежду, что в обществе не вовсе померкли проблески справедливости и оно когда-нибудь да оценит его. Нет, здесь царят звериные нравы удачливых рвачей — таков не подлежащий обжалованию приговор, который устами подсудимого Сореля выносит жизненному укладу целой исторической эпохи Стендаль, завершая свою хронику безвременья.

Другая истина, озарившая Жюльена в тюрьме, приносит наконец отдохновение его измученной душе. В преддверии смерти он постигает тщетность своих былых честолюбивых грез. И тогда разум не наступает на горло чувствам, а помогает юноше стать самим собой и обнаружить счастье там, где оно не химерично. Он ошибался, дав себя поглотить заботам о карьере. Он ошибался в ближних, ослепленный внешним блеском и словесной мишурой. Ожидающий казни в одиночке переживает очищение. В нем просыпается томившееся доселе под спудом великодушия, по-детски мечтательная задумчивость, щедрая доброта, сердечное тепло — все то, что он раньше в себе подавлял.

И это обновление делает для Сореля прозрачной суть близости с обеими любимыми его женщинами. Матильда — натура сильная, высокомерная, «головная». В страсти ей дороже всего героическая поза, опьяняющее сознание своей непохожести на бесцветных кукол из ее великосветского окружения. Ее связывает с Жюльеном лихорадочная любовь-соперничество, основанная не столько на сердечном влечении, сколько на жажде возвыситься в собственных глазах и, быть может, в глазах других. Освобождение ее возлюбленного от дурмана тщеславия само собой выветривает из его сердца и эту горячечную любовь.

И тогда в нем опять просыпается прежняя привязанность, никогда не затухавшая вовсе, но едва теплившаяся где-то под иссушающей душу суетностью. Любовь трогательно-бесхитростной, страдающей в своей пошлой среде, обаятельной и мягкой госпожи де Реналь — поистине чудо, подаренное судьбой. Разве можно сравнить с ним преклонение глупцов и ничтожеств? Разве есть что-нибудь более драгоценное на земле? В восставшей из пепла первой любви затравленный Жюльен обретает счастье, которого так напряженно, долго и порой так глупо искал совсем не там, где оно его ждало, — счастье «незловбивое и простое». Последние дни, проведенные рядом с этой женщиной, — пора тихой радости, когда он, устав от жизненных схваток, вслушивается в снизошедший на него благословенный покой. Это далось ему, правда, слишком дорогой ценой — отречением от жизни. Обретенная им под конец душевная свобода — свобода умереть, тупик. Только так смог он решить мучительный выбор, перед которым был поставлен: жить, подличая, или уйти в небытие, прозрев и очистившись. Иного решения безвременье не дает. Стендаль слишком чуток, чтобы не замечать, как тень гильотины зловеще легла на предсмертную идиллию в тюрьме. Мысль

самого писателя тревожно бьется в замкнутом круге и, не в силах разомкнуть кольцо, застывает в скорбном и гневном укре своему веку.

Стендаль не был одиноким в этом упреке отчаявшегося. Он слышался тогда во всех исповедях, рыданиях и проклятиях байронических «сыновей века». Но если в разноголосом отклике романтиков на вереницу духовно-исторических трагедий первой трети XIX века пореволюционное распутье возвестило о себе скорее иносказательно и весьма сбивчиво, то Стендаль — один из немногих, в чьем творчестве оно себя осмыслило впрямую, без обвиняков. Отсюда особая повествовательная структура «Красного и черного», как и других стендалевских книг.

Стендаль не терпит дразнящих недосказанностей, загадок, как избегает он броской живописи словом или плавной риторической закругленности. Он предельно скуп в зарисовках быта, пейзажах, портретах, когда же они графически намечены, то неизменно пропущены сквозь призму чьего-нибудь сиюминутного восприятия, оказываясь не просто описанием, но и одним из слагаемых душевного состояния созерцающего. Мало занимает Стендаля и собственно интрига — чаще всего она попросту заимствована, и в ней нет запутанных ходов, побочных ответвлений, неожиданных подвохов. У «Красного и черного» простая и стройная, без всяких хронологических смещений, мемуарно-однострержневая композиция, она позволяет сосредоточиться не столько на происшествиях и приключениях, сколько на мыслях, переживаниях героической по своим задаткам личности — мастерство, в котором Стендаль не имеет себе равных во Франции своего века. Ритм рассказа подчинен той же задаче и обходится без плавного нарастания от завязки к высшему напряжению. Он намеренно нерозен, дробен: замедленное течение аналитико-психологических отрывков, в которых внутренние монологи чередуются с поясняющими размышлениями повествователя, внезапно уступает место стремительному рывку в узловых, поворотных моментах, чтобы вскоре опять войти в русло неторопливых наблюдений за мельчайшими оттенками сердечных перемен. Стендаль не раз повторял, что без математически строгого, совершенно естественного языка не может быть внятно явлен извилистый, многоструйный поток, образующий самую для него важную историю душевных поисков и открытий. Очищенный от витиеватых красот, жертвующий всеми изысками ради сути, шероховатый, а подчас и угловато-ломкий слог Стендаля не ворожит, не зачаровывает, он прежде всего пробуждает и держит в постоянной напряженности наше аналитическое сознание. Особая неотразимость по-своему захватывающей поэзии «Красного и черного» — в приобщении нас к работе всепроникающего интеллекта, не останавливающегося ни перед какими запретами, не довольствующегося приблизительными намеками, рвущего все покровы в своей жажде докопаться до сокровенных секретов душевной жизни, распутать и сделать явной подспудную логику сердца, в которой преломились трагические превратности века.

### 3. Символизм названия романа «Красное и черное» Стендаля

Почему Стендаль назвал свой роман «Красное и черное»? Этот вопрос задавал себе едва ли не каждый читатель этого романа, а с 1830 г. и по настоящее время «Красное и черное» прочли многие миллионы людей. Критики до сих пор теряются в догадках, иногда отваживаясь на малоубедительные гипотезы.

Ромен Коломб — первый биограф Стендаля — воздержался от каких-либо предположений: «Что значит это название? Каждый пытался найти его смысл, но дальше предположений дело не пошло. Я склонен думать, что странное наименование было просто уступкой тогдашней моде и придумано, чтобы обеспечить роману успех».

Странные названия действительно были в моде между 1825 и 1835 годами. Некоторые утверждали, что эта традиция («привычка или мания») идет от Вальтера Скотта, «дававшего каждой главе странное название, чтобы возбудить любопытство». Читателей должны были поразить такие, например, названия, как «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1829) Жюлья Жанена, «Примадонна и подручный мясника» (1831) Бюра де Гюржи, «Коричневые рассказы опрокинутой головы» (1832), сборник, в котором принял участие Бальзак, «Плик и Плок» и «Кукарача» Эжена Сю. Стендаль также высказывал мысль,

впрочем довольно банальную, что одним из условий коммерческого успеха книги является «привлекательное название».

Но так или иначе все эти названия были мотивированы и объяснены либо в тексте, либо на обложке и не заключали в себе ничего загадочного. Едва ли название, лишенное смысла, могло бы содействовать успеху книги. Каковы же причины, заставившие Стендаля избрать именно это «цветовое название» и именно эти цвета? Сент-Бёв в 1854 г. отказывался объяснить это непостижимое название и видел в нем «эмблему, которую нужно разгадать». Знаменитый «Универсальный словарь» Ларусса объясняет название свойственным Стендалю оригинальничанием: «Мы были бы весьма затруднены, и сам автор, конечно, так же как мы, если бы нужно было объяснить, почему он называется „Красное и черное“. Ничто не оправдывает это название, кроме только мании оригинальности, которой Бейль отдавал дань по всякому поводу».

Жюль Жанен, один из первых рецензентов романа, все же сделал попытку объяснить: автор «берет восемь-десять персонажей, марает их красным и черным. Читатель — если найдется читатель — говорит: вот свирепый человек, а его сосед — лицемер. Читатель ошибается». Но тут же Жанен предлагает другое объяснение, столь же проблематическое: описывая общество Реставрации, но не желая определять социальное содержание романа в названии («Иезуит и буржуа», или «Либералы и конгрегация»), Стендаль обозначил борющиеся партии цветами эмблем; какая из партий красная, а какая черная — этого Жанен сказать не может.

Арсен Уссе увидел в названии намек на красное и черное поля «рулетки»: роман, следовательно, говорит об игре случая, о «человеческой судьбе, брошенной на зеленое поле любви». Однако в романе нет никаких намеков на азартную игру. Ни на какое зеленое сукно Жюльен своей судьбы не бросает, а любовь в его жизни играет совсем другую роль. Жюльен Сорель — отнюдь не игрок; это волевой человек, сознательно идущий к намеченной цели. Он не хочет довериться случаю или «вдохновению минуты», а потому составляет в письменном виде планы своего поведения. В этом отношении он не похож на Матильду де Ла-Моль, которую прельщает стихия случайного. Общественный смысл романа — в детерминированности этой судьбы и в сознательном, определенном волей и талантом движении Жюльена от нижней ступеньки социальной лестницы к высшей. Теорию азартной игры в настоящее время можно считать почти оставленной.

После смерти Стендаля его друг, французский критик Эмиль Д. Форг сообщил, будто бы сам Стендаль так объяснял название: «„Красное“ означает, что если бы Жюльен родился раньше, он был бы солдатом, но в его время он должен был надеть на себя сутану, отсюда „черное“». Однако при ближайшем рассмотрении это толкование вызывает недоумение. Почему наполеоновская армия должна быть представлена красным цветом? Очевидно, по цвету военного мундира, о котором мог бы мечтать Жюльен? Именно это и утверждает большинство тех, кто придерживается такого объяснения, но для него нет никаких реальных оснований.

В романе Стендаля нет ни одного красного мундира. Мадам де Реналь хотела, чтобы Жюльен Сорель «хотя бы на один день сбросил с себя свое печальное черное одеяние». Если бы Стендаль думал противопоставить черную одежду красному мундиру, то он сделал бы это именно здесь, однако мундир почетной гвардии, который с таким восторгом надевает Жюльен в день приезда короля в Верьер, — бледно-голубой. Драгуны 6-го полка, которые вызвали у Жюльена страстное влечение к военной карьере, носили длинные белые плащи и каски с черным султаном. Стендаль ничего не говорит о цвете мундира, который надел Жюльен, оказавшись по протекции маркиза де Ла-Моля лейтенантом 15-го гусарского полка. Но, может быть, мундир этого полка был действительно красным, и Стендаль только забыл об этом сообщить? Этого не могло произойти по той причине, что такого полка никогда не существовало: Стендаль назвал этот воображаемый полк пятнадцатым, так как знал, что гусарских полков во французской армии было значительно меньше. Тут-то и мог бы он упомянуть о красном мундире, если бы цвет мундира имел для него какое-нибудь значение. Но он этого не сделал.

Черный костюм, который постоянно носит Жюльен, — одежда чиновника. Конечно, одно время Жюльен надеялся сделать карьеру, облачившись в сутану, но цель его стремлений выше: если бы ему пришлось выбирать, он выбрал бы лиловую рясу епископа Агдского, а потому лиловый цвет мог бы фигурировать и в названии романа.

До революции государственным или королевским флагом был белый. В самом начале революции к белому цвету королевских лилий были присоединены красный и синий — цвета коммуны города Парижа. Трехцветное знамя стало знаменем революции. 17 июля 1789 г., т. е. через три дня после взятия Бастилии, королю была преподнесена трехцветная кокарда. Учредительное собрание, Законодательное собрание и Национальный конвент приняли эти три цвета как эмблему революционной Франции. В 1792 г. были сожжены все другие полковые знамена. Под трехцветными знаменами французские армии защищали революцию и прошли по всей Европе. Трехцветный флаг был заменен белым после Реставрации и восстановлен как государственный во время Июльской революции 1830 года. 29 июня Стендаль с восторгом увидел на улицах Парижа трехцветное знамя, под которым в молодости объездил Европу. В это время его роман уже получил свое окончательное название.

В большом исследовании Эмбера о политических взглядах Стендаля во время Реставрации целая глава посвящена «темам красного и черного» в его романе. Противопоставление этих двух цветов понимается как противопоставление «армии» и «алтаря», «признанное и утвержденное большинством критиков Стендаля».

Существует еще одно толкование, не связанное ни с мундиром, ни с политическими партиями. В статье, специально посвященной названию этого романа, Анри Жакубе рассматривает оба эти цвета как характеристику двух возможных жизненных путей, открывающихся перед Жюльеном. Жить для него — значит посреди опасностей и катастроф, в борьбе неожиданных и противоречивых чувств искать счастье, которое может придать жизни ценность и смысл. Черное — цвет отталкивающий и зловещий, все то, что может ввергнуть человека в обыденность, в пошлое раболепие и мелкое тщеславие. Красное — это пламя страстей, ярость действия, пролитая кровь, своя и чужая, и т. д. Это также пурпур славы, брызги крови на эшафоте. А. Жакубе приводит как пример «красного» сцену в церкви Верьера; кровавую рану, изображенную на статуе святого Климента; красную ленточку, которую король позволяет носить верьерским девицам в память о его приезде; ревнивые размышления г-на де Реналья, тоже будто бы имеющие красный цвет. «Красным» кажется Жакубе и черный траур Матильды, отмечающий «кровавую» дату смерти Бонифаса де Ла-Моля. С другой стороны, черное — все банальное и обыденное: честолюбие, семинария и т. д. Такое толкование сочетает вещи несовместимые: красные ленточки и убийство, нелепо раскрашенную статую святого и похороны Жюльена, супружеские измены мадам де Реналь и подрядники семинаристов. Ничего обоснованного, научно аргументированного в этом толковании нет.

У А. Караччо, как и у некоторых других критиков, есть намек на то, что цвета названия означают цвет времени. Это отражено в названии романа А. Виноградова «Три цвета времени», вдохновленного, очевидно, заглавием романа Стендаля. Любому историку та или иная эпоха может показаться «красной» или «черной» в зависимости от того, какие элементы эпохи он предпочитает заметить и счесть основными.

Может быть, время Наполеона, время непрекращающихся походов и военных подвигов, представлялось Стендалю в «красном» цвете, а время Реставрации, когда приходилось действовать при помощи лицемерия, — в «черном»?

Да и нет надобности придумывать ничем не подтвержденные объяснения, когда в самом романе раскрывается смысл этого цветового названия. Чтобы убедиться в этом, нужно только прочесть его заново, отвлекаясь от непроверенных и недоказуемых толкований, мешающих непосредственному восприятию текста. Мы обнаружим в романе, не блистающем колоритом, две красочные сцены, которые можно было бы назвать «пророческими». Пророческие сцены такого рода во французской и в других: европейских литературах встречаются довольно часто. То, что должно случиться с героем, предсказывается уже в самом начале романа или драмы: это либо предчувствие, либо

предзнаменование, либо предсказание в прямом смысле слова. Предсказания можно найти, например, в «Легенде о Монтрозе» Вальтера Скотта, в «Сен-Маре» Альфреда де Виньи, в «Шуанах» Бальзака, в «Повести о двух городах» Диккенса, в «Восстании в Севеннах» Людвига Тика и в других романах эпохи. Таких пророчеств было особенно много в классических поэмах, шедших по следам античных, и юный Стендаль хотел включить пророчество в задуманную им, но не написанную поэму «Фарсалия». Пророчества играют большую роль и в его романах. В «Пармском монастыре» предсказание аббата Бланеса полно загадок, но тем не менее оно сыграло свою роль в судьбе Фабрицио дель Донго.

Жюльен отправляется в дом Реналей, где должна решиться его судьба. «Лицемерия ради» он по пути заходит в церковь. По случаю какого-то праздника переплеты окон были затянуты темно-красной материей, и солнечные лучи, падая во мглу церкви, создавали световой эффект, внушавший благоговейный ужас. Жюльена охватил трепет. Он сел на скамью, которая показалась ему самой красивой: на ней был герб г-на де Реналья. На скамеечке для коленапреклонения лежал клочок печатной бумаги, который был как будто нарочно положен так, чтобы его прочли. Жюльен прочел: «Подробности казни и последних минут Луи Жанреля, казненного в Безансоне в...» На обороте стояло: «Первый шаг». Жюльен обратил внимание на то, что фамилия казненного кончается так же, как «Сорель» 46. У выхода под кропильницей ему померещилась кровь. Это была пролитая святая вода; отсвет красных полотнищ, закрывавших окна, придавал ей вид крови. В полном соответствии с литературной традицией, героя охватывает «тайный ужас». Да, это он делает свой «первый шаг». Затем последует убийство, и так же будет лужа крови посреди храма и уже не Жанрель, а Сорель будет осужден безансонским судом гильотинирован. Но, несмотря на это «предупреждение», Жюльен вскричал: «К оружию!» — и быстрым шагом пошел к дому де Реналья, навстречу своей судьбе. Стендаль счел нужным напомнить читателю эту сцену и ее смысл, назвав главу, повествующую о первом разговоре Жюльена с Матильдой де Ла-Моль, «Первые шаги». Эта первая «пророческая» сцена вся озарена красным светом, который имеет здесь явно символический смысл.

Вторая пророческая сцена окрашена в черный цвет. Жюльен приезжает в Париж. Матильда де Ла-Моль является к столу в глубоком трауре, который тем более поразил Жюльена, что только она одна была в черном платье. Этот траур, шокирующий ее родителей, Матильда надевает по Бонифасу де Ла-Моллю, которому 30 апреля 1574 г. отрубили голову на Гревской площади. Услужливый академик сообщает Жюльену, что Маргарита Наваррская, возлюбленная Бонифаса, выкупила его голову у палача и в полночь похоронила ее собственноручно у подножия Монмартского холма. Эта глава так и называется: «Королева Маргарита». Поведение Маргариты Наваррской восхищает Матильду: «Его любили так, как, должно быть, приятно быть любимым. Найдется ли сейчас на свете женщина, которая прикоснулась бы без содрогания к отрубленной голове своего любовника?» Она видит в Жюльене героическую натуру Возрождения, а в своей любви к нему — силу страсти, к какой была способна женщина времен Лиги. Ей уготована та же участь: она также «без содрогания» прикоснется к выкупленной у палача голове своего возлюбленного и ночью, при свечах, в глубоком трауре похоронит ее. Она получит то, о чем мечтала: испытает и совершит необычайное. Черный цвет траура Матильды также имеет здесь символический смысл. «Пророчество» исполняется. Первая сцена предсказывает преступление, убийство, вторая — наказание, смерть. Они связаны между собой прочной причинной связью.

В первом двухтомном издании романа замечательный рисовальщик того времени Анри Монье изобразил именно эти две сцены: на обложке первого тома Жюльен стреляет в мадам де Реналь, на обложке второго — Матильда при свечах в глубоком трауре целует отрубленную голову Жюльена. Это единственные иллюстрации издания. Выбор их был сделан, конечно, по указанию Стендаля.

Любопытно отметить, что в первом томе нет речи об убийстве, об этом говорится во втором томе. Если бы обложка была цветная, то, очевидно, сцена убийства была бы непременно красной, сцена похорон — непременно черной, так как в тексте и тот и другой цвета в соответствующих сценах намеренно подчеркнуты.

Очевидно, Стендаль придавал этим сценам большое значение. Он изображал судьбу честолюбца из низших слоев общества, энергичного и одаренного юноши, перед которым закрыты все двери. Этот честолюбец не находит прямого выхода своим талантам и вынужден идти в обход. Он должен лицемерить и лгать. Вместо того, чтобы принести пользу обществу и тем прославиться, как это случилось бы в другую, более демократическую эпоху, он становится преступником. Виновны в этом современное ему общество, политическая реакция, противоречащая демократическим тенденциям века, вся эта ложь и все то чудовищное и ненужное, что так мастерски изображено в романе.

Таков был замысел Стендаля. Он хотел выдвинуть эту мысль на первый план, чтобы она не потонула в деталях социологического анализа и тонких описаниях нравов, ведущих, впрочем, к той же цели. Вот почему в самом начале романа он показал пророческую сцену в верьерской церкви в тот момент, когда Жюльен делает свой «первый шаг» на гибельном пути честолюбия и лицемерия. Вторая пророческая сцена должна была придать большую отчетливость образу Матильды и всем тем общественным проблемам, которые с нею связаны, и вновь прочеркнуть основную линию романа. Так роман приобретал композиционную четкость и единство, которое могло распасться при том методе последовательного, «хроникального» анализа, который характерен для его крупных романов. За такую рыхлую композицию упрекал его Бальзак, рецензируя «Пармский монастырь».

Колорит пророческих сцен оказался, несомненно, явлением вторичным. Написав почти целиком весь роман, Стендаль вдруг обратил внимание на то, что обе пророческие сцены обладали ярко выраженными колоритными свойствами. Чтобы подчеркнуть идейную и сюжетную структуру романа, он решил дать ему это «цветовое» название. Оно увлекло воображение критиков. Начались догадки о мундирах и сутанах, о знаменах, о статуях с зияющими ранами, ленточках и т. п., не имеющие под собой исторических оснований и обедняющие нравственный и общественный смысл романа.

Режиссер французского цветного фильма Клод Отан-Лара тоже стал жертвой теории мундира и сутаны и «раскрасил» роман совсем не так, как это, было у Стендаля. Он уничтожил «красную» сцену в церкви и заменил ее тоже «пророческой», но в цветовом отношении безразличной сценой со свечами, которые гасит аббат Пирар (такой сцены в романе нет). Затем он изменил цвет мундира, в который облачается Жюльен Сорель в день приезда в Верьер короля, — снял с него бледно-голубой мундир и надел красный. Неверное понимание названия привело и к искажению смысла романа.

Однако уже то обстоятельство, что название вызвало столько различных толкований, далеких от замысла автора, говорит о суггестивности названия. Оно вызывает ассоциации различного свойства, связанные с эмоциональными тонами и идейной основой романа. В «красное» и «черное» можно вкладывать любой смысл: «красное» можно понимать как ярость, убийство, бунт, особое состояние духа, и почти так же можно понимать «черное» — стоит лишь заглянуть в словарь, чтобы обнаружить неограниченные возможности, которые язык предлагает читателю на выбор. Давая такое название своему произведению, Стендаль хотел, очевидно, предоставить свободу своему читателю, направив его воображение на пути, близкие его собственному пониманию жизни, эпохи и происходящих в ней процессов.

Жизнь Жюльена Сореля не похожа на тусклое существование окружающих его людей, окрашенное в «серый цвет, характерный для существования мокриц», как сказал бы Флобер. Жюльен в этом смысле — исключение, и потому он привлекает внимание мадемуазель де Ла-Моль, которая ищет необычайного и яркого. Жизнь Жюльена вырвана из колеи обыденного, она окрашена в тона крови и смерти. Это сочетание жизненных противоречий, страсти и отчаяния, любви и убийства, «величия» и «падения». Между этими тонами заключена вся гамма переживаний, на которые способна глубокая, революционная в своей сущности, рациональная и вместе с тем неистовая натура. С красным и черным цветом можно ассоциировать убийство, пароксизм страсти, преодолевшей контроль разума и внушенной низкими, господствующими в данном обществе представлениями, высший трагизм безнадежной любви, смерть, карающую за нелепое преступление, и, с другой стороны, отказ от жизни, не стоящей того, чтобы жить.

В зависимости от восприятия и интересов читателя возможны и другие ассоциации — частные противопоставления, которые могут варьироваться от главы к главе, от страницы к странице: войны и мира, Наполеона и Бурбонов, революции и Реставрации, выигрыша и проигрыша в рулетке жизни... Символическая неопределенность названия обусловила его емкость, благодаря которой оно может вместить все богатство заключенных в романе противоречий.

#### 4. Новелла «Кармен» Проспера Мериме: проблематика произведения

Проспер Мериме (1803 — 1870) — один из замечательных французских критических реалистов XIX века, блестящий драматург и мастер художественной прозы. Мериме в отличие от Стендаля и Бальзака не стал властителем дум целых поколений; воздействие, оказанное им на духовную жизнь Франции, было менее широким и мощным. Однако значение его творчества велико. Созданные им произведения неувядаемы: столь глубоко воплощена в них жизненная правда, столь совершенна их форма.

Писатель прошел длинный и сложный творческий путь. Как художник он завоевал известность и признание раньше Стендаля и Бальзака, в годы, когда романтики еще только поднимались на штурм твердыни классицизма, а литература критического реализма давала первые ростки. Внутренний облик Мериме, присущие его мироощущению противоречия, особенности его художественной манеры невозможно постичь, не учитывая своеобразия пережитой им эволюции. Художественное развитие Мериме оказалось теснейшим образом связанным с ходом общественной жизни страны. Его основные вехи в целом совпадают с переломными, ключевыми моментами истории Франции, и прежде всего с революциями 1830 и 1848 годов.

Начиная с 1829 года, когда вышла в свет "Хроника царствования Карла IX", серьезные изменения происходят и в художественном развитии писателя. В годы Реставрации Мериме увлекался изображением больших общественных катаклизмов, созданием широких социальных полотен, разработкой исторических сюжетов, его внимание привлекали крупные монументальные жанры. В своих художественных произведениях 30-40-х годов он, за редким исключением, непосредственно не затрагивает политической проблематики, углубляясь в изображение конфликтов этических и вместе с тем уделяя большее внимание тематике современной, чем исторической. Теперь Мериме-художник отходит от романа и почти не занимается драматургией, сосредоточивая свой интерес преимущественно на малой повествовательной форме — новелле, и достигая в этой области выдающихся творческих результатов.

Критические и гуманистические тенденции находят в новеллистике Мериме столь же яркое воплощение, как и в его предшествующих произведениях, но они меняют свою направленность. После Июльской революции противоречия, порождаемые буржуазными отношениями, становятся ведущими во французской действительности. Эти общественные сдвиги отражаются в творчестве писателя, и прежде всего в проблематике его произведений. Идейный пафос его новеллистики — в изображении буржуазных условий существования как силы, нивелирующей человеческую индивидуальность, воспитывающей у людей мелкие, низменные интересы, насаждающей лицемерие и эгоизм, враждебной формированию людей цельных и сильных, способных на всепоглощающие, бескорыстные чувства. Охват действительности сужался в новеллах Мериме, но писатель глубже — по сравнению с произведениями 20-х годов — проникал во внутренний мир человека, реалистически более последовательно показывал обусловленность его характера внешней средой.

После творчески плодотворного 1829 года художественная деятельность Мериме развивается в дальнейшем менее бурно. Он теперь не столь активно участвует в повседневной литературной жизни, реже публикует свои произведения, подолгу их вынашивая, кропотливо отделявая их форму, добываясь ее предельной чеканности и простоты. В работе над новеллами художественное мастерство писателя достигает особенной отточенности и совершенства.

Выбор Проспером Мериме жанра новеллы как своего основного жанра не случаен. Мериме стремится решить весьма сложную задачу: через единичное событие раскрыть

характер иных народов, иных эпох. Событие, отмеченное исключительностью, придает произведениям романтическое звучание; выявление характера, типичного для данной нации и данного времени, то есть характера, конкретно-исторически обусловленного, свидетельствует о переходе от «местного колорита» к реалистическому историзму.

Мериме и в новеллистике продолжал сохранять связь с романтической традицией, разрабатывая мотивы, введенные в литературный обиход романтиками. Это и увлечение экзотикой ("Таманго"), изображение нравов людей, не зараженных буржуазными предрассудками ("Матео Фальконе", "Коломба", "Кармен"), и интерес к вторжению иррационального, фантастического начала в действительность ("Видение Карла XI", "Венера Илльская", "Локис"), к анализу смутных, подсознательных душевных побуждений ("Партия в триктрак"), а с другой стороны, тяга к воспроизведению колорита и духа минувших исторических эпох (заря Возрождения в "Федериго", коллизии времени заката Возрождения в "Душах чистилища"), разоблачение опустошенности светского общества ("Этруская ваза", "Двойная ошибка"), проникнутое сочувствием внимание к судьбам низов, "дна" общества ("Арсена Гийо"). Однако вся эта многообразная тематика решается писателем, как правило, в реалистическом ключе.

Новеллы Мериме пронизывает несколько ведущих тем. Они содержат в себе в первую очередь пронизательное и резкое разоблачение нравов господствующего общества. Эти критические тенденции, весьма многообразные по своим формам, отчетливо выявились уже в первых новеллистических опытах писателя, относящихся к 1829 — 1830 годам и вошедших впоследствии в сборник "Мозаика" (1833).

В целом ряде своих новелл ("Этруская ваза", "Двойная ошибка", "Арсена Гийо") Мериме раскрывает бездушие и черствость так называемого "света". Порочное и лицемерное светское общество, как показывает Мериме, не терпит ярких индивидуальностей. Оно враждебно всякому проявлению подлинной страсти и стремится уничтожить всех, кто хоть сколько-нибудь не похож на него самого. Оно порождает в людях, чувствительных по натуре, обостренную ранимость и болезненное недоверие к окружающим. Герой новеллы "Этруская ваза" (1830) Сен-Клер - человек искренний, способный, не в пример своему опустошенному светскому окружению, испытать сильное чувство. Именно поэтому светское общество и проникается к Сен-Клеру враждой и в конце концов губит его.

В новелле «Кармен» судьба цыганки предстает на фоне рассказов путешественника об Испании и его ученых заметок филологического и этнографического характера. С одной стороны, перед нами рассказчик, любознательный ученый и путешественник, представитель утонченной, но несколько расслабленной европейской цивилизации. Этот образ привлекает симпатии читателя. В нем есть, бесспорно, автобиографические детали. Он напоминает самого Мериме гуманистическими чертами своего мировоззрения. Но фигура его освещена и светом иронии. Ироническая усмешка скользит по устами автора, когда он воспроизводит ученые изыскания рассказчика, показывает их умозрительность и отвлеченность, или когда он рисует склонность своего героя к спокойному наблюдению за бурной жизненной драмой, кипящей вокруг него. Назначение этих характерных штрихов — как можно ярче оттенить глубокую самобытность, страстность, стихийную мощь, присущую Кармен и дону Хосе.

В способности Кармен и дон Хосе отдаваться всепоглощающей власти страстей и заключается источник поражающей читателя цельности их натур и обаяния их образов. Кармен впитала в себя много дурного от того преступного окружения, в котором она выросла. Она не может не лгать и не обманывать, она готова принять участие в любой воровской аванюре. Но в противоречивом внутреннем облике Кармен таятся и такие прекрасные душевные качества, которых лишены изнеженные или очерствевшие представители господствующего общества. Это искренность и честность в самом сокровенном для нее чувстве — любви. Это гордое, непреклонное свободолюбие, готовность пожертвовать всем, вплоть до жизни, ради сохранения внутренней независимости. В новелле «Кармен» (1845) автор создает героиню внутренне свободной, сильной, но она, подчас, пугает своей беспощадностью, настойчивостью в достижении личных целей и тех целей, которые ею почитаются как высшие.

«Обрамление» создано Мериме вовсе не из стилистических соображений (для контраста «ученого» повествования с описанием страстей Кармен и Хосе), это важная часть идейного замысла. Автора интересует в первую очередь не Кармен, а цыганский народ. Кармен призвана подчеркнуть его главные особенности, «физиономию», разгадать его загадку. Трагическое столкновение Кармен и Хосе — вовсе не следствие индивидуальных свойств их характеров: столкнулись две народности и, соответственно, два взгляда на мир.

В заключительном этнографическом очерке есть как будто бы все, что можно сказать об истории, быте и нравах цыган. И в то же самое время в нем, по сути дела, нет ничего, что могло бы по-настоящему объяснить ту поэтическую загадку, которую представляет собой характер Кармен, и пролить свет на смысл захватывающей человеческой драмы, о которой рассказывает сама новелла. Такая трактовка превращает «Кармен» в романтическое произведение. Однако достаточно подойти к структуре новеллы как к эллипсу — и трактовка существенно изменится. Анализ этнографических заметок и наблюдений рассказчика, не только обрамляющих сюжетное ядро, но пронизывающих всю ткань произведения и составляющих второй, скрытый центр новеллы, позволит студентам сделать вывод о том, что автора новеллы интересует не только личность Кармен, но и цыганский народ, с жизнью которого она связана неразрывными узами. Образ Кармен призван подчеркнуть главные особенности цыган, разгадать загадку этого народа. Трагическое столкновение Кармен и Хосе — не только следствие индивидуальных свойств их характеров: столкнулись две народности и соответственно два взгляда на мир.

В бытовом употреблении имена Кармен и Хосе давно стали символами страстных испанцев. Между тем Хосе — баск, Кармен — цыганка, то есть они принадлежат к народам с культурой, резко отличающей их от испанцев и еще резче — друг от друга. На контрасте укладов, обычаев построена сцена первой встречи с Кармен, рассказанная Хосе: «Я был молод тогда; я все вспоминал родину и считал, что не может быть красивой девушки без синей юбки и спадающих на плечи кос» (автор делает сноску: «Обычный костюм крестьянок Наварры и баскских провинций»). Хосе слышит, как какие-то штатские говорят: «Вот цыганочка». Он поднимает глаза — перед ним Кармен («На ней была очень короткая красная юбка, позволяющая видеть белые шелковые чулки, довольно дырявые хорошенькие туфельки красного сафьяна, привязанные лентами огненного цвета <...> У меня на родине при виде женщины в таком наряде люди бы крестились»). Как Хосе не может примириться с испанцами, так Кармен противостоит испанкам. Кармен бросается с ножом на работницу, упрекнувшую ее в том, что она «цыганка и крестница сатаны».

Первое сближение Кармен и Хосе связано с тем, что она выдает себя за наваррку, уведенную цыганами, говорит с ним по-баски. Хосе вспоминает: «Она коверкала баскские слова, а я верил, что она наваррка; уже одни ее глаза, и рот, и цвет кожи говорили, что она цыганка. Я сошел с ума, я ничего видел. Я думал о том, что если бы испанцы посмели дурно отозваться о моей родине, я бы им искромсал лицо совершенно так же, как только что она своей товарке».

Судьба Хосе особенно драматична потому, что унаследованный им от своего народа жгучий темперамент, в полной мере раскрывшийся в его любви к Кармен, вступает в конфликт с традиционным для этого народа пониманием долга, чести, супружеской верности. У цыган представления о долге — столь же необходимая часть уклада всей их жизни, но эти представления в корне отличны от воззрений басков. Особое место в психологии и сознании цыган занимает понятие свободы. Знаменитыми стали слова Кармен: «Кармен будет всегда свободна». Но важно подчеркнуть, что это не индивидуальное, а родовое ее качество, вот почему Мериме вкладывает в ее уста следующую за этими словами фразу: «Кальи [т. е. цыганкой] она родилась и кальи умрет». В финале Хосе произносит знаменательные слова: «Бедное дитя! Это калес [т. е. цыгане] виноваты в том, что воспитали ее так». Все дело не в характере Кармен, а в характере ее народа.

Вот корни объективной манеры повествования Мериме: если столкнулись не просто характеры, а два самосознания разных народов, два уклада, то какой из них выше? Ни писатель, ни (за ним) читатель не становится на чью-либо сторону, ибо встать на чью-то сторону значило бы для Мериме осудить целый народ. Между тем главная, любимая мысль

Мериме (судя по всему его творчеству) заключается в том, что ни один народ нельзя поставить над другими, все народы в равной степени достойны уважения.

Мериме-новеллист значительно углубил в литературе изображение внутреннего мира человека. Психологический анализ в новеллах Мериме неотделим от раскрытия тех общественных причин, которыми порождены переживания героев. Мериме-новеллист осуществил примечательные, имевшие значительный историко-литературный отзвук открытия. В отличие от романтиков, Мериме не любил вдаваться в пространные описания эмоций. Неохотно прибегал он для этой цели и к помощи внутреннего монолога. Он предпочитал раскрывать переживания персонажей через их жесты и поступки. Его внимание в новеллах сосредоточено на развитии действия: он стремится максимально лаконично и выразительно мотивировать это развитие, передать его внутреннее напряжение. Композиция новелл Мериме всегда тщательно продумана и взвешена. В своих новеллах писатель, как правило, не ограничивается изображениями кульминационного момента в движении конфликта. Он охотно воспроизводит его предысторию, набрасывает сжатые, но насыщенные жизненным материалом характеристики своих героев.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Что отличает реализм от романтизма как художественного метода в литературе?
2. Какие художественные черты присущи реалистическому изображению жизни в литературе?
3. Кого из писателей французской литературы I половины XIX века считают основоположниками реалистического социально-психологического романа?
4. Почему роман Стендаля «Красное и черное» называют «романом карьеры»?
5. Как цвета в названии романа «Красное и черное» Стендаля могут быть символически связаны с его идейно-художественным содержанием?
6. Какой художественный тип представляет собой образ Жюльена Сореля из романа «Красное и черное» Стендаля?
7. Что составляет проблематику новеллистики П. Мериме?
8. Какова главная художественная идея новеллы «Кармен» П. Мериме?
9. Какие художественные черты присущи образам Кармен и Хосе в новелле «Кармен» П. Мериме?

### *Литература:*

1. [Мериме П. Кармен / Проспер Мериме ; пер. с фр. М. Лозинский. — М. : Художественная литература, 1978. — \[28 с.\]](#).
2. [Стендаль А.-М. Красное и черное / А.-М. Стендаль. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 403 с.](#)
3. [История зарубежной литературы XIX века : учеб. пособие / Н.А. Соловьева, В.И. Грешных, А.А. Дружинина и др.; под ред. Н.А. Соловьевой. — М. : Высшая школа, 2007. — 656 с. С. 464-473, 478-492](#)
4. [История зарубежной литературы XIX века : учеб. для студентов пед. ин-тов, Ч. 1 / под ред. Н. П. Михальской, В. А. Лукова и др. — М. : Просвещение, 1991. — 256 с. С. 171-173](#)
5. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 309-312, 326-333](#)

Лекция № 12  
**Эстетизм и развитие реализма  
в английской литературе на рубеже XIX – XX ст.**

План

1. Эстетизм в английской литературе рубежа веков.
2. Личность и судьба Оскара Уайльда-писателя.
3. Влияние «праерафаэлитов» на творчество О. Уайльда.
4. Проблемы красоты и нравственности в романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда.

1. Эстетизм в английской литературе рубежа веков

Вплоть до конца 80-х годов в сознании большинства англичан, в том числе и представителей интеллигенции, сохранялась иллюзия незыблемости викторианства как комплекса социальных, этических и даже эстетических понятий. На протяжении всего XIX в. Англия, «мастерская мира», «владычица морей», процветала.

Жестоким потрясением стала англо-бурская война, по своему характеру одна из первых империалистических войн. Хотя в результате Англия сумела присоединить к своей империи две африканские республики, общественно-политические последствия войны были крайне негативными. Впервые открылось истинное лицо английского империализма, стал очевиден и кризисный характер внешней и внутренней политики страны. Кровавая англо-ирландская конфронтация во время Дублинского восстания 1916 г. была воспринята как еще одно свидетельство конца викторианской эпохи. Безвозвратно она отошла в прошлое с первой мировой войной.

Кризис викторианства, расставание с отличавшей его системой социальных и духовных ценностей многообразно отразились в литературе задолго до того, как наступил календарный конец этого длительного исторического периода.

Новые умонастроения и эстетические каноны вызревали уже на рубеже веков. Правда, 90-е годы обнаруживают глубокую внутреннюю преемственность с литературой и всей идеологической, нравственной атмосферой двух предшествующих десятилетий. Общими являются многие проблемы философско-нравственного характера, занимающие литературу. Однако на исходе века антивикторианский пафос уже воспринимается как характерное знамение времени.

Эстетизм – проявление, хотя бы и болезненное, романтического сознания на рубеже веков. Бегство от вульгарного мира и тупой толпы, изображение личности, выпавшей из системы социальных связей, образ художника-изгоя, чьи помыслы не в состоянии понять филистерский мир, — подобные мотивы очень распространены в этот период.

Постепенно оформилось целое направление, полемизирующее с философией позитивизма, отвергающее рациональное мышление, науку в целом, иными словами, все то, что составляло основу викторианского мирозерцания. В эстетическом отношении — это негативная реакция на реализм и особенно натурализм, протест против поэтики бытописательства. У. Пейтер любил повторять, что искусство безразлично в своем отношении к добру, оно не должно ни воспитывать личность, ни облагораживать ее, но только заботиться о совершенной форме. Пейтер порывает и с Рескином, который при всем своем эстетизме никогда не лишал искусство воспитательно-нравственных задач. В предисловии к сборнику своих стихотворений «Лондонские ночи» (1895) А. Саймонз писал: «Принципы искусства вечны, тогда как принципы морали меняются с бегом времени». Безразличие искусства к морали постулировал в «Замыслах» Уайльд, хотя его творчество не подтверждало собственных деклараций писателя.

Эстетизм, стиль модерн, символистское направление — логическое развитие тенденций, заложенных прерафаэлитами. Форма произведений декадентов призвана эпатировать обывателя. Различные формы условности, искусственность воспроизводимой на страницах книги жизни, парадоксальность, эротика, гедонизм, мистицизм — таким способом английские декаденты стремились отгородить свое царство красоты, куда допускались лишь избранные, от пошлой, меркантильной жизни.

Любопытно, что самым употребимым прилагательным в эти годы было слово «новый». Говорили о «новом человеке», «новой женщине», о «новом духе», «новом гедонизме», «новом юморе», «новом реализме». У людей, живших в то переходное время, было ощущение, что они действительно вступают в новую эпоху, где будет иная мораль, иная философия, иная религия.

## 2. Личность и судьба О. Уайльда-писателя

Трудно себе представить другую фигуру, нежели Оскар Уайльд (1854—1900), в которой столь драматично воплотился переходный характер рубежа веков. Даже в личной его судьбе итоги уходящего века и ростки нового сознания, мучительно прокладывающего себе дорогу, отразились с удивительной четкостью. Этическое и эстетическое начала тесно переплетаются и в «Портрете Дориана Грея». Формально это произведение можно причислить к «романам воспитания», фактически же это моральная притча. Героем выступает молодой человек, который, испытав воздействие циника, эстета и гедониста, начинает относиться к жизни как к увлекательному эксперименту, у которого нет никаких ограничений. Под влиянием лорда Генри Дориан превращается в безнравственного прожигателя жизни и даже убийцу. Однако бурная и безнравственная жизнь не оставляет следа на лице Дориана; меняется только портрет, написанный его другом-художником. На нем безнравственность, жестокость, убийства оставляют свои следы. Портрет обличает Дориана, и в припадке бешенства герой вонзает в него нож, но на самом деле убивает себя, а лицо на портрете обретает прежние черты, тогда как лицо мертвого Дориана отражает его духовное падение. Вывод книги был однозначно сформулирован Уайльдом в одном из эссе: безнаказанно убивать совесть нельзя.

В 1875 г. Уайльд во время каникул совершил поездку в Италию, а в 1877-м, через год после кончины отца, — в Грецию. Эти поездки способствовали углублению его искусствоведческих интересов. К этому времени относится начало его увлечения театром: Уайльд вхож в артистический мир, он знакомится с блестящими актрисами и посвящает им свои сонеты. Откровением для молодого эстета стала экстравагантная французская актриса, гастролировавшая в Лондоне, — Сара Бернар, которую называли «принцессой декаданса». Благодаря знакомству с художником Джеймсом Уистлером, Уайльд перебрался в столицу Англии, где оказался в обществе Россетти и прерафаэлитов. Уистлер был оригинальным живописцем и обладал острым и язвительным умом, что импонировало молодому писателю.

Уайльд к тому времени уже стал заметной фигурой в среде светской богемы и получил прозвище «принц эстетов». Уайльд всегда стремился к тому, чтобы на него обращали внимание. Обычно он носил светлые короткие штаны, черное пальто, застегнутое только на последнюю пуговицу, из-под которого выглядывал пестрый сюртук и белый шелковый галстук, заколотый вместо булавки камеей из аметистов.

Светские успехи, однако, не отвлекали его от серьезных литературных занятий. Уайльд писал в самых разных жанрах, но на первом месте тогда была поэзия. Уайльд блестяще завершил обучение в Оксфорде, а в 1878 г. за поэму «Равенна», родившуюся на основе итальянских впечатлений, он был удостоен премии Ньюдигейта, которую вручали самым выдающимся выпускникам этого университета. Спустя год начинается профессиональная литературная карьера Уайльда и гонорары становятся главным источником его существования. В 1881 г. выходит его сборник «Стихотворения», а в 1882 г. Уайльд совершает почти годичное турне по США, во время которого читает лекции, разъясняет сущность движения.

Оскар Уайльд по рождению ирландец, сын знаменитого дублинского врача и известной поэтессы. Его ранние годы прошли в обстановке комфорта и богатства. Он получил университетское образование в Оксфорде, ему не приходилось работать ради куска хлеба, ничто не препятствовало его литературному призванию. Богемная обстановка, окружавшая его с детства, способствовала его увлечению новыми модными теориями о значении красоты, о превосходстве её над пользой и правилами морали.

Жизнь наравне с литературой воспринималась Уайльдом как высший и труднейший вид искусства, выразить в котором себя в полной мере можно, лишь найдя соответствующую форму и стиль. Задачу художника, да и всякого человека, он видел в том, чтобы стать творцом своей жизни, и биография самого Уайльда поистине походит на роман, происшедший в действительности.

Первые стихи начал писать ещё в Оксфорде. Он стремился внести в свою жизнь как можно больше поэзии, видя в ней — и вообще в искусстве — противоядие против прозаичного буржуазного уклада. В меру скромных средств, выделявшихся ему отцом, он начинает окружать себя красивыми вещами. В его лондонской квартире появляются ковры, картины, занятые безделушки, книги в нарядных переплётках, изящный голубой фарфор. Он отпускает себе длинные волосы, тщательно следит за своей наружностью, экстравагантно одевается: заказывает себе необыкновенный костюм из бархата и шёлка, напоминавший одежду людей эпохи Возрождения, и появляется в нём, держа в руке лилию или подсолнечник (эти цветы считались эмблемами красоты).

Антибуржуазный протест проявлялся у Уайльда в форме эстетизма — так называлось возглавляемое им движение. В нём нашёл своё воплощение призыв поклоняться красоте во всех её проявлениях в противовес уродствам бездуховного бытия в век, пропитанный утилитаризмом. Он мог с лёгкостью иронизировать над всем, но в отношении к искусству, в могущество которого он свято верил, оставался предельно серьёзным, что не помешало ему завершить преамбулу к «Дориану Грью» словами: «Всякое искусство совершенно бесполезно». Врождённый артистизм, безукоризненное чувство стиля и самобытность дарования позволяли ему в итоге оставаться оригинальным.

Оригинальность притягивала к нему людей образованных и взыскательных: Уолта Уитмена и Генри Лонгфелло, Виктора Гюго и Поля Верлена, Альфонса Доде и Эмиля Золя, Стефана Малларме и Марселя Пруста.

В теоретических работах с эффектными названиями — «Перо, карандаш и отравка», «Упадок лжи» — О. Уайльд доказывал, что искусство должно быть живым, оно должно рождать новую красоту вместо грубой повседневной правды; идейное содержание книги не имеет значения — важна лишь форма, мастерство художника, мораль должна быть отвергнута во имя красоты и наслаждения жизнью. Однако Оскар Уайльд своим творчеством постоянно опровергал создаваемые им теории.

Наиболее впечатляюще Оскар Уайльд был в жанре разговорном, на который не скупился тратить свой талант. Его остроумие было невероятным. Блестки ума, расточавшиеся им, требовали огромного напряжения, и далеко не все его отточенные фразы

и даже целые устные новеллы, притчи, стихотворения в прозе оказывались занесёнными на бумагу — им самим или друзьями. Он пользовался тонким ядом иронии, сыпал бисером афоризмов, позволял себе роскошь быть непоследовательным, убеждал в уместности неуместного, во вздорности общепринятых мнений. Его звали “королём жизни” и “принцем Парадоксом”. Принцип парадокса положен в основу большинства произведений Оскара Уайльда.

В конце 80-х и начале 90-х годов Уайльд создаёт два тома сказок. Они были написаны под влиянием творчества Г. Х. Андерсена и сочетали красивую поэтическую форму с серьёзным гуманистическим содержанием.

Писатель ставит вопрос: что важнее — добро или красота? Герои уайльдовских сказок — эстеты, страстно влюблённые в красоту. Таков молодой король, любующийся статуями и картинами. Таков Счастливый принц: он всегда был весел и далёк от страданий, и после смерти ему воздвигли золотую статую; таков мальчик-звезда, оттолкнувший свою мать, так как она оказалась безобразной и старой. Но, встретившись с горем и нищетой, лучшие герои Уайльда прозревают и в своём стремлении помочь людям жертвуют всем. Золотой Счастливый принц при помощи ласточки отдаёт беднякам всё золото, которым покрыта его статуя, отдаёт и свои сапфировые глаза. Он становится слепым и безобразным, ласточка не хочет покидать его и гибнет от мороза у его ног, но им удалось внести немного тепла и радости в нищенские трущобы. Ответ в сказках Уайльда один: добро, служение людям выше и важнее красоты.

Оскар Уайльд был выдающимся драматургом, написавшим несколько трагических пьес и четыре комедии, осмеивающие великосветское общество. Пьесы «Веер леди Уиндермир», «Незначительная женщина», «Идеальный муж», «Как важно быть серьёзным» вот уже много лет с большим успехом идут на разных сценах мира.

Самое известная пьеса О. Уайльда — драма «Саломея». Она написана по-французски, что ещё больше должно подчеркнуть её изысканность и утончённость. Уайльд использовал в ней евангельскую легенду об иудейской царевне Саломее, потребовавшей от царя за свою пляску отрубленную голову пророка Иоканаана (Иоанна Крестителя). Этой легенде автор придал болезненно-эротическую трактовку: Саломея добивается головы Иоканаана, чтобы поцеловать её в губы. Любовь изображается Уайльдом как неестественное, извращённое чувство. Саломея отвергает красивых, здоровых юношей и влюбляется в Иоканаана именно потому, что её пугают его проклятья, его истощённое лицо. Её любовь переплетается с ужасом и ненавистью; говоря Иоканаану о своей любви, Саломея подбирает для него самые отталкивающие сравнения: “Твои волосы — как клубок змей! Твоё лицо бело, как кладбищенская стена при лунном свете! Оно бело, как кожа прокажённого!” Такая эстетизация безобразного и стремление представить чувство любви в болезненном и извращённом виде характерны для декадентской литературы.

В 1895 году Оскар Уайльд был привлечён к суду по обвинению в безнравственности и приговорён к двухлетнему тюремному заключению. В 1897-м он вышел из тюрьмы совершенно больным и сломленным человеком, а позже уехал во Францию. Его последним произведением стала поэма «Баллада Редингской тюрьмы» (1898). (Здесь опять прервём лекцию, чтобы прозвучал отрывок из упомянутого произведения — со слов “Он больше не был в ярко-красном...” до “И вот за то умрёт”.) В «Балладе Редингской тюрьмы» Уайльд рассказывает о трагической судьбе узника, приговорённого к смерти за убийство возлюбленной. Призывы к состраданию и правдивое изображение ужасов жизни прямо противоречат прежним эстетским теориям Уайльда. Но он, в сущности, никогда не был последовательным выразителем этих теорий, всегда внутренне сопротивлялся им. Писатель остался одной из самых трагических и ярких фигур в истории английской литературы. Умер Оскар Уайльд в 1900 году, в нищете, всеми покинутый.

### 3. Влияние «прерафаэлитов» на творчество О. Уайльда

В 1891 году был написан роман «Портрет Дориана Грея». Действие книги разворачивается в современной Англии, но в него введены фантастические мотивы, сближающие его с готическими романами, то есть романами ужасов.

В оксфордском колледже Магдалины, где Уайльд начал учиться в 1874 г., он встретил Д. Рескина и У. Пейтера. Если говорить о непосредственном воздействии на становление мировоззрения молодого Уайльда, необходимо назвать прежде всего эти два имени. Сочинения Рескина были известны Уайльду еще в Дублине. В Оксфорде с 1869 по 1878 гг. крупнейший эстетик и искусствовед середины и второй половины XIX в. читал лекции по истории искусств. Как многие сверстники, Уайльд был увлечен и личностью Рескина, и его идеями. У. Пейтер принадлежал к поколению, промежуточному между Рескиным и Уайльдом. Идеейно Рескин и Пейтер были противоположны друг другу. Пейтер утверждал, что бытие есть поток преходящих актов, и мы должны сполна использовать каждое мгновение. В воззрениях Рескина на искусство главенствовала мораль. Художник исполняет свой моральный долг, если он верен природе и избегает чувственного потворства своим прихотям. Пейтер и Рескин восхваляли красоту, но Рескин требовал, чтобы она сочеталась с добром, Пейтер допускал примесь зла. Рескин говорил о вере, Пейтер — о мистицизме, Рескин зывал к совести, Пейтер — к воображению.

На пороге 1880-х гг. Уайльд воспринимался как главное действующее лицо в эстетическом движении. Английский эстетизм не был явлением однозначным. Как отмечает Н. Г. Владимирова, исподволь многое менялось, и прежде всего — представление о ценностях истинных и мнимых. Приметой времени делался скепсис. А он был заряжен отрицанием буржуазности во всех ее свойствах. На такой вот почве и зарождалось «художественное», или «эстетическое», движение, которое в Англии вскоре возглавит Уайльд. Оно охватило тогда не только Англию и не только искусство — в искусстве свойственные ему настроения лишь дали почувствовать себя всего раньше, всего острее. Единства в нем не было изначально — скорее оно представляло собой причудливую смесь тенденций достаточно разнородных: и неоромантических, и импрессионистских, и откровенно декадентских.

Идея «искусства для искусства» Пейтера воплотилась в творчестве «праерафаэлитов». В своем очерке «Эстетическая поэзия» (1868), посвященном праерафаэлитскому периоду в творчестве У. Морриса, Пейтер охарактеризовал поэтов «Праерафаэлитского братства» как «эстетическую школу в поэзии». Праерафаэлиты весьма негативно оценивали свою эпоху, враждебную по отношению к природе и красоте. Их критика современности и в какой-то мере ориентация на культурные традиции Средневековья были близки эстетам.

История «Братства» началась в 1848 г., когда познакомились студенты школы Королевской академии Уильям Холмен Хант (1827 — 1910), Данте Габриэл Россетти (1828 — 1882) и Джон Эверетт Миллес (1829 — 1896). Им не нравились система академического образования, модные живописцы и консервативные вкусы викторианского общества. Молодые художники не хотели изображать людей и природу отвлеченно красивыми, а события — далекими от действительно мифологических, исторических и религиозных произведений. Осенью того же года было основано «Братство праерафаэлитов». Определение «праерафаэлиты» они выбрали, чтобы подчеркнуть противостояние стилю итальянского художника Высокого Возрождения Рафаэля Санти и проявить интерес к творчеству итальянских мастеров Проторенессанса и XV столетия. В этой эпохе их привлекали «наивное простодушие», а также истинная духовность и глубокое религиозное чувство. Слово «братство» передавало идею закрытого, тайного сообщества, подобного средневековым монашеским орденам. Увлечение Средневековьем заставило праерафаэлитов изменить отношение и к декоративно-прикладному искусству, противопоставив бездушным изделиям промышленного производства высокое качество вещей, сделанных ими вручную.

Праерафаэлиты отказались от академических принципов работы и считали, что все необходимо писать с натуры. Художники полагали, что нельзя изображать посторонних людей, поэтому всегда выбирали в качестве моделей друзей или родственников. Они внесли изменения и в традиционную технику живописи: использовали чистые цвета, писали без подмалевка по сырому белому грунту. На загрунтованном холсте праерафаэлиты намечали композицию, наносили слой белил и убирали из него масло промокательной бумагой, а затем писали поверх белил полупрозрачными красками. Выбранная техника позволила добиться

ярких, свежих тонов и оказалась такой долговечной, что их работы сохранились в первозданном виде до наших дней.

Пытаясь воссоздать настроения средневекового искусства с его мистицизмом и символическим подтекстом, прерафаэлиты насыщали свои произведения неким тайным знанием. Средневековые художники стремились выбирать яркую палитру для своих произведений, поскольку свет ассоциировался с божественным началом, а темнота — со злом. Существовала своя цветовая символика, которую, конечно, заимствуют в своем творчестве прерафаэлиты. Синий, желтый, белый и алый рождают тень, свет, чистоту и невинность, совершенство.

В 1856 г. Д. Г. Россетти встречается с Уильямом Моррисом (1834 — 1896) и Эдвардом Бёрн-Джонсом (1833 — 1898), и эта встреча становится началом нового этапа в развитии движения прерафаэлитов, основной идеей которого становится эстетизм, стилизация форм, эротизм, культ красоты и художественного гения. Живопись прерафаэлитов стала развиваться в сторону усложнения плоскостной орнаментики и мистической окраски.

Большое значение для прерафаэлитов имел Джон Рескин, повлиявший своими книгами (в особенности «Modern Painters») на развитие эстетического вкуса в Англии; он уяснил значение Тернера и привел в систему идеи прерафаэлитов относительно искусства. Рескину принадлежит ясное определение художественных целей прерафаэлитства. «Легко управлять кистью, — говорит он, — и писать травы и растения с достаточной для глаза верностью; этого может добиться всякий после нескольких лет труда. Но изображать среди трав и растений тайны созидания и сочетаний, которыми природа говорит нашему пониманию, передавать нежный изгиб и волнистую тень взрыхленной земли, находить во всем, что кажется самым мелким, проявление вечного божественного новосозидания красоты и величия, показывать это не мыслящим и не зрящим — таково назначение художника. Этого требует от него Бог». В этих словах заключается вся суть искусства прерафаэлитов; они стремились разрушить рамки условности и одухотворить искусство религиозным и этическим содержанием.

Романтики по своей сути, прерафаэлиты открыли и мир образов средневековой английской литературы, ставшей для них постоянным источником вдохновения. Их творчество было тесно связано с произведениями Данте Алигьери, Уильяма Шекспира и Джона Мильтона, давно забытыми средневековыми легендами и балладами с их благородным поклонением Прекрасной Даме, самоотверженным мужеством рыцарей и мудростью волшебников. Многие из этих сюжетов нашли отражение на полотнах молодых художников — таких, как «Свадьба св. Георгия и принцессы Сабры» Россетти, «Офелия» Миллеса, «Королева Гиневра» Морриса, — в образах, исполненных романтической средневековой красоты. Именно такой романтической красотой красив Дориан Грей:

«Лорд Генри смотрел на Дориана, любуясь его ясными голубыми глазами, золотистыми кудрями, изящным рисунком алого рта. Этот юноша в самом деле был удивительно красив, и что-то в его лице сразу внушало доверие. В нем чувствовалась искренность и чистота юности, ее целомудренная пылкость. Легко было поверить, что жизнь еще ничем не загрязнила этой молодой души».

Россетти оказал сильное воздействие и на творчество Берна Джонса. Одна из первых работ мастера — акварель «Сидония фон Борк» (1860). Ее сюжет взят из книги немецкого писателя первой половины XIX в. Вильгельма Мейнхольда «Сидония фон Борк. Монастырская колдунья», очень популярной в кругу прерафаэлитов. Художник изобразил Сидонию замышляющей новое преступление. Одета в великолепное платье девушка с пышными золотистыми волосами судорожно сжимает висящее на шее украшение. Ее взгляд полон холодной ненависти, а фигура выражает непреклонную решимость.

В романе Уайльда необычайно красивый золотоволосый юноша приносит всем страдания и несчастья, так же, как жестокая колдунья, чья необычайная красота делала мужчин несчастными. «Джеймс Вэйн, все еще не опомнившись от ужаса, стоял на мостовой. Он дрожал всем телом. Немного погодя какая-то черная тень, скользившая вдоль мокрой

стены, появилась в освещенной фонарем полосе и неслышно подкралась к моряку. Это была одна из тех двух женщин, которые только что стояли у буфета в притоне.

— Почему ты его не убил? — прошипела она, вплотную приблизив к нему испитое лицо. — Эх, дурак, надо было его пристукнуть. У него куча денег, и он — настоящий дьявол.

— Он не тот, кого я ищу, — ответил Джеймс Вэйн. — Мне нужно отомстить одному человеку. Ему теперь, должно быть, под сорок. А этот — еще почти мальчик. Слава богу, что я его не убил, не то были бы у меня руки в невинной крови.

Женщина горько засмеялась.

— Почти мальчик! Как бы не так! Если хочешь знать, вот уже скоро восемнадцать лет, как Прекрасный Принц сделал меня тем, что я сейчас. Говорят, он продал душу черту за красивое лицо. Вот уже скоро восемнадцать лет я его знаю, а он за столько лет почти не переменялся... Не то, что я, — добавила она с печальной усмешкой».

Доминирующими в творчестве Россетти и прерафаэлитов были темы двойственности человеческого существа, любви к ушедшей женщине, бесконечности человеческого существования, загробной жизни. Современники считали, что, скорее всего, из «Петера Шлемиля» Шамиссо Россетти позаимствовал образ тени как символ разделения тела и души, а из «Уильяма Уилсона» Эдгара По был взят образ двойника как нравственно очищающей, наставляющей души. Большое влияние оказали и такие классические произведения готической литературы, как «Замок Отранто» Уолпола и «Мельмот Скиталец» Метьюрина, в которых присутствовали тема ожившего портрета как воплощения души и тема души наставляющей. В 1861 г. под впечатлением от этих произведений Россетти создает иллюстрации к древней немецкой легенде «Как они встретили самих себя», рассказывающей о том, что каждый человек на земле имеет своего двойника, встреча с которым предвещает смерть.

В «Портрете Дориана Грея» портрет становится своего рода двойником главного героя. Сам Дориан в двенадцатой главе образно называет портрет своим дневником. Время оставляет свои заметки на портрете, а не на модели. Происходит раздвоение личности. Каждому из этих двойников отведена своя статика и динамика. Абсолютной статике портрет достигает в финале, когда уходит из жизни его модель. Действие романа изменяется параллельным существованием человека и портрета.

«Да, Дориан радовался, ибо его чудесная красота, так пленявшая Бэзила Холлуорда и многих других, не увядала и, по-видимому, была ему дана на всю жизнь. Даже те, до кого доходили темные слухи о Дориане Грее (а такие слухи об его весьма подозрительном образе жизни время от времени ходили по всему Лондону и вызывали толки в клубах), не могли поверить бесчестившим его сплетням: ведь он казался человеком, которого не коснулась грязь жизни. Люди, говорившие непристойности, умолкали, когда входил Дориан Грей. Безмятежная ясность его лица была для них как бы смущающим укором. Одно уж его присутствие напоминало им об утраченной чистоте. И они удивлялись тому, что этот обаятельный человек сумел избежать дурного влияния нашего века, века безнравственности и низменных страстей. Часто, вернувшись домой после одной из тех длительных и загадочных отлучек, которые вызывали подозрения у его друзей или тех, кто считал себя таковыми, Дориан, крадучись, шел наверх, в свою бывшую детскую, и, отперев дверь ключом, с которым никогда не расставался, подолгу стоял с зеркалом в руках перед портретом, глядя то на отталкивающее и все более старевшее лицо на полотне, то на прекрасное юное лицо, улыбавшееся ему в зеркале. Чем разительнее становился контраст между тем и другим, тем острее Дориан наслаждался им. Он все сильнее влюблялся в собственную красоту и все с большим интересом наблюдал разложение своей души. С напряженным вниманием, а порой и с каким-то противоестественным удовольствием разглядывал он уродливые складки, бороздившие морщинистый лоб и ложившиеся вокруг отяжелевшего чувственного рта, и порой задавал себе вопрос, что страшнее и омерзительнее — печать порока или печать возраста? Он приближал свои белые руки к огрубевшим и дряблым рукам на портрете — и, сравнивая их, улыбался. Он издевался над этим обезображенным, изношенным телом».

Метафора портрета, центральная в романе, при всей своей кажущейся прозрачности обладает емкостью не меньшей, чем, например, символ шагреновой кожи у Бальзака, постоянно о себе напоминающий читателей «Дориана Грея». Разумеется, это лишь наиболее очевидная литературная параллель.

Эстетическое движение прерафаэлитов вдохновило Уайльда и во многом определило его дальнейшие творческие поиски. Мотивы преклонения перед красотой, неприятие пошлости прозаического века получили теоретическое обоснование в эссеистике и художественное развитие в прозе писателя.

Основной объект описания — не природа и человек, а интерьер: мебель, драгоценные камни, ткани и т. п. Стремление к живописной многокрасочности определяет тяготение Уайльда к восточной экзотике, а также к сказочности. «Портрет Дориана Грея» написан в импрессионистическом стиле. Детали отличаются изысканностью и манерным изяществом. Роман начинается словами: «Густой аромат роз наполнял мастерскую художника, а когда в саду поднимался летний ветерок, он, влетая в открытую дверь, приносил с собой то пьянящий запах сирени, то нежное благоухание алых цветов шиповника». Для стилистики Уайльда характерно обилие живописных, подчас многоярусных сравнений, часто развернутых, крайне детализированных. Критики отмечают: «Живописным можно назвать стиль Уайльда в ряде его произведений... Его перо нередко уподобляется кисти художника и живописует окружающую человека среду так, что видишь ее воочию, досконально. Его манера письма, словно палитра, переливающаяся красками... Кажется, что персоналии действуют на фоне только что нарисованных, еще пахнущих свежими красками декораций... И излюбленный тип героя — художник, поклоняющийся красоте, жестоко расплачивающийся за свое безрассудное поведение». Но при всей красочности стиля Уайльда для него характерны ясность, замкнутость, простота и точность формы, определенность предмета, не расплывающегося, но сохраняющего четкость контуров.

#### 4. Проблемы красоты и нравственности в романе «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда

Идея избежать возрастных изменений овладевает сознанием и волей Дориана Грея уже при первой встрече с лордом Генри. Спонтанно возникающее желание юноши поменяться с портретом функцией старения по своей сути является сказочно-мифологическим и генетически восходит к мифологеме «вечной юности», представленной в различных мифологических системах. С первоначальной презентацией образа центрального персонажа связывается особый мифопоэтический ряд, устанавливающий многочисленные параллели между Дорианом и «божественными юношами» античности — Адонисом, Парисом, Нарциссом, Антиноем. Эта аллюзивная линия нацелена на актуализацию классического эстетического эталона, сочетающего божественную красоту и молодость. Главной же целью Дориана Грея является сохранение красоты юности в процессе постижения жизни. Заметим, что этот процесс в романе будет длиться почти двадцать лет. Уайльдовская история сосредоточена на духовной эволюции персонажа, автор описывает основные этапы «старения» души внешне юного Дориана. Поэтому немаловажное значение в романе имеет взаимодействие мифологемы «вечной юности» и мотива преодоления физических законов времени — с разветвленным корпусом сказочно-мифологических сюжетов о душе. Так, например, благодаря появлению портрета немаловажным для понимания поэтики романа становится мифологический мотив о живописании как «отъятии души» у позирующего, подкрепленный целым корпусом литературных аллюзий («Мельмот Скиталец» Мэтьюрина, «В смерти — жизнь» Э. По, «Трагическая муза» Г. Джеймса и др.). Обретение бесплотной, не видимой душой осязаемых и видимых форм — потенциально одна из самых ярких черт сказочно-мифологической фантастики романа Уайльда. С его помощью организована интрига повествования и поставлены проблемы раздвоения личности, соблазна греха и приоритетности эстетического видения жизни. Выдвижение в романе на первый план проблемы времени обусловлено эстетической проблемой противостояния литературы и живописи и попыткой преодоления жанровых барьеров. Уайльд, знакомый с теорией Лессинга о том, что живопись разворачивается в пространстве, а литература — во времени, в

своем романе предпринял попытку преодоления этих жанровых барьеров. «Книга состоит из слов, однако словами можно описать картину, наделенную свойствами, в которых Лессинг отказывал изобразительному искусству; осуществив над моделью акт преобразования, сосредоточив ее в «застывшем мгновении совершенства», портрет затем обезображивает себя, как если бы сферой его существования являлось скорее время, нежели пространство. «Дориан Грей» показал, как литература и живопись могут поменяться ролями; к концу каждое из искусств возвращается в свои границы, но литература так или иначе одерживает над живописью верх: существуя во времени, а не в вечности, она тем не менее заключает в себе портрет своего прекрасного и чудовищного героя», — отмечает Р. Эллман.

Перед читателем предстает персонаж, наделенный неповторимой ролью, в пределах которой Уайльд намечает сопряжение реальности и фантастики, правды жизни и смелого вымысла, повседневности и вечности. Исследование истории жизни Дориана охватывает в романе широкую сферу: личность, ее бытие, творческие искания, этические и эстетические проблемы.

Безусловно, «Портрет Дориана Грея» — роман нестандартный в жанровом отношении. Иногда его называют «драмой в прозе», романом-аллегорией, романом-параболой, философской притчей. Очевидно одно: это роман с «двойным дном». И каковы бы ни были его литературные истоки, произведение это совершенно самобытное. Интересно само предисловие к роману, представляющее высказывания парадоксального характера об искусстве (Например: Художник — тот, кто создает прекрасное. Раскрыть людям себя и скрыть художника — вот к чему стремится искусство. В сущности, искусство — зеркало, отражающее того, кто в него смотрится, а вовсе не жизнь. Всякое искусство совершенно бесполезно). Предисловие также может служить ключом к интерпретации смысла романа. Три главных действующих лица — четко очерченные индивидуальности, находящиеся в непростых взаимоотношениях. Каждый из них — носитель определенной жизненной философии. Сюжет, внешне простой, насыщен тонкими психологическими нюансами и символическими деталями.

*Сюжетные коллизии.* В студии талантливого художника Бэзила Холлуорла происходит встреча его приятеля, светского льва и аристократа лорда Генри Уоттона, и 20-летнего пианиста Дориана Грея, чей портрет пишет художник. Красота Дориана восхищает и Бэзила, и лорда Генри. Разговор с лордом Генри заставляет Дориана Грея задуматься о быстротечности красоты, и, глядя на свой портрет, герой восклицает: «Если бы портрет менялся, а я мог всегда оставаться таким, как сейчас!» Это пожелание оказывается роковым. Такова завязка романа.

Лорд Генри, плененный Дорианом Греем, выводит его в свет. Герой ведет праздную жизнь, полную светских удовольствий. Проходит время, но Дориан ничуть не меняется внешне, лишь портрет таинственным образом отражает следы его порочной жизни.

Дориан влюбляется в очаровательную актрису Сибилу Вейн, которая также увлекается им, считая его Прекрасным Принцем. Мечтая о реальной любви, она начинает видеть фальшь придуманных чувств, которые ей нужно изображать на сцене. Сибилла играет слабо и проваливает роль, после чего герой отворачивается от нее, считая ее неудачу губительной для своей любви. Ведь герой полагает, что искусство и жизнь неразделимы. Жестоко отвергнутая Дорианом, Сибилла накладывает на себя руки. Матрос Джеймс Вейн пытается отомстить за смерть сестры, но безуспешно.

Лорд Генри «уберегает» Дориана от угрызений совести, предлагая герою книгу Гюисманса «Наоборот» о человеке, решившем испытать самые изощренные наслаждения. Дориан начинает «все сильнее влюбляться в свою красоту и с большим наслаждением наблюдать разложение своей души». Он коллекционирует драгоценности, антиквариат, носит модную одежду, увлекается наркотиками, коротает время в сомнительных притонах, предается гедоническим соблазнам, развращает молодые умы. Тщетно пытается художник Холлуорд образумить Дориана. В заброшенном углу хранится когда-то написанный им портрет Дориана Грея; в то время как герой сохраняет свою красоту, на холсте отражаются пугающие следы его недостойной жизни. Видя это, Дориан в припадке ярости убивает Холлуорда и с помощью химика Кэмпбелла скрывает следы преступления, растворяя труп в

кислоте. Еще не раз судьба спасет Дориана от возмездия. Но герой опустошен и одинок. Как недремлющая совесть, как неотвратимый укор перед ним его лицо, нарисованное живописцем: «С портрета смотрела его душа и призывала его к ответу», Дориан решает уничтожить портрет как нежелательного свидетеля его преступлений. Ночью он бросается на полотно с ножом и начинает его кромсасть.

Финал романа — сцена, открывшаяся перед слугами Дориана: «Войдя в комнату, они увидели на стене великолепный портрет своего хозяина во всем блеске его дивной молодости и красоты. А на полу с ножом в груди лежал мертвый человек во фраке. Лицо у него было морщинистое, увядшее, отталкивающее. И только по кольцам на руках, слуги узнали, кто это».

*Философский смысл романа.* Портрет — символ искусства, символ его неподвластности времени, превосходства над жизнью, в которой все преходяще. Мысль о том, что жизнь может быть губительна для искусства, иллюстрирует судьба Сибилы Вэйн. Она прекрасно играла, творила на сцене, пока ею не овладела любовь к Дориану. Реальные чувства оказались сильнее образов, созданных искусством, и затмили их,

Бэзил Холлуорд поклоняется красоте, но он бессилен уберечь Дориана от пагубного влияния лорда Генри. Парадоксальные суждения этого эпикурейца и эстета сверкают на страницах романа. Вот некоторые из них: «В наш век только бесполезные вещи необходимы человеку»; «Только два сорта людей по-настоящему интересны — те, кто знает о жизни все, и те, кто ничего о ней не знает»; «Женщины — прекрасные актрисы, но у них нет никакого артистического пути»; «Стать зрителем собственной жизни — это значит уберечь себя от земных страданий». Дориан понимает сущность лорда Уоттона, он признает, что тот «слишком большой умник, чтобы его можно было полюбить». Он так отзываясь о его образе жизни: «Гарри днем занят тем, что говорит невозможные вещи, но вечером творит невероятные вещи». Но Дориан не в силах вырваться из-под влияния лорда Уоттона, потому что тот остроумно оправдывает любые пороки, любое зло. Цепь трагических событий в романе можно считать реализацией аморальной философии лорда Генри.

Эстетическая позиция Уайльда выражена в характеристиках его героев. Красноречив такой штрих, характеризующий лорда Уоттона: узнав о самоубийстве Сибилы, он восклицает: «Как бы я плакал, если бы прочел о ее смерти в каком-нибудь романе», — подчеркивая своими словами идею превосходства искусства над жизнью. Уайльд не одобряет аморальности лорда Генри и Дориана Грея, он сочувствует Сибиле, ее погубленным чувствам.

Выход «Портрета Дориана Грея» стал событием не только литературным, но и общественным. Появилось более двухсот печатных откликов на роман (в основном негативных); публиковались письма возмущенных читателей. Объектом осуждения стали «неоднозначные чувства, которые объединяют героев». Не был обойден вниманием и автор, которому приписывались пороки его персонажей, ибо под влиянием французских декадентов он не уберегся от «зловонных паров морального и духовного разложения». Все это считалось более чем предосудительным в викторианской Англии.

Уайльд, как завсегдатай светских салонов, был личностью хорошо известной, а его ум и талант вызывали у многих зависть и недоброжелательство. Конечно, в романе просматриваются автобиографические моменты, но прямое отождествление позиции писателя с позицией его героев является спорным моментом. Уайльду пришлось отвечать критикам, разъясняя замысел своего романа: «"Дориан Грей" — это история со своей моралью, а она такова: всякое излишество, равно как и всякое самоограничение, приводит к наказанию. Художник Бэзил Холлуорд, чрезмерна, как и все его собратья, влюбленный в физическую красоту, погибает от руки того, в чью душу он самолично вдохнул чудовищное и абсурдное тщеславие. Дориан Грей, посвятивший всю жизнь удовольствиям и удовлетворению собственных страстей, пытается, убить свою душу и одновременно убивает самого себя. Лорд Генри Уоттон хочет остаться в жизни лишь наблюдателем. Однако он осознает, что те, кто отказывается от боя, чаще страдают серьезнее тех, кто в нем участвует». Глубинная мысль романа: красота не может быть вне морали. Красота сопряжена с Правдой.

В романе «Портрет Дориана Грея», а также в некоторых сказках и новеллах Уайльда проявляется особая манера писателя в изображении мира изящества и красоты, где сверкают украшения, драгоценные камни, мелькают роскошные костюмы и платья, ведутся изощренные беседы по всем правилам светского этикета. Как заметили критики, его произведения представляют большую ценность для ювелиров и элитных портных.

Идея избежать возрастных изменений овладевает сознанием и волей Дориана Грея уже при первой встрече с лордом Генри. Спонтанно возникающее желание юноши поменяться с портретом функцией старения по своей сути является сказочно-мифологическим и генетически восходит к мифологеме «вечной юности», представленной в различных мифологических системах. С первоначальной презентацией образа центрального персонажа связывается особый мифопоэтический ряд, устанавливающий многочисленные параллели между Дорианом и «божественными юношами» античности — Адонисом, Парисом, Нарциссом, Антиноем. Эта аллюзивная линия нацелена на актуализацию классического эстетического эталона, сочетающего божественную красоту и молодость. Главной же целью Дориана Грея является сохранение красоты юности в процессе постижения жизни. Заметим, что этот процесс в романе будет длиться почти двадцать лет. Уайльдовская история сосредоточена на духовной эволюции персонажа, автор описывает основные этапы «старения» души внешне юного Дориана. Поэтому немаловажное значение в романе имеет взаимодействие мифологемы «вечной юности» и мотива преодоления физических законов времени — с разветвленным корпусом сказочно-мифологических сюжетов о душе. Так, например, благодаря появлению портрета немаловажным для понимания поэтики романа становится мифологический мотив о живописании как «отъятии души» у позирующего, подкрепленный целым корпусом литературных аллюзий («Мельмот Скиталец» Мэтьюрина, «В смерти — жизнь» Э. По, «Трагическая муза» Г. Джеймса и др.).

Обретение бесплотной, не видимой душой осязаемых и видимых форм — потенциально одна из самых ярких черт сказочно-мифологической фантастики романа Уайльда. С его помощью организована интрига повествования и поставлены проблемы раздвоения личности, соблазна греха и приоритетности эстетического видения жизни. Выдвижение в романе на первый план проблемы времени обусловлено эстетической проблемой противостояния литературы и живописи и попыткой преодоления жанровых барьеров. Уайльд, знакомый с теорией Лессинга о том, что живопись разворачивается в пространстве, а литература — во времени, в своем романе предпринял попытку преодоления этих жанровых барьеров. «Книга состоит из слов, однако словами можно описать картину, наделенную свойствами, в которых Лессинг отказывал изобразительному искусству; осуществив над моделью акт преобразования, сосредоточив ее в «застывшем мгновении совершенства», портрет затем обезображивает себя, как если бы сферой его существования являлось скорее время, нежели пространство. «Дориан Грей» показал, как литература и живопись могут меняться ролями; к концу каждое из искусств возвращается в свои границы, но литература так или иначе одерживает над живописью верх: существуя во времени, а не в вечности, она тем не менее заключает в себе портрет своего прекрасного и чудовищного героя», — отмечает Р. Эллман. Перед читателем предстает персонаж, наделенный неповторимой ролью, в пределах которой Уайльд намечает сопряжение реальности и фантастики, правды жизни и смелого вымысла, повседневности и вечности. Исследование истории жизни Дориана охватывает в романе широкую сферу: личность, ее бытие, творческие искания, этические и эстетические проблемы.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. В каких культурно-исторических условиях в английском искусстве возникает эстетизм?
2. Выделите художественные принципы эстетизма в литературе.
3. Какие факторы повлияли на становление творческой манеры О. Уайльда-писателя?
4. Какую художественную позицию отстаивал О. Уайльд в своём творчестве?
5. Какова связь образа главного героя романа «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда с персонажем Мифа о Нарциссе?

6. Через какие образы в романе реализуется мотив двойничества?
7. Каковы взгляды автора романа «Портрет Дориана Грея» на сущность искусства и его предназначение?

#### *Литература:*

1. [Уайльд О. Портрет Дориана Грея / О. Уайльд. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 247 с.](#)
2. [Английская литература от XIX века к XX, от XX к XIX. Проблема взаимодействия литературных эпох / отв. ред. А. П. Саруханян. — М. : ИМЛИ РАН, 2009. — 566 с. С. 162-164](#)
3. [Жук М. И. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века / М. И. Жук. — М. : Флинта, 2011. — 244 с. С. 24-26, 107-118](#)
4. [Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Академия, 2003. — 496 с. С. 230-246](#)
5. [История западноевропейской литературы. XIX век: Англия : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / под ред. Л. В. Сидорченко, И. И. Бурок. — М. : Академия, 2004. — 544 с. С. 498-523](#)
6. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 392-399](#)
7. [Новак С. В. К вопросу о влиянии прерафаэлитов на творчество О. Уайльда \(на примере романа «Портрет Дориана Грея»\) / С. В. Новак // Вестник Новгородского государственного университета. — 2007. — № 41. — С. 65 – 69.](#)

#### Лекция № 13

#### **Европейская драматургия на рубеже XIX – XX веков**

##### План

1. Культурно-исторические предпосылки обновления литературы на рубеже веков.
2. «Новая драма» в драматургии и театре рубежа веков.
3. Психологическая «драма идей» в творчестве Генрика Ибсена и его последователей.
4. «Драма-дискуссия» Бернарда Шоу.
5. Символистская драма в творчестве Мориса Метерлинка.
6. «Театр парадоксов» Оскара Уайльда.
7. «Новая драма» и современный театр.

##### 1. Культурно-исторические предпосылки обновления литературы на рубеже веков

После завершения Франко-прусской войны в 1871 году Европа вступила в долгий период мира и процветания. Началась империалистическая эпоха, когда европейские державы состязались в размерах и богатстве своих колониальных владений, и новый империалистический хищник, Германия, быстро наверстывала по всему миру упущенное в предыдущий период. В эти годы возникают новые отрасли промышленности, начинается долгий экономический подъем мирового хозяйства. Завершился этот период довольства и стабильности неожиданно для современников в августе 1914 года началом Первой мировой войны, которая закончилась в 1918 году, после революции в России и поражения Германии.

Рубеж веков с политической точки зрения — эпоха перехода от классического капитализма XIX века к тоталитарным режимам и буржуазной демократии века XX. Это переход к массовому конвейерному производству («фордизм»), интенсификация экономической и социальной областей, нарастание отчуждения во всех сферах жизни. В этот период начинается научно-техническая революция: минимальным становится период времени, необходимый для внедрения научного открытия в жизнь, для создания на его

основе технического изобретения. Наука превращается в движущую силу развития общества. Одновременно с эпохальными открытиями в области естественных наук и достижениями изобретателей к исходу XIX столетия обозначился подъем в области наук о человеке и обществе.

По-прежнему влиятелен был позитивизм, возникли марксизм, учение немецкого философа Фридриха Ницше, который считал современную ему европейскую цивилизацию старой, исчерпанной и, чтобы вдохнуть в нее свежую жизнь, провозгласил культ силы, культ «сверхчеловека». И марксизм, и ницшеанство исходят из того, что христианская идея выдохлась за две тысячи лет, современное общество доживает последние дни, и предлагают на смену «старушке Европе» либо величественную утопию коммунизма, либо «веселую науку» крайнего, стоящего вне морали («по ту сторону добра и зла») индивидуализма.

Третья важнейшая теория, возникшая на рубеже веков, была создана венским психиатром Зигмундом Фрейдом. Психоанализ возник из его клинической практики как учение о бессознательном; Фрейд открыл в человеке сферу бессознательного, показал ее определяющую роль в формировании отдельной личности, особенно в детстве. Новым пониманием человека фрейдизм оказался особенно интересен людям искусства, но сам Фрейд считал, что предлагает человечеству новую универсальную философию.

В этом духовном климате в литературе рубежа веков объективный полюс воплотился в натурализме — направлении, продолжившем реалистическую тенденцию к аналитическому постижению мира. Натуралисты в основу своего понимания человека и мира положили позитивистские теории, особо акцентировали биологическую и физиологическую природу человека, роль среды и наследственности. В натурализме идет дальнейшее понижение социального статуса литературного героя; все чаще героями литературных произведений оказываются люди деклассированные, социально неблагополучные, выброшенные за борт жизни: алкоголики, проститутки, разного рода ущербные создания. Натурализму свойственно повышенное внимание к неприглядным сторонам действительности, что расширяло рамки социальной проблематики в жанре романа, но одновременно увлечение мелочами, позитивистская уверенность в том, что принятые ими теории исчерпывающе объясняют человека, сужает концепцию человека в литературе натурализма.

Субъективный полюс литературного процесса был представлен рядом течений, общим предшественником которых был романтизм начала XIX века. Степень связи с романтизмом у каждого из них была разной: неоромантизм был попыткой возрождения раннего романтизма в новых культурных обстоятельствах, символизм прямо вырос из позднего романтизма, эстетизм и декаданс представляли собой модификации отдельных черт романтизма на исходе века. Собственно говоря, все это разнообразие субъективистских направлений в литературе свидетельствует о том, что творческий импульс романтической революции в начале XIX века был так силен и плодотворен, что прошел через все столетие. Именно с романтической моделью творчества связано зарождение в конце XIX века модернизма, литературного направления, которое понемногу будет складываться и крепнуть вплоть до Первой мировой войны с тем, чтобы заявить о себе во весь голос в качестве подлинной литературы XX века уже после 1918 года.

Постклассический этап развития реализма. В конце XIX в. Сохраняет свою значимую роль реализм. К 1830 — 1860-м годам относится классический этап реализма, наиболее отчетливо представленный в творчестве Стендаля, О. де Бальзака, Ч. Диккенса, У. Теккерея, Ш. Бронте и др. Далее обозначается его постклассическая фаза, для которой характерно обогащение проблематики и жанрово-стилевых особенностей реалистического искусства. Показательны в этом отношении новые тенденции в романном жанре. Постижению жизненной правды, глубинных тенденций в жизни общества способствовал жанр романа-эпопеи. В творчестве многих авторов (Э. Золя, Р. Роллана, Т. Драйзера, Дж. Голсуорси, Т. Манна, Г. Манна и др.) романы объединялись в дилогии, трилогии, тетралогии, многотомные циклы.

Впечатляет само богатство эпических форм. Складываются такие жанровые разновидности романа, как «музыкальный» (Р. Роллан), философский (А. Франс, Т. Манн),

сатирический (Г. Манн), утопический (Г. Уэллс, Дж. Лондон), социально-психологический (Дж. Голсуорси, Т. Драйзер, Т. Г. Харди, Г. де Мопассан), психологический (Г. Джеймс), социологический (Э. Синклер), приключенческий (Л. Стивенсон), детективный (А. Конан-Дойл), лирический (К. Гамсун), исторический (Г. Сенкевич), роман-притча (О. Уайльд) и др.

Воплощение жизненной правды отнюдь не предполагает исключительно «жизнеподобие» в искусстве, но рождает различные формы условности. Бытописание, психологический анализ, документализм обогащаются символикой, аллегорией, гротеском, фантастикой. В реалистическом романе прослеживаются стилистические элементы других эстетических школ (натурализма, символизма, импрессионизма и т. д.), с которыми он плодотворно взаимодействует. Выделить реализм в чистом виде очень сложно, это привело бы к упрощению классификации литературных течений рубежа веков. Понятие «реализм рубежа веков» достаточно широкое, гибкое, оно не укладывается в жесткую схему.

Отметим некоторые черты, присущие писателям-реалистам. Это их живая вовлеченность в литературно-эстетические дискуссии, которые становятся фактором общественного значения. Не случайно в художественном творчестве писателей реалистического направления сквозной становится тема искусства. Часто в центре повествования — судьба художника («Творчество» Э. Золя, «Жан Кристоф» Р. Роллана, «Мартин Идеи» Дж. Лондона и др.).

Обогащение реализма и возникновение новых литературно-эстетических течений были обусловлены углубившимся представлением о человеке, его психофизиологической природе. А это, в свою очередь, было результатом важнейших открытий в разных сферах науки: физиологии и экспериментальной медицине, естествознании, психологии, философии, социологии и политической мысли. Теория эволюции, проблемы наследственности, философские учения А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, Э. Ренана, А. Бергсона и др. — все это нашло отражение в словесном искусстве.

## 2. «Новая драма» в драматургии и театре рубежа веков

Рубеж XX столетия в истории западноевропейской литературы отмечен мощным подъемом драматического искусства. Драматургию этого периода современники назвали «новой драмой», подчеркивая радикальный характер свершившихся в ней перемен. «Новая драма» возникла в атмосфере культа науки, вызванного необычайно бурным развитием естествознания, философии и психологии, и, открывая для себя новые сферы жизни, впитала в себя дух всемогущего и всепроникающего научного анализа. Она восприняла множество разнообразных художественных явлений, испытала влияние различных идейно-стилевых течений и литературных школ, от натурализма до символизма. «Новая драма» появилась во время господства «хорошо сделанных», но далеких от жизни пьес и с самого начала постаралась привлечь внимание к ее наиболее жгучим, животрепещущим проблемам. У истоков новой драмы стояли Генрик Ибсен, Бьернстjerne Бьёрнсон, Август Стриндберг, Герхард Гауптман, Бернард Шоу, Кнут Гамсун, Морис Метерлинк и другие выдающиеся писатели, каждый из которых внес неповторимый вклад в ее развитие. В историко-литературной перспективе «новая драма», послужившая коренной перестройке драматургии XIX в., ознаменовала собой начало драматургии века XX.

Театральное искусство в целом преодолело бурный рубеж XIX–XX столетий.

Он характеризовался движением так называемых свободных сцен и возникновением новой драмы. Театральные деятели европейского театра призывали приблизить сцену к жизни, убрать театральные условности: зритель должен видеть «жизнь как она есть», с подробностями не всегда приятными, иногда отталкивающими. Борьба за право театра говорить обо всем и самыми разнообразными средствами вообще характерна для искусства XX в. «Молодые рассерженные» драматурги в Англии 60-х гг. и авторы new writing (нового стиля) конца 90-х гг. боролись по сути за одно и то же. Но начало этой борьбы просматривается на рубеже XIX – XX столетий.

Представители новой драмы начала XX в. – Герхард Гауптман, Август Стриндберг, Морис Метерлинк – предлагали свое понимание человека и его места в обществе, роли среды и обстоятельств в судьбе людей. Персонажи новой драмы значительно отличались от персонажей драмы классической. Чаще всего они мирились с обстоятельствами – человек оказывался бессильным перед ударами судьбы. И это подтвердила реальная история XX в.

В конце XIX – начале XX в. Многие мастера театра стали выступать за реформу пространства классической сцены-коробки. Зрительный зал с ярусами и ложами казался устаревшим, а линия рампы, разделявшая сцену и зрительный зал, представлялась лишней. Авторы архитектурно-театральных проектов того времени предлагали по-новому организовать театральное пространство. Они обращались к опыту прежних эпох – к средневековым мистериям и ренессансным представлениям на открытом воздухе. XX в. На практике реализовал самые фантастические замыслы постановщиков. Спектакли обрели сценическую жизнь в совершенно нетеатральных помещениях – от лестниц, чердаков и подвалов до цехов заброшенных (и работающих) заводов и фабрик.

На рубеже XIX – XX вв. в театральном искусстве утвердилось новая профессия – режиссер. Знаменитые режиссеры начала века – Жан Копо, Макс Рейнхардт, Эдвард Гордон Крэг – имели собственные взгляды на роль и задачи театрального искусства и свои предпочтения при выборе драматургии, в работе с артистами. По их мнению, особую роль в современном миропонимании может сыграть театр. Идея трагедийного театра принадлежит английскому режиссёру- реформатору Гордону Крегу. Эта идея впоследствии обрела форму всеохватывающей концепции театра. Г. Крег впервые заявил, что режиссёр обязан выразить своё видение не конкретного произведения драматурга, а всего его творчества. При этом наполнение театрального действия сверхсмыслом, надличной идеей, режиссёр может осуществить только через постановку трагедии.

Современная театральная система сложилась к середине 20-х гг. XX в. Театр выдержал натиск авангардного искусства и взял на вооружение то, что подходило сцене. Плодотворной оказалась идея «дематериализации» сценического пространства. Режиссеры научились показывать сны, видения, мечты героев. В театре утвердилось творческое содружество режиссера и художника. Возникло понятие «сценографии» как искусства организации театрального пространства, среды, в которой существует спектакль. Сценография включала в себя декорации, свет, движение, всевозможные сценические трансформации.

В 30-х гг. немецкий драматург, режиссер и теоретик театра Бертольд Брехт заявил, что нужен принципиально новый подход к задачам театра. По мнению Брехта, театр не должен лишь подражать жизни, а должен «отстраненно», эпически эту жизнь показывать. Зритель же превратится в наблюдателя: он будет размышлять, а не волноваться, руководствоваться разумом, а не чувствами. Современные режиссеры и актеры умеют создавать «дистанцию» между ролью и исполнителем, то есть пользуются приемами очуждения Брехта. Но психологический театр – изображение на сцене «жизни в формах самой жизни» – никуда не исчез. Хотя на протяжении столетия ему систематически предрекали гибель.

В XX в. Ооношения сцены и драматургии изменились. Хозяином сцены стал режиссер, а актеры и драматурги вынуждены были признать это первенство. С начала 60-х гг. развитие и сцены, и драмы стали определять не стили, общие для многих стран, а конкретные участники театрального процесса. Большой резонанс получил бунт в английском театре 60-х гг. «Молодые рассерженные» драматурги во главе с Джоном Осборном (это направление вновь нарекли, как в начале XX в., «новой драмой») на много лет вперед определили лицо английского театра. Появилась драматургия, в которую вновь ворвалась жизнь. Новые таланты (не только драматурги, но и актеры, режиссеры, критики) отвергли салонную манеру.

### 3. Психологическая «драма идей» в творчестве Генрика Ибсена и его последователей

В истории западноевропейской «новой драмы» роль новатора и первопроходца принадлежит норвежскому писателю Генрику Ибсену (1828 – 1906). Его художественное

творчество соприкасается со многими литературными направлениями и не укладывается полностью в рамки ни одного из них. В 1860-е годы Ибсен начинает как романтик, в 1870-е становится одним из признанных европейских писателей-реалистов, символика в его пьесах 1890-х годов сближает Ибсена с символистами и неоромантиками конца века. Но во всех его произведениях остро звучит социальная и нравственная проблематика, последовательному символизму и неоромантизму чуждая. Ибсена с полным основанием считают создателем психологической драмы и философской «драмы идей», во многом определивших художественный облик современной мировой драматургии.

Творческий путь Ибсена охватывает более полувека. В 1849 г. он написал свою первую романтическую драму «Каталина», а следом за ней — в национально-романтическом духе — «Богатырский курган» (1850), «Воители в Хельгеланне» (1857) и «Борьба за престол» (1863). Вершиной его романтического творчества стали философско-символические драмы «Бранд» (1866) и «Пер Гюнт» (1867), поставившие философские проблемы назначения и морального долга человека, и примыкающая к ним философская драма на историческую тему «Кесарь и Галилеянин» (1873), провозгласившая идею «третьего царства» — мира свободы, добра и красоты, идущего на смену язычеству и христианству.

Как «Бранд», так и «Пер Гюнт» необычны по своей форме. Это своего рода драматизованные поэмы («Бранд» первоначально вообще был задуман как поэма, несколько песен которой были написаны). По своему объему они резко превышают обычный размер пьес. Они сочетают живые, индивидуализированные образы с обобщенными, подчеркнута типизированными персонажами: так, в «Бранде» лишь часть персонажей наделена личными именами, а другие фигурируют под наименованиями: фогт, доктор и т. п. По обобщенности и глубине проблематики «Бранд» и «Пер Гюнт», при всей своей обращенности к специфическим явлениям норвежской действительности, ближе всего к «Фаусту» Гете и к драматургии Байрона.

Основная проблема в «Бранде» и «Пере Гюнте» — судьба человеческой личности в современном обществе. Но центральные фигуры этих пьес диаметрально противоположны. Герой первой пьесы, священник Бранд, — человек необычной цельности и силы. Герой второй пьесы, крестьянский парень Пер Гюнт, — воплощение душевной слабости человека, — правда, воплощение, доведенное до гигантских размеров.

Бранд не отступает ни перед какими жертвами, не соглашается ни на какие компромиссы, не щадит ни себя, ни своих близких, чтобы выполнить то, что он считает своей миссией. Пламенными словами он бичует половинчатость, духовную дряблость современных людей. Он клеймит не только тех, кто ему непосредственно противостоит в пьесе, но и все социальные установления современного общества, — в частности, государство. Но хотя ему удается вдохнуть новый дух в свою паству, бедных крестьян и рыбаков на далеком Севере, в диком, заброшенном краю, и повести их за собой к сияющим горным вершинам, его конец оказывается трагическим. Не видя ясной цели на своем мучительном пути ввысь, последователи Бранда покидают его и — соблазненные хитрыми речами фогта — возвращаются в долину. А сам Бранд гибнет, засыпанный горной лавиной. Цельность человека, купленная жестокостью и не знающая милосердия, также оказывается, таким образом, по логике пьесы осужденной.

Преобладающая эмоциональная стихия «Бранда» — патетика, негодование и гнев, смешанные с сарказмом. В «Пере Гюнте», при наличии нескольких глубоко лирических сцен, сарказм преобладает.

«Пер Гюнт» — это окончательное размежевание Ибсена с национальной романтикой. Ибсеновское неприятие романтической идеализации достигает здесь своего апогея. Крестьяне выступают в «Пере Гюнте» как грубые, злые и жадные люди, беспощадные к чужой беде. А фантастические образы норвежского фольклора оказываются в пьесе уродливыми, грязными, злобными существами.

Правда, в «Пере Гюнте» есть не только норвежская, но и общемировая действительность. Весь четвертый акт, огромных размеров, посвящен скитаниям Пера вдали от Норвегии. Но в наибольшей мере широкое, общеевропейское, отнюдь не только

норвежское звучание придает «Перу Гюнту» его уже подчеркнутая нами центральная проблема – проблема безличия современного человека, исключительно актуальная для буржуазного общества XIX века. Пер Гюнт умеет приспособиться к любым условиям, в которые он попадает, у него нет никакого внутреннего стержня. Безличность Пера особенно примечательна тем, что он сам считает себя особым, неповторимым человеком, призванным для необычайных свершений, и всячески подчеркивает свое, гюнтовское «я». Но эта его особенность проявляется лишь в его речах и мечтах, а в своих действиях он всегда капитулирует перед обстоятельствами. Во всей своей жизни он всегда руководствовался не подлинно человеческим принципом – будь самим собой, а принципом троллей – упивайся самим собой.

И все же едва ли не главным в пьесе и для самого Ибсена, и для его скандинавских современников было беспощадное разоблачение всего того, что казалось священным национальной романтике. Многими в Норвегии и Дании «Пер Гюнт» был воспринят как произведение, стоящее за границами поэзии, грубое и несправедливое. Ганс Христиан Андерсен называл его худшей из когда-либо прочитанных им книг. Э. Григ в высшей степени неохотно – по сути дела, только из-за гонорара – согласился написать музыку к пьесе и в течение ряда лет откладывал выполнение своего обещания. Притом в своей замечательной сюите, во многом обусловившей мировой успех пьесы, он чрезвычайно усилил романтическое звучание «Пера Гюнта». Что же касается самой пьесы, то чрезвычайно важно, что подлинный, высочайший лиризм присутствует в ней только в тех сценах, в которых нет никакой условной национально-романтической мишуры и решающим оказывается чисто человеческое начало – глубочайшие переживания человеческой души, соотносящиеся с общим фоном пьесы как разительный контраст к нему. Это прежде всего сцены, связанные с образом Сольвейг, и сцена смерти Осе, принадлежащие к самым трогательным эпизодам в мировой драматургии.

Именно эти сцены в соединении с музыкой Грига позволили «Перу Гюнту» выступить во всем мире как воплощение норвежской романтики, хотя сама пьеса, как мы уже подчеркнули, была написана для того, чтобы полностью свести счеты с романтикой, освободиться от нее. Этой своей цели Ибсен достиг. После «Пера Гюнта» он полностью отходит от романтических тенденций. Внешним проявлением этого служит его окончательный переход в драматургии от стиха к прозе.

И все же, несмотря на огромное значение романтической драмы Ибсена, его главные художественные достижения лежат в области реалистической драматургии 1870 – 1890-х годов, получившей заслуженное признание у читателей и зрителей во всем мире.

Отход от романтизма наметился у Ибсена еще в 1860-е годы в «Комедии любви» (1862), еще в большей мере в «Союзе молодежи» (1869) — острой сатире на политическую жизнь Норвегии. В 1877 г. в пьесе «Столпы общества» Ибсен делает решительный шаг к созданию социальной драмы, подвергающей беспощадной критике духовное состояние норвежского общества.

За период с 1877 по 1899 г. Ибсен создал двенадцать пьес: «Столпы общества»; «Кукольный дом», 1879; «Привидения», 1881; «Враг народа», 1882; «Дикая утка», 1884; «Росмерсхольм», 1886; «Женщина с моря», 1888; «Строитель Сольнес», 1892; «Маленький Эйольф», 1894; «Йун Габриэль Боркман», 1896; «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», 1899. Их принято делить на три группы, по четыре пьесы в каждой. Если в пьесах первой группы Ибсен основное внимание уделяет социальным проблемам, то начиная с «Дикой утки» — морально-психологическим, наполняя содержание произведений символическим смыслом. При этом он часто нарушает строгую композицию, свойственную его социальным драмам, и большее, чем прежде, внимание уделяет пейзажу, отражающему душевное состояние героев.

Решающим условием возникновения «новой драмы» в творчестве Ибсена явилось его обращение к проблемам современной действительности. Его первая социально-критическая драма «Столпы общества», углубляя сатирические тенденции, заложенные в «Союзе молодежи», обличает пороки буржуазного общества, препятствующие человеку «быть самим собой» и осуществить свое предназначение.

В постановке проблемы и разрешении конфликта в своей первой «новой драме» Ибсен явно ориентировался на художественный опыт своего соотечественника, писателя и драматурга Бьернстjerne Бьёрнсона (1832 – 1910). Его часто называют «пионером «новой драмы» в Норвегии». По словам Г. Брандеса, в пьесах Бьёрнсона «Банкротство» и «Редактор» (обе — 1874) «впервые в полный голос заговорила наша современность». А. Стриндберг назвал эти пьесы «сигнальными ракетами» «новой драмы». Следом за «Банкротством» и «Редактором» увидели свет и другие проблемные драмы Бьёрнсона: «Король» (1877), «Леонарда» (1879), «Новая система» (1879), «Перчатка» (1883), «Свыше наших сил», ч. I и II (1883 и 1885), и др.

Бьёрнсон раньше, чем Ибсен, убедился в том, что современность является наиболее подходящим материалом для драматургии нового типа. Противоречия социальной действительности он изображает в своих пьесах в форме острых нравственных коллизий между представителями противоположных сторон или споров-дискуссий между ними, завершающихся положительным решением конфликта. В «Банкротстве» коммерсант Тьелде, всеми правдами и неправдами пытавшийся скрыть банкротство своей фирмы, вынужден отступить перед силой и справедливостью закона. Его финансовый крах — это одновременно и начало нравственного возрождения героя, из жизни которого после пережитого им позора разоблачения навсегда уходят ложь и обман. В «Редакторе» способный, но беспринципный журналист, оболгавший в газете своего политического противника и тем самым невольно ставший виновником его смерти, в конце концов терпит поражение и глубоко раскаивается в содеянном. В «Новой системе» выдававший себя за создателя новой системы управления железнодорожным транспортом директор выведен на чистую воду молодым инженером, сумевшим уличить своего начальника в обмане и добиться отмены его «новой» системы, наносившей урон общественным интересам.

Стремление изобразить актуальные жизненные конфликты особенно ярко проявляется в «новой драме» Бьёрнсона, когда он смело вступает в полемику с укоренившимися взглядами на роль и место женщины в семье и обществе. Героиня «Перчатки» Свава решительно заявляет о своих правах, требуя, чтобы общество предъявляло одинаковые моральные требования как к женщине, так и к мужчине.

Но как бы остро ни звучала критика Бьёрнсона в адрес современного общества, все же конфликт в его пьесах решается слишком легко и просто. Драматург осуждает лишь частные пороки и недостатки, отдельные отклонения от нормы в жизни общества, не затрагивающие по сути его основ. Критика Ибсена, начиная с «Кукольного дома», куда более радикальна. И если в «Столпах общества», еще почти как у Бьёрнсона, противоречия снимаются неожиданным нравственным перерождением раскаявшегося Берника, а общество устами нетерпимой ко лжи Лоны Хассель осуждается за его равнодушие к участи женщин («Современное общество — это общество холостяков в душе», — звучат ее слова), то героиня «Кукольного дома», милая и непосредственная Нора Хельмер, казалось бы, совершенно далекая от проблем общественной жизни, вступает в непримиримый конфликт с этим обществом, называя его законы бесчеловечными. Совершив горькое для себя открытие, что ее идиллическая семейная жизнь не более чем иллюзия и что долгие годы она поклонялась навязанным ей обществом фальшивым жизненным ценностям, Нора решительно переосмысливает свое прошлое и принимает непростое решение — покинуть мужа и детей, чтобы наедине с собою спокойно и трезво разобраться, «кто же прав — общество или она сама».

Б. Шоу, увидевший в Ибсене «великого критика идеализма», а в его пьесах — прообраз своих собственных пьес-дискуссий, в статьях «Квинтэссенция ибсенизма» (1891), «Драматург-реалист — своим критикам» (1894), а также в многочисленных рецензиях, письмах и предисловиях к пьесам дал глубокий анализ идейно-художественного новаторства норвежского драматурга, сформулировав на его основе свое представление о творческих задачах, стоявших перед «новой драмой». Главная особенность «новой драмы», по мнению Шоу, заключается в том, что она решительно повернулась к современной жизни и стала обсуждать «проблемы, характеры и поступки, имеющие непосредственное значение для самой зрительской аудитории». Ибсен положил начало «новой драме», и в глазах Шоу для

современного зрителя он куда важнее, чем великий Шекспир. «Шекспир выводил на сцене нас самих, но в чуждых нам ситуациях... Ибсен удовлетворяет потребность, не утоленную Шекспиром. Он представляет нас самих, но нас в наших собственных ситуациях. То, что случается с его героями, случается и с нами». Шоу полагает, что современный драматург должен идти тем же путем, что и Ибсен. При этом, говоря о своем собственном творчестве, Шоу признается, что «вынужден брать весь материал для драмы либо прямо из действительности, либо из достоверных источников». «Я ничего не создал, ничего не выдумал, ничего не извратил, я всего лишь раскрыл драматические возможности, таящиеся в реальной действительности».

Смелость и оригинальность творческих идей норвежского драматурга Шоу связывает с тем, что Ибсен был свободен от предрассудков своего времени и сумел разоблачить ложные идеалы общества, предустановленные им нормы морали. Драматургу наших дней, считает Шоу, следует, подобно Ибсену, трезво взглянуть на действительность и отбросить всякие устарелые истины, ибо они лишены реального содержания.

Утвердившийся в обществе «культ ложных идеалов» Шоу называет «идеализмом», а его приверженцев — «идеалистами». Именно на них направлено острое сатиры Ибсена, отстаивавшего право человеческой личности поступать иначе, чем предписывают «нравственные идеалы» общества. Ибсен, по словам Шоу, «настаивает на том, чтобы высшая цель была вдохновенной, вечной, непрерывно развивающейся, а не внешней, неизменной, фальшивой... не буквой, но духом... не абстрактным законом, а живым побуждением». Задача современного драматурга в том и состоит, чтобы вскрыть таящиеся в обществе противоречия и найти путь «к более совершенным формам общественной и частной жизни».

Именно поэтому и необходимо осуществить реформу драмы, сделать главным элементом драматургии дискуссию, столкновение различных идей и мнений. Шоу убежден, что драматизм современной пьесы должен основываться не на внешней интриге, а на острых идейных конфликтах самой действительности. «В новых пьесах драматический конфликт строится не вокруг вульгарных склонностей человека, его жадности или щедрости, обиды или честолюбия, недоразумений и случайностей и всего прочего, а вокруг столкновения различных идеалов». Шоу восхищается этической дискуссией в финале «Кукольного дома». «Раньше в так называемых «хорошо сделанных пьесах» вам предлагались: в первом акте — экспозиция, во втором — конфликт, в третьем — его разрешение. Теперь перед вами экспозиция, конфликт и дискуссия, причем именно дискуссия и служит проверкой драматурга». Школа Ибсена, таким образом, заключает Шоу, создала новую форму драмы, действие которой «тесно связано с обсуждаемой ситуацией». Ибсен «ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Пьеса и дискуссия стали практически синонимами». Риторика, ирония, спор, парадокс и другие элементы «драмы идей» призваны служить тому, чтобы пробудить зрителя от «эмоционального сна», заставить его сопереживать, превратить в «участника» возникшей дискуссии — словом, не дать ему «спасения в чувствительности, сентиментальности», а «научить думать».

Осознание и выявление Ибсеном глубокого внутреннего противоречия между «идеалом» и «действительностью», видимостью и сущностью окружающего мира определило художественную структуру его пьес о современности. Драма Ибсена, по сути, начинается с того момента, где действие драмы Бьёрнсона завершается. Знаменитая ретроспективная или «интеллектуально-аналитическая» форма ибсеновской драмы служит «узнанию» тайны прошлого его героев, Оставаясь за рамками непосредственного действия, оно анализируется и разоблачается ими в процессе происходящего. «Узнание» тайны резко нарушает спокойное и благополучное течение их жизни. Если у Бьёрнсона еще до начала основных событий, в экспозиции, сообщаются необходимые сведения о героях пьесы, то у Ибсена «экспозиция», как правило, распространяется на все ее действие, и только в последних сценах тайное становится явным. Разоблачение того, что было с героями в прошлом, вызвано событиями настоящего времени, и чем больше читателю или зрителю открывается тайн их прошлого, тем яснее причина, вызвавшая катастрофу. Короче говоря, с помощью ретроспективной техники Ибсен выявляет истинное положение дел, скрытое за

оболочкой внешнего благополучия. «Узнание» тайны для него важнейший способ исследования не только сценических характеров, но и жизни в целом, во всем богатстве ее проявлений, противоречий и возможностей.

В своих пьесах Ибсен стремится к абсолютной достоверности происходящего. Он подчеркивает, что его произведения призваны «создать у читателя или зрителя впечатление, будто перед ним самая настоящая действительность», а от постановщиков требует, чтобы их сценическое воплощение было «максимально естественным» и «на всем лежала бы печать подлинной жизни». Требование жизненной правды важно и для языка ибсеновской драмы. Драматург добивается того, чтобы реплики героев точно соответствовали речевым формам действительности. Еще важнее для него широкое использование подтекста. В репликах героев часто содержится дополнительный смысл, проливающий свет на сложные душевные процессы, в которых и сами они подчас не отдают себе отчета. Наряду с диалогом смысловую нагрузку в речи героев несут и паузы, роль которых резко возрастает в поздних пьесах драматурга.

Свою художественную форму «новая драма» Ибсена обрела в «Кукольном доме». В «Столпах общества» принцип ретроспективной композиции еще не осуществлен им в полной мере. Разоблачение Берника происходит не в развязке пьесы, а по ходу действия. В «Кукольном доме» Торстен узнает о «поступке» Норы, совершенном задолго до начала событий в пьесе, в ее последнем акте. Напряженность достигается не за счет увлекательной интриги, а главным образом благодаря тонкому анализу душевного состояния героини, с тревогой ожидающей своего разоблачения.

В финале пьесы после дискуссии с мужем Нора открывает для себя новый путь в жизни. По словам Шоу, благодаря дискуссии в финале пьесы «Кукольный дом» «покорил Европу и основал новую школу драматического искусства».

Пьеса, с восторгом встреченная читателями, сразу же была переведена на немецкий, английский, французский, итальянский, финский и русский языки. В 1879 г. она была поставлена в Норвегии, затем в других странах и всюду пользовалась у зрителя неизменным успехом. В то же время часть консервативно настроенных норвежских критиков обвинила драматурга в том, что своим «Кукольным домом» он намеренно подрывает устои общества. Отвечая им, Ибсен в своей следующей пьесе «Привидения» показал, к чему может привести желание любой ценой спасти распавшийся семейный союз. Героиня пьесы фру Альвинг, страдавшая от супружеских измен и пьяных оргий своего мужа, хотела, как и Нора, оставить свою семью, но пастор Мандерс уговорил ее остаться. Вступить в открытую борьбу с лицемерной общественной моралью фру Альвинг так и не решилась. Расплатой за компромисс со своей совестью стала для нее смертельная болезнь сына Освальда, унаследованная им от распутного отца.

Как и «Кукольный дом», «Привидения» не только откровенно тенденциозная, но и глубоко психологическая драма. В ней дана необычайно тонкая и острая психологическая характеристика героини, с ужасом открывающей для себя в финале пьесы, что в ее семейной трагедии есть немалая доля и ее собственной вины. Откровением звучат для фру Альвинг слова Освальда о том, что в родительском доме он «был лишен радости жизни». В этот момент ее озаряет страшная догадка. Ведь такая «радость жизни» ключом была в молодые годы в ее муже. Неукоснительно следуя правилам пуританской морали, она сама убила в нем эту радость наслаждения жизнью. Психологический конфликт в пьесе Ибсен заостряет до предела. Он оставляет свою героиню на пороге выбора: облегчить ли ей страдания сына и, как она обещала, дать ему яд или оставить все как есть и тем самым еще больше усугубить свою вину перед ним?

В «Привидениях» Ибсен демонстрирует виртуозное владение техникой построения пьесы, используя ее для «саморазоблачения» героини и осуждения общественной лжи. Драматизм достигается максимальной концентрацией событий во времени и пространстве, единством времени и места, как в античной драме. Но в отличие от последней в «Привидениях» используются приемы «новой драмы», интеллектуальной и психологической. В ней многократно усилена роль дискуссии, настроения, подтекста,

неразрывная связь прошлого и настоящего дополнительно выражена в художественных символах.

С середины 1880-х годов в творчестве Ибсена на передний план выдвинулись по преимуществу проблемы моральные и психологические и одновременно с этим в структуре его пьес резко возросла роль художественных символов, тогда другое литературное направление — символистское — предъявило на писателя свои права.

Символы в «новой драме» Ибсена появились еще задолго до того, как символизм в полный голос заявил о себе в драматургии. Сгнившее дно у «Индианки» в «Столпах общества», пожар в детском приюте в «Привидениях», «отравленные источники духовной жизни» в пьесе «Враг народа» — все это не просто яркие подробности изображенной действительности, но и поэтические образы-символы, обобщающие реальные жизненные явления с помощью аллегии, метафоры, иносказания.

«Дикая утка» — первая пьеса Ибсена, в которой духовный облик и судьба героев раскрывается с помощью иносказания, поэтических символов. В первую очередь это относится к образу подраненной птицы, живущей на чердаке в доме Экдалей. С этим символом так или иначе соотносится судьба почти каждого из персонажей. Коммерсант Верле подстрелил дикую утку на охоте, а затем подарил ее Ялмару. Точно так же он «передал» ему свою любовницу Гину. Заядлый охотник Экдаль говорит о подранках: «... нырнут на дно... в самую глубину... и уж наверх больше не всплывают». Так и Ялмар. Он обижен на судьбу и безнадежно привязан к бесплодным иллюзиям. С образом Хедвиг этот символ соотносится иначе. Девочку связывает с дикой уткой ощущение внутреннего родства; и в финале пьесы она принимает смерть, дикой утке предназначавшуюся. «Дикая утка — это Хедвиг, — писал Ибсен о своей героине. Так же многопланов и образ леса, устроенного на чердаке дома. Это символ иллюзий, которыми живут его обитатели. Экдалю они заменяют жизнь на вольной природе. Ялмару служат прибежищем от жизненных разочарований. Для Хедвиг же это волшебный, сказочный мир, дающий пищу ее поэтическому воображению.

Осуждение культа «сильной личности» в поздней драматургии Ибсена было направлено против идей Ф. Ницше, известных ему по изложению Г. Брандеса в его знаменитом эссе «Аристократический радикализм» (1889). Г. Брандеса, прославившего имя немецкого философа не только в Скандинавии, но и во всей Европе, глубоко волновала его мысль о том, что подлинными создателями духовной культуры являются отдельные гениальные личности. Эта мысль находила отклик и в душе норвежского драматурга, так как во многом отвечала его индивидуализму. Однако отсутствие этических основ в учении Ницше, презрение к демократии, отрицание христианства как «религии рабов» вызывали осуждение Ибсена, воспитанного на гуманистических традициях национальной и европейской культуры.

Помимо развенчания ницшевского сверхчеловека важным мотивом поздней ибсеновской драматургии становится мучительная переоценка героями своего прошлого. В 1895 г. Ибсен писал: «Всеобщее признание доставляет мне известное удовлетворение, но счастья и радости не приносит». Тяжелую драму переживают герои его последних произведений, путем жестокого самоотречения сумевшие воплотить свое духовное призвание и вместе с тем страдающие оттого, что приобщение к счастливым сторонам повседневной жизни с ее простыми человеческими радостями им недоступно.

В поэтике поздней драматургии Ибсена возникают новые черты. Многое из того, что происходит с героями, едва ли поддается рациональному объяснению, получает чисто символическое истолкование, а идейно-философское содержание пьес выражается не в реальном, как прежде, а в обобщенно-условном плане. И вместе с тем даже в самых «символических» пьесах, таких, как «Строитель Сольнес» и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся», несмотря на черты символизма и даже иррационализма, по-прежнему доминирует интеллектуально-аналитическое начало. Как и всю «новую драму» Ибсена, их отличает высокий гуманистический пафос, отрицающий культ утонченного, эстетизированного искусства. И хотя символика поздних пьес, казалось, тесно связывает их с символистской драмой этого времени, сам Ибсен категорически против, чтобы они

истолковывались как символистские. «Я не ищу символы, а изображаю живых людей», — подчеркивает драматург.

«Строитель Сольнес» — пьеса философская и психологическая. Как и прежде, Ибсен выражает в ней мысль о том, что человек, оставаясь «самим собой», должен стремиться к идеалу свободы, счастья и совершенства. Однако содержание пьесы раскрывается в поступках и мыслях героев, исполненных глубокого символического смысла (просьба Хильды к Сольнесу, их мечты о «воздушных замках на каменном фундаменте», восхождение Сольнеса на башню), а сами действующие лица, сохраняя человеческую конкретность и убедительность, воспринимаются как символы неизведанных тайн души.

Но какие бы черты ни возникали в «новой драме» Ибсена, ее основы неизменны. Ибсен создал современную драму, насытив ее социальной, философской и нравственной проблематикой. Он разработал ее художественную форму, развил искусство диалога, введя в него живую разговорную речь. В сценических картинах повседневности он широко использовал символику, многократно расширив изобразительные возможности реалистического искусства.

Творчество Ибсена — исходный пункт современной драмы. Учеником Ибсена считал себя Бернард Шоу. Последователями Ибсена на раннем этапе творчества выступили Август Стриндберг и Герхард Гауптман. Символика ибсеновской драматургии вдохновляла Морис Метерлинка. Никто не сумел избежать влияния Ибсена, даже Антон Чехов.

#### 4. «Драма-дискуссия» Бернарда Шоу

Бернард Шоу (1856-1950) вполне сознательно ориентировался на творческий опыт Ибсена. Он высоко ценил его драматургию и в начале творческого пути во многом следовал его примеру. Как и Ибсен, Шоу использовал сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы острыми, напряженными дискуссиями. Однако он не только, как Ибсен, ставил вопросы, но и пытался на них ответить, и ответить как писатель, исполненный исторического оптимизма. По словам Б. Брехта, в пьесах Шоу «вера в бесконечные возможности человечества на пути к совершенствованию играет решающую роль».

В 1880-е годы Шоу принимал активное участие в деятельности реформистского Фабианского общества. С пропагандой идеи социализма он часто выступал как оратор и публицист, а затем как писатель изложил их в ряде романов, опубликованных в социалистической прессе.

Творческий путь Шоу-драматурга начался в 1890-е годы. Именно в это время на английской сцене состоялись первые постановки ибсеновских драм: в 1889 г. — «Кукольного дома», а в 1891 г. в основанном режиссером и театральным деятелем Д. Грейном Независимом театре — «Привидений». В Независимом театре была поставлена и первая драма Шоу «Дома вдовца» (1892), с которой началась «новая драма» в Англии. Следом за ней появились «Волокита» (1893) и «Профессия миссис Уоррен» (1893-1894), составившие вместе с «Домами вдовца» цикл «Неприятных пьес». Такими же остросатиричными были и пьесы следующего цикла, «Пьесы приятные»: «Оружие и человек» (1894), «Кандида» (1894), «Избранник судьбы» (1895), «Поживем — увидим» (1895-1896). В 1901 г. Шоу опубликовал новый цикл пьес «Пьесы для пуритан», в который вошли «Ученик дьявола» (1896-1897), «Цезарь и Клеопатра» (1898), «Обращение капитана Брассбаунда» (1899). Какие бы темы ни поднимал в них Шоу, будь то, как в «Цезаре и Клеопатре», отдаленное прошлое человечества или, как в «Обращении капитана Брассбаунда», колониальная политика Англии, его внимание всегда приковано к самым жгучим проблемам современности.

И в дальнейшем, в пьесах «Другой остров Джона 1600-е» (1904), «Майор Барбара» (1905), «Дилемма доктора» (1906), «Дом, где разбиваются сердца» (1913-1917), «Назад к Мафусаилу» (1918-1920), «Святая Жанна» (1923), «Тележка с яблоками» (1929), «Горько, но правда» (1931), «Простачок с Нежданных островов» (1934) и ряде других, Шоу дает непосредственные картины жизни с целью выразить свое отношение к важнейшим процессам человеческого бытия.

Ибсен изображал жизнь преимущественно в мрачных, трагических тонах. Шоу насмешлив даже там, где речь идет о вполне серьезном. Он отрицательно относится к трагедии и выступает против учения о катарсисе. По мнению Шоу, человек не должен мириться со страданием, лишаящим его «способности открывать сущность жизни, пробуждать мысли, воспитывать чувства». Шоу высоко ценит комедию, называя ее «самым утонченным видом искусства». В творчестве Ибсена, по словам Шоу, она трансформируется в трагикомедию, «в еще более высокий, чем комедия, жанр». Все герои Ибсена «принадлежат комедии, они не безнадежны, ибо, показывая их, он критикует ложные построения интеллекта, а все, что касается интеллекта, можно излечить, если человек научится лучше мыслить». Комедия, по убеждению Шоу, отрицая страдание, воспитывает в зрителе разумное и трезвое отношение к окружающему миру.

Однако, предпочитая комедию трагедии, Шоу в своей художественной практике редко удерживается в границах одного комедийного жанра. Комическое в его пьесах легко уживается с трагическим, смешное — с серьезными размышлениями о жизни.

Подобно Ибсену, Шоу постоянно стремится к тому, чтобы найти наиболее эффективные способы и средства изображения. На раннем этапе его вполне устраивает «изображение жизни в формах самой жизни». Позднее он приходит к выводу, что этот принцип «затемняет» содержание философской дискуссии и обращается к обобщенно-условным художественным формам, по мнению Шоу, наиболее подходящим для интеллектуальной драмы. Поэтому в драматургии Шоу так широко представлены самые разнообразные формы драматического искусства, от социально-критических и социально-философских пьес до фарсов и «политических экстраваганций» — возрожденный им жанр забавно-фантастической пьесы конца XVIII-начала XIX в.

Шоу публиковал свои пьесы, как правило, снабжая их предисловиями. В них он в свойственной ему полемической манере обсуждал поставленные в этих пьесах проблемы. В предисловии к сборнику «Неприятных пьес» он, в частности, писал, что зритель «сталкивается в них с ужасающими и отвратительными сторонами общественного устройства Англии». Резкий обличительный пафос отличает самую значительную из них, комедию «Профессия миссис Уоррен» — злую сатиру на викторианскую Англию. Подобно Ибсену, Шоу вскрывает глубокое несоответствие между видимостью и сущностью, внешней респектабельностью и внутренним убожеством буржуазного образа жизни. Заостряя сценическую ситуацию до гротеска, он делает своей героиней женщину легкого поведения, составившую состояние на занятии своим предосудительным ремеслом, совладелицу публичных домов во многих европейских столицах. Шоу изображает миссис Уоррен и как жертву несправедливого устройства общества, основанного на безжалостном гнете и эксплуатации человека, и как его воплощение, символ. Пытаясь оправдать себя в глазах дочери, воспитанной в абсолютном невежестве об источнике семейных доходов, миссис Уоррен рисует ей страшную картину нищенского существования своей семьи, толкнувшего ее заняться проституцией. Но, как признается она дочери, бросить свой доходный «промысел» и пренебречь законами буржуазного общества, оправдывающего любые средства достижения богатства, миссис Уоррен не может, потому что «любит наживать деньги».

Все дело в том, что, в представлении Шоу, она принадлежит к числу «идеалистов» и живет одновременно как бы в двух мирах: мире практической реальности, где для достижения цели все средства хороши, и в мире романтической сентиментальности, где царит «культ лучших идеалов» отвратительной мещанской морали. С убийственной иронией Шоу показывает, что миссис Уоррен, несмотря ни на что, свято верит в свою честность и добропорядочность, ибо принципам буржуазной двойной морали следует неукоснительно. Драматург устами ее трезвомыслящей дочери Виви, обвиняющей свою мать в том, что она была и остается в душе «рабой общественных условностей», выражает требование, хорошо знакомое по пьесам Ибсена: человек должен быть самим собой и не зависеть от мнения окружающих. Влияние Ибсена прослеживается и в построении пьесы Шоу, использующего принцип ретроспективно-аналитической композиции. Пружина действия в ней — постепенное «узнание» правды, разоблачение прошлого миссис Уоррен. В финале пьесы

конфликт разрешается в результате острой дискуссии между миссис Уоррен и ее дочерью (жанр пьесы-дискуссии).

«Приятные пьесы», по словам драматурга, «менее затрагивают преступления общества», касаясь главным образом «его романтических заблуждений» и «борьбы отдельных лиц с этими заблуждениями». В центральной пьесе цикла «Кандиде» Шоу едко полемизирует с укоренившимися предрассудками о превосходстве мужчин над женщинами. В бунтарских речах Кандиды, не желающей, чтобы за нее «решали то, что ей нужно делать», звучат гневные интонации ибсеновской Норы, а ее заключительное объяснение с мужем весьма напоминает «этическую дискуссию» «Кукольного дома», хотя, в отличие от Ибсена, Шоу в пьесе решает конфликт положительно. Его «современная комедия» завершается примирением Кандиды с Мореллом.

В исторической драме «Цезарь и Клеопатра» из цикла «Пьесы для пуритан» Шоу продолжает полемику с Шекспиром. По мнению Шоу, Шекспир «только изображает», а «не поучает», его пьесам «недостает современной философии». Сам же он, в отличие от Шекспира, хочет не только изображать, но и поучать. Шоу мало заботит историческая достоверность. Он обращается к образу великого римского полководца, чтобы высказать свое отношение к политическим и моральным проблемам своего времени. Мудрость политика, считает Шоу, заключается прежде всего в том, чтобы решать вопросы мирно, избегая крови. Устами своего героя он гневно осуждает тех, кто ведет бесчеловечные войны.

Шоу изображает Цезаря идеальным государственным деятелем, мудрым, гуманным и в то же время твердо стоящим на почве реальности. Его внешность лишена и намек на романтику: вид «лысого старичка» вызывает у Клеопатры смех. Сила Цезаря в его прозорливом, остром уме, в превосходстве интеллекта, способного предвидеть последствия своих и чужих поступков. Он трезвый и предусмотрительный политик, чуждый высокопарных иллюзий собственной непогрешимости и вместе с тем твердо знающий, что насилие способно породить лишь ответное насилие. Шоу сосредоточивает внимание на мыслях и взглядах своего героя, которые он отстаивает в спорах со своими противниками. Тем самым он заметно усиливает роль дискуссионного начала, придающего пьесе особую остроту и проблемность.

Среди произведений, написанных в довоенный период, самой популярной пьесой Шоу стала комедия «Пигмалион» (1912). Ее заглавие напоминает о древнем мифе, согласно которому скульптор Пигмалион, изваявший статую Галатеи, влюбился в нее, и тогда богиня любви Афродита, внявшая мольбам отчаявшегося художника, оживила ее. Шоу дает свой, современный, вариант древнего мифа. Профессор фонетики Хиггинс заключает пари с полковником Пикерингом, что за несколько месяцев ему удастся обучить уличную торговку цветами правильной речи и сделать так, чтобы «она с успехом могла сойти за герцогиню». Но в атмосфере внимания и уважения к ее личности Элиза проявляет необыкновенные способности, ум, талант, чувство внутреннего достоинства. «Превращение» Элизы, по мысли Шоу, призвано опровергнуть утвердившееся мнение о том, что социальные барьеры непреодолимы. Они лишь препятствуют людям реализовать заложенные в них возможности. Шоу безгранично верит в культуру, знания, которые, по словам прозревшего Хиггинса, «уничтожают пропасть, отделяющую класс от класса и душу от души».

В 1913 г. Шоу приступил к работе над пьесой «Дом, где разбиваются сердца», открывающей второй период его творчества. Он завершил ее в 1917 г., в конце первой мировой войны, приведшей к крушению его фабианских иллюзий относительно той роли, которую была призвана играть либеральная интеллигенция в жизни общества. Ответственность за трагические события современности Шоу возлагает на те круги английской интеллигенции, которые, не будучи их непосредственными виновниками, объективно способствовали их возникновению.

Раскрывая символический смысл пьесы, он замечает: «Дом, где разбиваются сердца» — это не только название пьесы <...> а вся культурная и праздная предвоенная Европа, которую совершенно безвольные, расслабленные тепличной атмосферой гостиных люди отдали во власть коварного невежества и бездушной силы». Подтверждением этой мысли в конце пьесы возникает символический образ сбившегося с курса и плывущего в

неизвестность корабля, с капитаном, покинувшим свой капитанский мостик, и командой, равнодушно ожидающей страшной катастрофы.

В подзаголовке Шоу называет свою пьесу «фантазией в русской манере на английские темы», указывая, что образцами ему послужили пьесы Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. В Чехове Шоу видит ниспровергателя «сентиментальных идеалов» просвещенного общества. Он собирается по-чеховски исследовать души, «разбитые сердца» обитателей Дома, бессмысленно расточающих культурное богатство нации.

В пьесе «Дом, где разбиваются сердца» реализм Шоу приобретает новые черты. Драматург обращается к символике, философскому иносказанию, фантастике, политическому гротеску. Впоследствии парадоксальность гротесковых ситуаций и фантастичность художественных образов становятся неотъемлемой чертой его драматургии, особенно ярко проявляясь в так называемых политических экстравагантциях. Оставаясь по сути теми же «драмами идей», они наполнены проблемным содержанием и служат сатирическим целям, открывая читателю или зрителю глаза на истинное положение дел в современной политической жизни.

В «Тележке с яблоками» Шоу в гротескно-эксцентрической форме раскрывает важные особенности общественно-политической ситуации в Англии первой трети XX в. В центре пьесы — дискуссия о политической власти, которую ведут король Магнус и его кабинет министров. Демократически избранные министры отстаивают конституционный принцип правления в стране, король — принцип ничем не ограниченной самодержавной власти. Остросатирическая, пародийная по сути дискуссия позволяет Шоу высказать свое отношение к государственным институтам власти, демократии и парламентаризму, показать, кто же на самом деле управляет страной.

Истинная сущность государственного конфликта не столько в противостоянии самодержавия и изобличенной Шоу демократии, сколько — «их обеих и плутократии». Плутократия, писал Шоу в предисловии к пьесе, «разрушив королевскую силу под предлогом защиты демократии, купила и уничтожила демократию как таковую». И король, и министры не более чем марионетки в политической игре. «Король — это идол, созданный кучкой плутократов, чтобы им было удобнее управлять страной, пользуясь королем, как марионеткой», — произносит король Магнус.

Шоу широко использует в пьесе приемы гротеска и парадокса. С помощью алогичных, парадоксальных ситуаций он показывает неестественность, уродливость современного английского государства и общества. Отказ от традиционной художественной и сценической достоверности в пользу широкой философской дискуссии в поздней драматургии Шоу по достоинству оценил Брехт, назвавший английского драматурга «создателем интеллектуального театра XX века».

Задача драматурга, по Шоу в том и состоит, чтобы вскрыть таящиеся в обществе противоречия и найти путь «к более совершенным формам общественной и частной жизни». Именно поэтому и необходимо осуществить реформу драмы, сделать главным элементом драматургии дискуссию, столкновение различных идей и мнений. Шоу убежден, что драматизм современной пьесы должен основываться не на внешней интриге, а на острых идейных конфликтах самой действительности. Школа Ибсена, таким образом, заключает Шоу, создала новую форму драмы, действие которой «тесно связано с обсуждаемой ситуацией». Ибсен «ввел дискуссию и расширил ее права настолько, что, распространившись и вторгшись в действие, она окончательно с ним ассимилировалась. Как и Ибсен, Шоу использовал сцену для пропаганды своих социальных и моральных взглядов, наполняя пьесы острыми, напряженными дискуссиями. Однако он не только, как Ибсен, ставил вопросы, но и пытался на них ответить, и ответить как писатель, исполненный исторического оптимизма. Ибсен изображал жизнь преимущественно в мрачных, трагических тонах. Шоу насмешлив даже там, где речь идет о вполне серьезном. Одним из любимых средств влияния Шоу на сознание своих читателей и зрителей был парадокс. Таким образом он отнюдь не старался заработать дешевую популярность. Писатель имел целью совсем иначе — заставить человека по-новому беспристрастно взглянуть на традиционные ценности, освободить ее от власти устаревших стереотипов. Именно по этим причинам Шоу отдавал предпочтение

«открытым», незавершенным окончаниям, которые не отстраняло проблем, которые рассматривались в пьесах, а наоборот, ставили новые.

### 5. Символистская драма в творчестве Мориса Метерлинка

Бельгийский поэт и драматург Морис Метерлинк (1862 – 1949) родился в том же году, что и Герхард Гауптман. В их творческой судьбе много сходного. Оба драматурга оставили яркий след в истории европейской драматургии. Оба стали лауреатами Нобелевской премии (Метерлинк — в 1911 г.). У обоих наиболее плодотворный период творчества приходится на 1890-е годы и первые десятилетия XX в. Но есть между ними и существенное различие. Гауптман, обладая выдающимся художественным талантом, все же чаще следовал за своими современниками и предшественниками, в первую очередь за Ибсеном. Метерлинк же стоял рядом с ними. Подобно Ибсену или Стриндбергу, он считается подлинным первооткрывателем в области «новой драмы», крупнейшим теоретиком и драматургом европейского символистского театра.

Стирая со слов и предметов налет будничности, Метерлинк учит читателя (зрителя) думать по-символистски, формировать новую символику отношения к миру. Процесс сотворения символа безболезнен, ведь человек, привыкший цепляться за свои материальные иллюзии и укрываться за ними от неизведанного, оказывается в пустоте, отчего приходит в отчаяние.

Метерлинк родился в бельгийском городе Генте, по настоянию отца изучал право в Париже, где увлекся творчеством поэтов-символистов. В марте 1886 г. Метерлинк написал рассказ «Избиение младенцев», а в 1889 г. выпустил в свет сборник стихов «Теплицы». В том же году состоялся и драматургический дебют молодого писателя — была опубликована его первая пьеса «Принцесса Мален». Один из экземпляров этой пьесы Метерлинк послал поэту-символисту Малларме, увидевшему в «Принцессе Мален» произведение, по духу созвучное символизму. Восторженная статья французского писателя Октава Мирбо в парижском еженедельнике «Фигаро» в августе 1890г. дотоле никому не известного бельгийского автора мгновенно сделала знаменитым. Так возникла символистская «новая драма» Метерлинка.

Ранняя драматургия Метерлинка основывалась на эстетической теории, которую он изложил в книге «Сокровища смиренных» (1896). Ядром этой теории послужило помещенное в книгу эссе «Трагическое повседневной жизни», где сформулированы основные принципы символистской «новой драмы». Своему театру Метерлинк дал название «театр статический», или «театр молчания» Полемизуя с традиционным взглядом на природу трагического как на «борьбу одной жизни против другой», «одного желания с другим» или «вечный разлад между страстью и долгом», он дал свое понимание сущности трагического. Истинная сущность трагического, по Метерлинку, заключается в «трагизме повседневности», в «самом факте жизни», в «существовании какой-нибудь души в ней самой, посреди бесконечности, которая никогда не бездействует». Задача драматурга — изображать не исключительные события, где все решает случай, а душевную жизнь человека, устремленного к высшим сферам бытия. За обычным диалогом разума и чувства он «должен дать почувствовать несмолкаемый и торжественный диалог живого существа и его судьбы». Поэтому Метерлинк не признает действия в драме. Подлинный трагизм жизни, по его мнению, проявляется не «в поступке и не в крике», а в «тишине и молчании»: «слезы людей стали молчаливыми, невидимыми, почти духовными». «Трагизм повседневной жизни» — это и есть реальный и подлинный трагизм человеческого существования. «Ревность Отелло поражает, — пишет Метерлинк. — Но не заблуждение ли думать, будто именно в эти моменты, когда нами овладевает такая или же подобная ей страсть, мы живем настоящей жизнью? Сидящий в своем кресле старец, который просто ждет кого-то при свете лампы, или внимает, сам того не ведая, вековечным законам, или толкует, не понимая того, что говорит молчание дверей, окон и тихий голос огня, переживая присутствие своей души и судьбы и не подозревая, что все силы мира вступили в его комнату и бодрствуют в ней... живет на самом деле жизнью более глубокой, более человеческой и более значительной, чем

любовник, душащий свою возлюбленную, или полководец, одерживающий победу, или супруг, который мстит за свою честь».

В критическом отношении Метерлинка к традиционной трагедии «с приключениями, страданиями и опасностями» есть безусловно точки соприкосновения с натурализмом, где также акцентируется «трагизм повседневной жизни» и отдается предпочтение драматическому действию, лишенному событийности. Однако решающее отличие символистской драмы Метерлинка от натуралистической драмы его времени заключается в том, что, изображая «кусочек действительности», он стремится вызвать не иллюзию правдоподобия, а впечатление внутренней правды жизни, ощущение той высшей духовной сущности, которая скрывается за внешними событиями.

Подобное мироощущение, полагающее наличие невидимого универсума за его внешней, видимой оболочкой, требует от Метерлинка и особого отношения к слову. Для общения с «высшей духовной сферой», впрочем, как и для истинного общения людей между собой, обычный язык кажется ему слишком несовершенным. В силу своей материальности слово не может быть носителем чистой духовности. В идеале подлинное общение душ могло бы обходиться без слов, происходить в молчании. «Души погружены в молчание, — пишет Метерлинк в статье «Молчание», — как золото или серебро погружены в чистую воду, и слова, произносимые нами, имеют смысл лишь благодаря молчанию, омывающему их». По мнению Метерлинка, людям следует овладеть этим искусством молчания, научиться вступать в «неслышимый», внутренний диалог друг с другом. Все второстепенное, маловажное, о чем говорится в обычные моменты жизни, должно уступить место тому, что волнует больше всего, но остается невысказанным, самым сокровенным мыслям, не получившим еще своего словесного оформления. «В счет идут лишь те слова, — пишет Метерлинк, — которые на первый взгляд кажутся ненужными. В них душа драмы. Рядом с диалогом, необходимым всегда, есть другой диалог, кажущийся излишним... В него и вслушивается напряженно душа, потому что именно он и обращен к ней». Этот принцип «второго диалога» в «театре молчания» Метерлинка основан на наблюдении художника над тем, что слово, обозначающее привычную повседневность, благодаря ассоциативным связям и настроению, с которым оно произносится, приобретает более глубокий, символический смысл. Как и для других создателей «новой драмы», внутреннее действие, раскрывающее состояние души, для Метерлинка важнее действия внешнего, фиксирующего поведение и поступки человека.

Пьесой, в наибольшей мере воплотившей принцип «второго диалога», бельгийский драматург считал драму Ибсена «Строитель Сольнес», служившую для него образцом одухотворенного сценического искусства. «Все, что в ней сказано, и скрывает и вместе с тем открывает истоки неведомой нам жизни, — писал Метерлинк. — Всегда следует помнить о том, что есть в человеке области более плодотворные, более глубокие и более интересные, чем область разума или сознания». Хильда и Сольнес в пьесе как раз и являются, по его мнению, такими героями, которые «впервые в «новой драме» открывают глубинную жизнь человека», таящуюся под оболочкой «внешней реальности».

Первая пьеса Метерлинка «Принцесса Мален» во многом еще расходится со сформулированными им позднее эстетическими требованиями. Пьеса насыщена действием, в котором участвует множество персонажей. Пьеса написана явно в подражание Шекспиру и заканчивается такой же кровавой сценой, как «Гамлет». Принц Ялмар убивает королеву Анну и кончает с собой, а старый король от пережитого ужаса сходит с ума. Как известно, сюжет для своей первой драмы Метерлинк заимствовал у братьев Гримм, из сказки «Девушка Мален», но ввел в нее образ злобной разлучницы королевы Анны и изменил сказочную концовку, приведя действие к трагической развязке. В пьесе также сохранились черты, свойственные сказочному фольклору: абсолютная категоричность в нравственных оценках Добра и Зла, резкое противопоставление персонажей, суммарное, без всяких нюансов изображение их психологии, стройность в развитии событий и т. п. Однако само обращение к сказочному материалу было далеко не случайным. Оно позволило Метерлинку, использовав сказочный сюжет, уйти от реального мира в область художественного вымысла и наполнить наивно-фантастическое повествование особой атмосферой мистического страха

перед проявлениями иррационального жизненного начала. Сам драматург назвал его «идеей древнего фатума, скрытого в непроницаемых тайниках природы».

Проводником этой идеи в пьесе как раз выступает королева Анна. Ведущая свою родословную от фольклорных персонажей, воплощающих в себе образ «злой мачехи», она в то же время является в конечном счете слепым орудием безжалостных, равнодушных и неумолимых сил, жертвами которых становятся и принцесса Мален, и принц Ялмар, и старый король, живущие с постоянным ощущением ужаса перед ними.

Этот скрытый ужас подспудно проявляется в несвязной речи героев, в том, что они по нескольку раз произносят, словно в беспамятстве, одно и то же слово, в длительных паузах между словами, многократно усиливающих таинственность и необъяснимость происходящего. На тайный смысл разыгравшихся в замке событий намекают и символы, пронизывающие художественную ткань пьесы. Одни из них еще тесно связаны с романтической символикой (буря над замком, «проливающая на него кровь» комета, сломанная ива, окровавленный лебедь — все это «знаки» трагической судьбы принцессы Мален), другие (наглухо закрытая в комнату дверь, за которой совершается преступление, темное окно, распахивающееся после убийства принцессы, и т. п.), позволяющие проникнуть в глубинный пласт пьесы, суть символы, в которых раскрывается ее философская концепция — бессилие человека, пытающегося противостоять воле метафизического Зла.

«Принцесса Мален» — первое значительное достижение символического театра Метерлинка. Вскоре после нее были написаны две одноактные пьесы «Непрошенная» и «Слепые» (обе — 1890), утвердившие его славу драматурга нового направления.

Действие в них, по существу, сведено к процессу ожидания. Не случайно критики назвали их «драмами ожидания» — настолько точно они соответствовали программным требованиям теории «статического театра». В обеих пьесах «непрошенной гостьей» становится Смерть — одна из трансформаций неотвратимой судьбы в театре Метерлинка. Действие в «Непрошенной» происходит вчером в зале старого замка. Отец, муж, брат и три дочери роженицы, лежащей в соседней комнате, ожидают прихода родственницы, обещавшей навестить больную. Врачи успокоили близких, сказав, что больной стало лучше. Но ее старый слепой отец охвачен чувством необъяснимой тревоги. Он слышит, как соловьи в саду прекратили пение, как тихо отворяется дверь, и кто-то осторожно входит в комнату и садится за стол. Все смотрят на него как на помешанного. Но он говорит, что ему дано знать больше, чем всем остальным. Атмосфера страха, царящего в зале, постепенно сгущается, и в конце концов происходит то, что старый слепой все время предчувствовал: на пороге появляется сестра милосердия, осеняющая себя крестным знаменем. Все, кроме слепого, понимают ее знак и уходят в комнату усопшей. Пьеса заканчивается репликой старика, в которой звучит исполненный страха вопрос: «Куда вы?.. Куда вы?.. Они оставили меня одного!»

Мотив пассивного, «слепого» ожидания, где «слепота» истолкована как символ самосознания человечества, звучит в пьесе «Слепые», вызывающей отдаленные ассоциации со знаменитой картиной П. Брейгеля. Несколько слепых стариков и женщин, образовав полукруг, сидят в лесу и ждут своего поводыря, старого полуслепого священника, который вывел их из приюта на прогулку и, оставив одних, ушел, чтобы принести хлеба и воды. Он долго не возвращается, и они не знают, что с ним случилось. К слепым прибегает приютская собака, которая приводит их к месту, где, застыв в неподвижности, сидит мертвый священник. Все их попытки вернуть его к жизни ни к чему не приводят: священник уже давно мертв. Слышится шум шагов. Ребенок, сын одной из слепых женщин, спавший у нее на коленях, просыпается с плачем. Его поднимают над головами, чтобы он увидел, чьи это шаги слышны рядом. Голос ребенка срывается в крике. Слепые зывают о милосердии, но никто им не отвечает.

Несмотря на неопределенность заключительной сцены, оставляющей открытым вопрос, чье появление возвестил крик испуганного ребенка, смысл пьесы достаточно ясен. В ней, как и в «Непрошенной», выражен пессимистический взгляд на человечество, блуждающее в поисках высшей цели, словно в ночном лесу толпа слепых мужчин и женщин, и не находящее ничего, кроме Смерти, которая подстерегает всех и каждого.

Этот же мотив варьируется и в следующих символистских пьесах Метерлинка — «Смерть Тентажиля», «Алладина и Паломид», «Там, внутри», объединенных под общим названием «Маленькие драмы для марионеток» (1894), подчеркивающим фатальный характер зависимости человека от всемогущей судьбы, управляющей им, словно марионеткой. В драме «Там, внутри» главным действующим лицом является Смерть, совершающая свое дело еще до начала пьесы.

Утонула молодая девушка, но ее родные не знают, какая страшная беда их постигла. Ее отец, мать с дремлющим на коленях ребенком, две сестры мирно сидят за столом в доме при свете ночной лампы. Во дворе дома появляются старик и незнакомец, который нашел утопленницу. Вчера вечером старик видел, как она сидела при лампе вместе с сестрами, а сегодня ее нет. Почему это произошло? «Неизвестно... У каждого человека есть немало поводов, чтобы не жить...» — говорит старик, испытывающий глубокое сострадание к этой несчастной семье. «Они спокойны за свою маленькую жизнь и не подозревают, что я, жалкий старик, в двух шагах от их двери держу, как большую птицу, все их маленькое счастье в своих старых руках, которые я не смею разжать». Приближается толпа, несущая на носилках из ветвей мертвое тело. Старик, набравшись мужества, входит в дом. Сквозь окно видно, как мать о чем-то тревожно спрашивает старика. Он медленно кивает головой. Все направляются к двери и выходят в сад. В комнате остается лишь лежащий в кресле ребенок. Пьеса завершается словами незнакомца: «Ребенок не проснулся!..»

Только ребенок не знает страха Смерти. Все остальные живут, обманывая себя, будто и не подозревают о том, что их жизнью распоряжается слепая судьба.

Новый этап творчества Метерлинка открывает пьеса «Монна Ванна» (1902), в которой, как и в «Ариане и Синей Бороде», звучит тема самоотверженной борьбы человека со злыми силами судьбы, над которыми он одерживает победу. В этой пьесе находит свое отражение философская концепция, сформулированная Метерлинком в книге «Сокровенный храм» (1902), стремление преодолеть мистику и пессимизм, воспеть жизненную активность, борьбу за свободу, жажду познания. Страх перед таинственным и неизвестным, перед слепой судьбой, чаще всего принимающей форму Смерти, кажется ему теперь бесплодным, лишенным всякого смысла. Необходимо следовать той истине, считает Метерлинка, которая «позволяет сделать как можно больше добра и дает как можно больше надежды».

Меняется и его отношение к эстетике, строившейся на идее судьбы. «Человек не станет великим и возвышенным только оттого, что он все время будет думать о непознаваемом и бесконечном», — пишет он, считая, что современному зрителю необходим театр иного рода, театр активных героев и сильных противоборствующих страстей. Метерлинка резко критикует попытки создания некоего «естественно-научного рока», воплощенного в идее биологической наследственности, лишенной всякого нравственного содержания. Новую драматургию следует создавать на этической основе. В центре внимания драматурга должна быть не проблема отношения человека к метафизической вечности, судьбе, смерти и т. п., а проблема отношения человека к другим людям, к обществу.

Сюжет «Монны Ванны» Метерлинка заимствовал из итальянской истории конца XV в. Осажденный флорентийскими войсками город Пиза находится на краю гибели. Командующий флорентийской армией Принчивалле обещает спасти город, но при условии, что жена начальника гарнизона Пизы Джованна — Монна Ванна, которую он полюбил еще подростком, придет к нему в лагерь ночью, одна, укрывшись только плащом. Чтобы спасти население города от расправы, Монна Ванна против воли мужа выполняет требование Принчивалле. Восхищенный ее красотой и моральной стойкостью, он не причиняет ей зла и, опасаясь мести флорентийских властей, вместе с Монной Ванной направляется в Пизу. Население города встречает ее с ликованием, и только муж Монны Ванны, не веря, что Принчивалле отпустил ее нетронутой, кипит жаждой мщения. Он приказывает связать Принчивалле и бросить его в подземелье. Монна Ванна, полюбившая Принчивалле во время их встречи, прощаясь с ним, оставляет у себя ключ от тюрьмы, чтобы спасти его из заточения.

В этой новой «любовной драме» Метерлинка резко противопоставляет жизненные позиции Гвидо, с одной стороны, и Принчивалле и Монны Ванны — с другой. С большим

психологическим искусством он показывает, какой глубокий душевный протест вызывает в Гвидо требование Принчивалле. Любовь Гвидо к Монне Ванне беспредельна. И все же в ее основе скрывается бездушный и беспощадный эгоизм, не позволяющий ему увидеть величие поступка Монны Ванны, а также поверить в ее непорочность и благородство Принчивалле. Мстительность Гвидо, не сумевшего подняться до понимания высшей, жертвенной любви, превращает его, подобно Голо в «Пелеасе и Мелисанде», в орудие злого Рока. Однако нравственная слепота героя пьесы, думающего лишь об отмщении, уже не может принести вреда Монне Ванне и Принчивалле. Более того, она открывает им путь к соединению. Залогом же победы над судьбой становится готовность героини к самопожертвованию во имя блага людей.

В «Монне Ванне» нет мистических тайн, наполнявших символистские пьесы драматурга, сила ее воздействия в осуждении косности и эгоизма, в утверждении активной деятельности и высокой нравственности, душевного благородства и возвышенно любви.

Значительным достижением Метерлинка явилась и пьеса-сказка «Синяя птица» (1908) — ликующий гимн жизни, познанию, душевному здоровью, красоте и благородству.

#### Пьеса «Синяя птица»: притча о счастье

Всемирно прославленная «Синяя птица» (1908) — вершина творчества Метерлинка, синтез его философско-нравственных исканий. Это плод неистощимой фантазии драматурга, произведение, равно обращенное и к детям и к взрослым. Символистская драма «Синяя птица» — произведение оригинальное в жанровом отношении. Это сказка — столь любимый романтиками жанр фольклора, облеченный в драматургическую форму. Метерлинк вышел за пределы провозглашенной им концепции «театра молчания» с его нарочитой статикой. Сюжет «Синей птицы» предопределил динамизм пьесы, ее сюжетно-событийную насыщенность, многоголосие. Произведение исполнено намеков, аллегорий, иносказаний, которые не всегда легко и точно расшифровываются.

На фоне других пьес «Синяя птица» выделяется своей жизнеутверждающей интонацией: в ней нет неодолимой безнадежности, но есть вера в то, что счастье достижимо. Драматург словно хочет показать людям, вступившим в новый век, добрую перспективу.

В пьесе около 70 действующих лиц, среди которых люди, животные, одушевленные предметы (Тильтиль, Митиль, Фея, Пес, Кошка, Духи тьмы, Ужасы, Души часов, Хлеб, Огонь и др.). Вслед за романтиками-сказочниками, такими, как Гофман и др., Метерлинк дает вещам жизнь. Причудлив поэтический космос Метерлинка, в котором реалистические сцены чередуются с фантастическими, красочными эпизодами волшебного путешествия детей дровосека.

С первых реплик читатель погружается в атмосферу кануна Рождества. Проснувшиеся дети Тильтиль и Митиль видят, как в соседнем доме богачей отмечается ослепительный новогодний праздник. Этот мир отделен от детей всего лишь стеной, но он им недоступен.

Двоемирие: «Душа вещей». Мотив двоемирия в разных его проявлениях — важная сторона поэтики Метерлинка. Типология сказки знает несколько личин добра и зла. Фея Берилюна, внешне уродливая, на самом деле добрая волшебница. Она одаривает Тильтиля волшебной палочкой, которая позволяет увидеть «душу вещей», т. е. проникнуть в тайны мира. «Надо быть смелым, чтобы видеть скрытое», — учит она. Фея отправляет детей на поиски Синей птицы.

Смысл этого символа достаточно широк: это и счастье, и истина, и высшее значение бытия. Метерлинк предлагает читателю и зрителю самому поразмышлять об этом. Очень важен цвет птицы — синий (в некоторых переводах — голубой). Это цвет неба и он символизирует бесконечность, высокий полет, постоянное дерзание. Синяя птица Метерлинка вызывает ассоциации со знаменитым символом эпохи романтизма — голубым цветком романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген». Символизм Метерлинка, конечно же, связан многими нитями с поэтикой романтизма.

В финале пьесы дети пробуждаются в хижине Дровосека — там, где и начиналась эта сказка. Но просыпаются они в комнате светлой, преображенной. Мать будит детей, а те спешат поведать ей о своем путешествии. Этот рассказ вызывает у матери испуг,

недоумение. Оказывается, Синяя птица, которую искали дети, у них дома. Это горлица Тильтиля: она не умирает, не меняет цвета оперения, как это случилось с другими птицами, обитавшими в Стране Воспоминаний, в лесу, во Дворце Блаженств. Тильтиль отдает Синюю птицу соседской девочке, необыкновенно красивой. Но Синяя птица улетает, и Тильтиль обращается к зрителям с просьбой вернуть ему птицу, если кто-нибудь ее отыщет: «Она нужна нам для того, чтобы стать счастливыми в будущем». Эти слова столь прекрасны, просты и вместе с тем многозначны, что не нуждаются в каких-либо комментариях!

«Вечное детство» Метерлинка. Герои драматурга — дети. Их наивное восприятие мира позволяет им понимать истинную, поэтическую сущность вещей. Именно дети у Метерлинка оказываются в разных загадочных мирах: страна Воспоминаний, Дворец ночи, Кладбище, Сады Блаженства, Царство Будущего... И всякий раз они познают важную жизненную истину, усваивают нравственный урок.

У каждого человека и каждого поколения свое представление о счастье, своя Синяя птица. Поиск счастья Метерлинка считает главным смыслом человеческой жизни. Важен не столько итог, сколько сам процесс, движение. В конце фантастических странствий детей, от которых ускользает Синяя птица, Душа Света говорит Тильтилю: «Синяя птица, по-видимому, или вовсе не существует, или меняет окраску, как только ее сажают в клетку», Может быть, счастье в простых ценностях: в «блаженстве быть здоровым», в «блаженстве дышать воздухом», в «блаженстве любить родителей»?

По словам Н. Минского, в «Синей птице» Метерлинка доказал, что «счастье искать не надо, оно везде... оно находится подле нас. «Синяя птица» останется надолго, может быть навсегда, лучшей феерией, которая глубиной замысла поднимает детей до понимания самых сложных истин и яркостью формы позволяет взрослым скинуть с себя бремя лет и взглянуть на мир детскими глазами». Л. Блок говорил, что Метерлинка сберег в себе самое ценное — «вечное детство».

Поздний Метерлинка. «Синяя птица» принесла Метерлинку мировую славу. Его пьесы породили блестящие театральные интерпретации. В 1911 г. ему была присуждена Нобелевская премия «за многогранную литературную деятельность... в особенности за драматические произведения, отмеченные богатством воображения и поэтической фантазией». (Заметим, что в следующем, 1912 г., Нобелевским лауреатом стал еще один творец «новой драмы» — Г. Гауптман, а позже Б. Шоу и Ю. О'Нил.).

После «Синей птицы» — произведения, поистине, «на все времена» — Метерлинка написал еще около десятка пьес, среди которых была феерия «Обручение» (1918). Это продолжение «Синей птицы». Тильтиль повзрослел, ему 16 лет, он ищет невесту. Поэтичность и философская масштабность «Синей птицы» сузились; новая пьеса оказалась лишь бледным напоминанием о непревзойденном шедевре.

Синяя птица навсегда осталась в памяти читателей наряду с другими образами-символами птиц, созданными искусством: это и альбатрос в «Сказании о Старом Мореходе» Колриджа, и ворон Эдгара По, и замерзший в пруду лебедь Малларме, и гамаюн Блока, и фольклорная Жар-птица, а уже и наше время — журавли Гамзатова.

Как и Верхарн, Метерлинка пережил трагедию Первой мировой войны, когда Бельгия была оккупирована немцами.

События войны, столкновение ее кровавой жестокости с подлинной человечностью отразились в его пьесах «Бургомистр Стильмонда» (1919) и «Соль жизни» (1919). В первой из них главный герой, глава города, оккупированного немцами, жертвует собой, чтобы спасти горожан от массового расстрела. Этой пьесой Метерлинка напоминал о героическом сопротивлении своего народа, первым встретившего германское нашествие. Поэтика этих пьес была традиционной, что лишило их оригинальности, присущен драматургии Метерлинка.

1920 — 1940-е годы были для Метерлинка мало плодотворными в художественном отношении. Тем не менее его воспринимали как живого классика, его произведения считали «национальным достоянием». Король Бельгии пожаловал драматургу титул графа (1932). После войны Метерлинка продолжил свои натурфилософские изыскания (книги «Жизнь термитов», 1926; «Жизнь муравьев», 1930), выпустил ряд религиозно-философских

сочинений («Жизнь пространства», 1928; «Великий закон», 1933; «Перед лицом Бога», 1937; «Великие врата», 1934 г.; и др.)- Его последняя пьеса «Жанна д'Арк» (1940, опубл. 1945) заставляла вспомнить борцов-антифашистов Второй мировой войны. Тогда, спасаясь от нацистов, Метерлинк был вынужден вторично покинуть родину и находился в эмиграции, сначала в Португалии, затем в США.

#### б. «Театр парадоксов» О. Уайльда

Драматургия, которой Уайльд отдавал немало сил в последнее десятилетие своей жизни, — важная часть наследия писателя. Шесть его пьес образуют две жанровые группы: романтические драмы и комедии.

В романтических драмах сюжеты основаны на исторических материалах, а драматические коллизии носит трагический характер. В «Герцогине Падуанской» (1883) действие происходит в средневековой Италии. В ее сюжете переплетены любовь, месть, жажда власти. Сюжет драмы «Саломея» (1893) основан на новозаветном рассказе о смерти Иоанна Крестителя. Уайльд изложил свою версию этого эпизода.

Главная героиня пьесы, дочь Иродиады, иудейская принцесса Саломея, — олицетворение чувственности. Она охвачена страстью к Иоканаану (древнееврейское имя Иоанна Крестителя), предшественнику и провозвестнику Христа, крестившему его в реке Иордан. Пророк-аскет посажен в яму, откуда посылает проклятия грешникам и тиранам. Принцесса влюблена в тело пророка. Саломея пробует к нему прикоснуться и поцеловать его уста, но встречает яростное сопротивление пророка, который называет ее «дочерью Содомы» и «сосудом греха». Иоканаану ненавистно все плотское, чувственное. Тогда Саломея добирается своего достаточно изощренным образом. Отчим Саломеи, влюбленный в нее тетрарх Иудеи Ирод, предлагает Саломее станцевать перед ним. Он согласен за это выполнить любое ее желание. И Саломея требует, чтобы ей на серебряном блюде принесли отрубленную голову Иоканаана, которую она поцелует в мертвые уста. В финале Саломея говорит: «Я поцеловала твои уста, Иоканаан, я поцеловала твои уста. На твоих губах был горький вкус. Они были соленые от крови!.. Но может быть, это вкус любви!..» Наблюдая эту сцену, Ирод в приступе ревности приказывает солдатам убить Саломею.

Пьеса была написана Уайльдом на французском языке. В ней очевидны декадентские мотивы: культ чувственной любви, смерти, страданий. Цензура в Англии запретила ее на основании средневекового закона, не разрешавшего театральные представления на библейскую тематику. В России первая постановка «Саломеи» была осуществлена в 1917 г. в Камерном театре А. Я. Таировым с Алисой Коонен в главной роли, что вызвало смятение у поборников традиционно-академического искусства.

Перу Уайльда принадлежат четыре комедии: «Веер леди Уиндермир» (1892), «Женщина, не стоящая внимания» (1893), «Как важно быть серьезным» (1895) и «Идеальный муж» (1895), — последняя пользуется особой популярностью. Все они входят в классический репертуар английских театров. Уайльд создал свои пьесы в то время, когда комедия, после Филдинга, Голдсмита и Шеридана, переживала кризис. Комедию нравов и сатирическую комедию вытеснили пошлые фарсы, легковесные, окрашенные юмором мелодрамы из светской жизни, обычно варьирующие тему любовного треугольника.

Драматические коллизии у Уайльда разворачиваются в знакомой ему светской среде, которая, по словам одного из его персонажей, «состоит из красивых идиотов и остроумных сумасбродов». Конфликты пьес зачастую обретают глубокий социальный смысл. Они вырастают из открытия весьма неблагоприятных тайн, обнажении истинного лица, так называемых порядочных людей. При этом Уайльд демонстрирует тонкий, пронизательный психологизм при создании портретов своих персонажей и искусство живого, иронического, остроумного диалога.

Эти качества в полной мере присутствуют в его комедии «Идеальный муж». События в пьесе связаны с прошлым и настоящим главного героя, сэра Роберта Чилтерна, баронета, товарища министра иностранных дел, государственного мужа с безупречной репутацией. В авторском комментарии сказано, что сэр Роберт как «ярко выраженная индивидуальность» не внушает симпатии, но некоторые перед ним преклоняются. «Безукоризненные манеры»,

«страсти и разум, мысль и чувства живут в нем отдельно, запечатое каждое в своей сфере насильственным приказанием воли».

Действие происходит в лондонском доме Чилтерна, где царит атмосфера респектабельности и аристократизма.

Во время великосветского приема завязывается конфликтная ситуация. Прибывшая из Вены авантюристка м-с Чивли делает Чилтерну весьма безапелляционное предложение. Известно, что Чилтерн намерен выступить против строительства Аргентинского канала, предприятия заведомо мошеннического. Но м-с Чивли настаивает на том, чтобы Чилтерн, влиятельный в политических кругах, этот план поддержал. Она уже скупила акции этого канала и собирается на этом разбогатеть. Когда Чилтерн отказывается от предложения м-с Чивли, та начинает его шантажировать. Выясняется, что 18 лет назад этот безупречный джентльмен совершил весьма неблагоприятный поступок. Будучи секретарем лорда Рэдли, не обладая никаким капиталом, кроме родового имения, он выдал государственную тайну биржевому спекулянту, барону Арнгейму. Скупив часть акций Суэцкого канала, Арнгейм нажил миллион, но и Чилтерн не был им забыт: он получил значительную сумму, которая стала основой его последующего преуспевания. М-с Чивли грозит обнародовать компромат, если Чилтерн не поддержит ее аргентинскую аферу.

Перед Чилтерном нелегкая дилемма: либо стать участником мошеннического предприятия, сохранив при этом доброе имя и высокое положение в обществе, либо попасть в центр скандала, лишиться должности и уважения собственной жены, которая слепо верит в его добродетель и неподкупность. Однако леди Гертруде Чилтерн вскоре все становится известно. М-с Чивли открывает ей тайну ее мужа, и Гертруда настаивает на том, чтобы Роберт отказался от предложения авантюристки.

Спасение для супругов Чилтерн является в лице лорда Горинга, старого друга семьи, «самого праздного человека в Лондоне», закоренелого холостяка. Когда-то «деловая женщина» м-с Чивли была помолвлена с лордом Горингом; теперь она готова возобновить их отношения и «заплатить» за это отказом от претензий к Чилтерну. Превыше всего ценящий свободу, лорд Горинг отклоняет ее притязания. У м-с Чивли есть порок: еще из школы она была исключена за воровство. Теперь лорду Горингу удастся подловить м-с Чивли на ее давней «слабости», и под угрозой вызова полиции она вынуждена отдать лорду Горингу письмо, компрометирующее Чилтерна. Не удается м-с Чивли и пошатнуть семейное счастье Чилтернов, использовав похищенное у лорда Горинга письмо Гертруды с просьбой о помощи. Чилтерн же, не зная об удаче лорда Горинга, все-таки произносит вдохновенную речь против аргентинского проекта, после чего получает предложение занять пост премьер-министра. Под давлением добродетельной супруги Чилтерн отказывается от поста, заявив, что его политическая карьера завершена. Пьеса заканчивается на светлой ноте: сестра Чилтерна Мейбл соглашается стать женой давно влюбленного в нее лорда Горинга; отец же Горинга, лорд Кавершем, предрекает Чилтерну блестящее будущее: «... Если Англия не пойдет когда-нибудь прахом и не попадет в руки радикалов, вы еще когда-нибудь будете премьером...» Что касается Гертруды с ее максималистскими требованиями, то ее Роберт, этот «идеальный муж», вызывает у нее не «жалость», а «любовь и только любовь».

В этой пьесе, имеющей богатую театральную историю (отмечают блистательный спектакль во МХАТе), на зрителей обрушился каскад уайльдовских парадоксов, слетавших с уст лорда Горинга: «Я вовсе не романтик. Для этого я слишком молод. Предоставляю романтизм старшему поколению»; «Ничто так не старит, как счастье»; «Когда слушаешь, то можешь поддаться чужой аргументации, а человек, которого можно убедить, безрассуден»; «Любовь к себе — это начало длинного романа, продолжающегося всю жизнь» и т. д.

#### 7. «Новая драма» и современный театр

Итак, возникшая на рубеже XX в. и объединившая крупнейших западноевропейских писателей, связанных общими идеями и художественными устремлениями, «новая драма» подняла драматическое искусство на небывалую высоту. Благодаря творчеству Генрика Ибсена, Бернарда Шоу, Августа Стриндберга, Кнута Гамсуна, Герхарда Гауптмана, Мориса Метерлинка и др., западноевропейский театр превратился в арену страстных идейных

дискуссий, а внутренние переживания человека обрели значение всеобщности, стали мерой философских, социальных и нравственных проблем бытия.

«Новая драма» началась с реализма, с которым связаны художественные достижения Ибсена, Гамсуна, Стриндберга, Гауптмана, Шоу, но впитала в себя идеи других литературных школ и направлений переходной эпохи, в первую очередь натурализма и символизма. Под лозунгами натурализма, требовавшего абсолютной точности, научности и объективности изображения, формировалась социально-критическая драматургия Стриндберга и Гауптмана, ставшая одним из важнейших открытий и завоеваний реалистической драмы рубежа веков, хотя приверженность идеям биологического детерминизма подчас и вносила в их художественное творчество известную долю авторского произвола и субъективизма. В свою очередь, символизм с его реакцией отталкивания от натурализма, отрицания и преодоления его идейно-теоретических основ, устремленностью к духовности, попыткой абстрагироваться от конкретно-чувственных явлений и выразить сущность бытия в аллегории, метафоре, иносказании, существенно обогатил изобразительные возможности реалистического искусства Ибсена. В то же время в «новой драме» нашел свое место и религиозно-мистический вариант символизма, в котором иносказание использовалось не для обобщения реальных процессов, а для намека на то, что за наблюдаемой действительностью скрывается действительность духовная или метафизическая. Этому варианту символизма отдали дань Стриндберг и Метерлинк.

И все же основная тенденция «новой драмы» — в ее стремлении к достоверному изображению, правдивому показу внутреннего мира, социальных и бытовых особенностей жизни персонажей и окружающей среды. Точный колорит места и времени действия — ее характерная черта и важное условие сценического воплощения. «Новая драма» стимулировала открытие новых принципов сценического искусства, основанных на требовании правдивого, художественно достоверного воспроизведения происходящего. Благодаря «новой драме» и ее сценическому воплощению в театральной эстетике возникло понятие «четвертой стены», когда актер, находящийся на сцене, словно не принимая во внимание присутствие зрителя, по словам К. С. Станиславского, «должен перестать играть и начать жить жизнью пьесы, становясь ее действующим лицом», а зал, в свою очередь, поверив в эту иллюзию правдоподобия, с волнением наблюдать за легко узнаваемой им жизнью персонажей пьесы.

«Новая драма» разработала жанры социальной, психологической и интеллектуальной «драмы идей», оказавшиеся необычайно продуктивными в драматургии XX в. Без «новой драмы» нельзя себе представить возникновения ни экспрессионистской, ни экзистенциалистской драмы, ни эпического театра Брехта, ни французской «антидрамы». И хотя от момента рождения «новой драмы» нас отделяет уже более века, до сих пор она не утратила своей актуальности, особенной глубины, художественной новизны и свежести.

*Закон трёх единств в театре XX века.* Тот факт, что в двадцатом веке единства, после перерыва в веке девятнадцатом, вновь смогли занять подобающее им место, связан с изобретением кино. Кино – это новый этап развития древнего искусства повествования. Игровой фильм по своему характеру родствен роману. В отличие от театра, в кино возможно, как и в литературе, и объективное, и субъективное видение мира. «Настоящий художник мог выразить любые идеи, понятия, чувства, обо всем рассказать не менее убедительно, чем словами. Монтаж давал возможность свободно соединять и разъединять образы, составлять из них фразы. Монтаж позволял кинорежиссерам говорить стихами и прозой, находить нужный стиль и ритм». Театру перед лицом таких возможностей оставалось только выяснить, как и в эпоху Возрождения, в период размежевания областей знания, что именно относится к области собственно театральной и дать этому найденному «чему-то» адекватное современности выражение.

Кино имело свое важнейшее единство – это единство человека с окружающим его миром. У театра уже было такое единство – во времена Шекспира. «Весь мир – театр» – это не только выражение определенного взгляда на мир. Театр действительно был всем миром, слепком мироздания, макрокосмом. Поэтому двадцатый век начинает освоение таких элементов театра, как мирозданческая обобщенность, неотделенность от зрителей, единство

сцены. Как условная сцена двадцатого века отличается от предыдущих неиллюзионных сцен, рассказал Питер Брук в предисловии к книге Майкла Уэрра «Оформление спектакля»: в 1947 перед генеральной репетицией «Ромео и Джульетты» Брук и Уэрр начали выбрасывать со сцены декорации, ибо, когда все эти предметы уже были обжиты актерами, они стали не нужны – в действиях актеров они все равно присутствовали на сцене.

Как обеспечивалось единство сцены? Карл Лаутеншлегер изобрел для Мюнхенского театра вращающуюся сцену, ее использовал Макс Рейнхардт в «Сне в летнюю ночь». Живописное единство спектакля и зала осуществляли Головин и Мейерхольд. Крэг выступал за то, чтобы отменить декорацию и заменить ее на пространство сцены и зала, декорируемое каждый раз по-разному. Эрвин Пискатор использовал в документальной драме «Несмотря ни на что» «Практикабель», представляющий собой террасу, имеющую на одной стороне наклонную плоскость, а на другой – ступеньки и помост. Терраса стояла на вращающейся площадке. В нишах были размещены игровые площадки. Для спектакля «Распутин» он использовал сценическую площадку в виде глобуса, отдельные сегменты которого раскрывались по ходу действия.

Четвертую стену уничтожали по-разному. Рейнхардт дал «Царя Эдипа» на сцене цирка Шумана. Мейерхольд в «Поклонении кресту» вывел зрителей в зал. Жак Копо и Луи Жуве отказались от рампы в открывшемся в 1913 году Театре Старой Голубятни. Другой способ объединения актеров и зрителей – через единое оформление – был использован Мейерхольдом в «Маскараде» в 1917 году, Рейнхардтом в 1924 году в «Слуге двух господ». В поставленном самим Пиранделло спектакле «Праздник покровителя кораблей» толпа вбегала на сцену из зала, а процессия богомольцев спускалась со сцены в зал.

Противниками разделения зрителей и актеров были и немецкие экспрессионисты, а вслед за ними и Брехт. Гийому Аполлинеру идеальной представлялась расположенная в центре зала арена и сцена вокруг нее. Подобные идеи высказывал и Антонен Арто – зрители размещаются во вращающихся креслах посередине, действия идут в четырех углах, а также в галерее вокруг.

Мейерхольд говорил о том, что условный театр освобождает актера от декораций, создавая ему пространство трех измерений. Подобное пространство трех измерений больше всего напоминает средневековую площадь. Призывая к балагану, Мейерхольд боролся в том числе и за единую сцену.

Во всех попытках объединения актеров и зрителей мы можем видеть две тенденции. Эйзенштейн (это первая тенденция) пытался идеологизировать горизонталь (то есть четвертую сцену) и «концентрически-кольцевой принцип объединения». Первые разделили, вторые объединят. Но на деле получалось, что Эйзенштейн хотел показать зрителю спектакль со всевозможных точек зрения, вступая в напрасное соревнование с кино. Второй способ – выходы в зал, присутствие зрителей на сцене, реплики актеров в сторону, вдохновенная игра актера, когда происходит втягивание зрителя на сцену. Первая тенденция в большей степени представляет стремление вторгнуться в мир зрителя. Вторая тенденция – втягивать зрителя на сцену. Общая тенденция, пробивающаяся через противостояние этих двух стремлений, – тяготение к неиллюзионной (единой, неразбросанной) сцене и иллюзионному актеру.

Двадцатый век осознал то, что условная, пустая сцена – все возможные места действия, она необыкновенно расширяет возможности театра по сравнению с иллюзионной сценой. Место действия обозначается не через описательный монолог, как у Шекспира, а другими внелитературными приемами. Мейерхольд в «Лесе» сюжетно обыгрывает конструкции, например, мостик, превращая его из схематической и нейтральной вещи в конкретное место действия. Такая единая – даже если спектакль распадался на множество эпизодов – сцена была очень цельной. Дополнительные единства – это единство света (у классицистов всегда было ровное освещение) и единство цветового решения спектакля и зала. «И чем прочнее оказывались скрепы, тем больше возрастала «емкость» спектакля. Он был отныне способен вместить необыкновенное количество событий и наблюдений. Он мог теперь стать вровень с эпосом, оставаясь театром».

Перед театром в двадцатом веке стояла такая задача: нужно было уловить то первообразование, которое сделало кино искусством эпическим. Таким первообразованием был монтаж. Именно монтаж придал драме наибольшую емкость, сохранив наиболее присущий ей принцип концентрации материала. Монтажные кадры слишком мелки, чтобы иметь самостоятельное значение, они значимы лишь в чередовании. Эйзенштейн, разрабатывая свою теорию монтажа, шел в первую очередь от театра и литературы. Он считал, что монтаж – это органическое свойство всякого искусства, он соотносится с нашим художественным сознанием как таковым, а больше всего – с сознанием двадцатого века. Основная задача монтажа – это задача «связно-последовательного изложения темы, сюжета, действия, поступков, движения внутри киноэпизода и внутри кинодрамы в целом». «Сопоставление двух монтажных кусков больше похоже не на сумму их, а на произведение». «Сила этого метода еще в том, что зритель втягивается такой творческий акт, в котором его индивидуальность не только не поработается индивидуальностью автора, но раскрывается до конца... Действительно, каждый зритель в соответствии со своей индивидуальностью, по-своему, из своего опыта, из недр своей фантазии, из ткани своих ассоциаций, из предпосылок своего характера, нрава и социальной принадлежности творит образ по этим точно направленным изображениям, подсказанным ему автором».

Активный монтаж заменил для двадцатого века единство действия. Это единство действия, переработанное применительно к единой сцене. «Театр монтажа» активизирует зрителя, приобщая его к творческому акту. В нем и высшая объективность искусства, и высшая событийная емкость, и способность сделать пассивного потребителя сотворцом.

Патрис Пави в «Словаре театра» называет несколько видов драматургического монтажа: «Я видела спектакли, построенные на двух типах монтажа: во-первых, это хроника или биография персонажа, представленная в виде отдельных этапов; во-вторых, это документальный театр, который использует достоверные источники, структурируемые в соответствии с определенной идеей.

Что касается первого пункта, то в современном театре хроники и биографии – явление нередкое. Это может быть моноспектакль, в котором рассказывается история одной жизни («Июль» Ивана Вырыпаева в «Практике»), или спектакль, в котором задействовано большое количество актеров, но при этом, по сути, повествование все равно ведется об одном человеке («Захудалый род» Сергея Женовача).

В «Июле» Ивана Вырыпаева историю пожилого мужчины рассказывает молодая актриса Полина Агуреева. Сочетание хрупкости актрисы и жесткого и абсурдного содержания пьесы (убийства, психическое заболевание главного героя) создают эффект остранения. Актрису никак нельзя принять за персонаж, никакие «минуты полной иллюзии» невозможны. Агуреева показывает свой персонаж. Об успехе остранения, быть может, свидетельствуют постоянные смешки в зале (и это несмотря на жуткое содержание!). Зритель воспринимает историю как страшилку, содержанию которой можно подивиться, но не испугаться. Сцена театра подчеркнута неиллюзионна – черные стены, небольшой столик позади, к которому актриса подходит, чтобы выпить воды. Сама актриса – в темном концертном платье, как конфетансье.

Спектакль «Захудалый род» поставлен по неоконченной хронике Николая Лескова, который успел рассказать не историю всего рода, а только одной его представительницы. Остальные линии – судьба детей, внуков – только намечены. Театр не делал из романа в пьесу. Сохранено повествование о лицах внучки этой самой графини. В этом спектакле используется, скорее, не пространственный монтаж, как в «Июле», где герой много перемещается, а временной: вся жизнь княгини рассказана – ее внучкой.

В спектакле Юрия Погребничко «Где тут про воскресение Лазаря?» смонтированы отрывки из романа «Преступление и наказание» Достоевского и пьесы «С любимыми не расставайтесь» Володина. Актеры, играют людей и девятнадцатого века царской России, и людей двадцатого века страны советов, не меняя костюмов. Женщины – в платьях в пол, мужчины – в сюртуках. Мне кажется даже, что в этом спектакле было подобие греческого хора, благодаря присутствию которого античная драма и соблюдала единство места и

времени. После каждого эпизода герои взбирались на поставленные амфитеатром скамейки и пели хором «Сиреневый туман».

Огромное количество документальных спектаклей идет сейчас в «Театр. док». Наиболее яркий пример документального монтажа – «Сентябрь. док» в постановке Руслана Маликова. На сцене – только стулья, поставленные полукругом. На них сидят люди в обычной, уличной одежде. Они по очереди говорят то, что думают о бесланской трагедии словами посетителей интернет-чатов, откуда и был взят текст для спектакля.

В недавнем «Короле Лире» Лев Додин вернулся к условной шекспировской сцене. На ней не было совсем ничего. Декорациями служили крестообразно сколоченные доски на стенах (они повторяли рисунок ножек складного стула, скрещенных на спине подтяжек шута-тапера ит.д.)».

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие философско-эстетические идеи определяют развитие мировой драматургии на рубеже XIX – XX веков?
2. Какие культурно-исторические предпосылки способствовали развитию «новой драмы» в мировой драматургии?
3. Что представляет собой «новая драма»?
4. По каким принципам развивается мировой театр благодаря становлению «новой драмы»?
5. Кто из мировых драматургов рубежа веков работал в контексте «новой драмы»?
6. Почему пьесы Генрика Ибсена относят к жанру психологической драмы?
7. Кто из мировых драматургов продолжил традиции Г. Ибсена в своём творчестве?
8. Почему пьесы Б. Шоу относят к типу драмы-дискуссии?
9. В чём заключается символистская основа пьесы «Синяя птица» М. Метелинка?
10. Раскройте значение понятия «театр парадоксов» О. Уайльда.
11. Как изменилась драматургическая техника создания образа на театральной сцене в начале XX века?
12. Какова, по Вашему мнению, роль «новой драмы» в развитии театра XX века?

### *Литература:*

1. [Жук М. И. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века / М. И. Жук. — М. : Флинта, 2011. — 244 с. С. 101-104, 158-172, 173-193, 67-70](#)
2. [Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века: Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй / Б. И. Зингерман. — М. : Наука, 1979. — 392 с. С. 5-12, 20-25](#)
3. [Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Академия, 2003. — 496 с. С. 76-79, 99-107](#)
4. [История зарубежной литературы XX века : учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. — М. : Проспект, 2003. — 544 с. С. 183-188](#)
5. [Кагарлицкий Ю. И. Литература и театр Англии : авторы, сюжеты, персонажи / сост. С. Я. Кагарлицкая. — М. : Альфа-М, 2006. — 546 с. С. 429-460](#)
6. [Шоу Б. Новая драматургическая техника в пьесах Ибсена // Жук М. И. История зарубежной литературы конца XIX — начала XX века / М. И. Жук. — М. : Флинта, 2011. — С. 67 — 70.](#)

## План

1. Мировоззренческие и эстетические основы модернистского искусства, его особенности и основные стилевые течения.
2. Прием «потока сознания» в романе «Улисс» Джеймса Джойса.
3. Психологический лиризм прозы Марселя Пруста.
4. Тема отчуждения личности в творчестве Франца Кафки.

### 1. Мировоззренческие и эстетические основы модернистского искусства, его художественные особенности и стилевые течения

Литература XX века по своему стилистическому и идейному разнообразию несопоставима с литературой XIX века, где можно было выделить только три-четыре ведущих направления. Вместе с тем современная литература дала ничуть не больше великих талантов, чем литература прошлого столетия. Европейская художественная литература XX века сохраняет верность классическим традициям. На рубеже двух веков заметна плеяда писателей, творчество которых еще не выражало устремления и новаторские поиски XX века: английский романист Джон Голсуорси (1867—1933), создавший социально-бытовые романы (трилогия «Сага о Форсайтах»), немецкие писатели Томас Манн (1875—1955), написавший философские романы «Волшебная гора» (1924) и «Доктор Фаустус» (1947), раскрывающие нравственные, духовные и интеллектуальные искания европейского интеллигента, и Генрих Белль (1917—1985), сочетавший в своих романах и повестях социальную критику с элементами гротеска и глубоким психологическим анализом, французские Анатоль Франс (1844—1924), давший сатирическое обозрение Франции конца XIX века, Ромен Роллан (1866—1944), отобразивший в романе-эпопее «Жан Кристоф» духовные искания и метания гениального музыканта, и др.

В то же время случилось так, что именно между XIX и XX веками, по крайней мере в Европе и Америке, обозначился определенный перелом в мироощущении людей и их отношении к действительности. Бурно развивались наука и техника, материальное производство, общественная жизнь, происходило ослабление религиозного сознания, менялись и другие стороны человеческого бытия, что, как в зеркале, конкретно и зримо отражалось в искусстве. Словно предвещая новый этап его развития, уже к концу прошлого века, в качестве реакции на критический реализм и натурализм предшествующей эпохи, творческая интеллигенция Европы переболела недолгой, но острой болезнью так называемого декадентства (от фр. *decadence* — упадок). Впервые появившись во Франции, декадентские настроения безнадежности, неприятия жизни, крайнего индивидуализма затронули значительную часть художников многих направлений и видов искусств, но прежде всего — поэтов. В разных странах подобное состояние духа проявлялось в разное время. В России, например, оно с особой выразительностью дало о себе знать на рубеже двух веков, в канун первой мировой войны и февральской революции 1917 года. К тому времени европейское искусство в целом уже стало приобретать новые, не свойственные ему ранее черты, которые одним из первых попытался осмыслить и проанализировать Н.А. Бердяев. Он, в частности, писал: «Много кризисов искусство пережило за свою историю... Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам».

В настоящее время в мировом искусствоведении считается общепризнанным, что, во-первых, «новое» искусство связано прежде всего с XX в., а во-вторых, все его проявления можно объединить широким термином — модернизм.

Модернизм (от фр. *moderne* — новый, новейший, современный) — совокупность эстетических школ и течений конца XIX — начала XX в., характеризующихся разрывом с традициями реализма и других предшествующих художественных направлений. К этому понятию близок авангардизм (от фр. *avant-garde* — передовой отряд), объединяющий наиболее радикальные разновидности модернизма, хотя оба понятия часто воспринимаются как синонимы. В марксистской эстетике модернизм в противовес пресловутому

«социалистическому реализму» обычно трактовался как показатель «кризиса» западной, «буржуазной» культуры, а все его проявления объявлялись результатом ее «разложения». Однако подобная, свойственная всем марксистским построениям классовая точка зрения не выдерживает никакой критики. Ведь модернистские и авангардистские тенденции — отличительная черта всего современного искусства независимо от социальных слоев, стран и народов. К тому же нельзя отрицать, что многие чисто технические новшества, предложенные разными течениями модернизма в литературе и искусстве, не только не ослабили их воздействия на массы людей, но и в значительной мере усилили его. Ведь сейчас повседневный спрос на художественную классику значительно уступает спросу на модернизированную массовую культуру.

Какие же внешние факторы лежат в основе эстетики модернизма и в чем заключаются его наиболее общие черты? Несомненно, отбрасывая классовую трактовку модернизма как «буржуазного вырождения» искусства, быть может, следовало бы обратиться к теории Маргарет Мид о наступлении эпохи общего демографического омоложения человечества, когда ослабевает уважение к традициям и, наоборот, увеличивается молодежная устремленность в будущее? Такое объяснение, конечно, заслуживает внимания, однако, как нам кажется, не исчерпывает всей глубины проблемы. По этому поводу Н.А. Бердяев писал: «Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество... В мир победоносно вошла машина и нарушила вековечный лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней». Так было уже в начале 20 века. Однако с тех пор на пути растущего отрыва от естественных, природных основ бытия человечество ушло далеко вперед. Огромных успехов в области отвлеченного знания достигли науки; головокружительные темпы приобрел научно-технический прогресс; произошло заметное ослабление религиозного сознания людей, об опасности чего для искусства предупреждал еще Л.Н. Толстой; человечество пережило две жесточайшие мировые войны и множество кровавых диктатур; и наконец, над ним нависла реальная угроза атомного или экологического апокалипсиса.

Ощущение общей дисгармонии современного мира; нестабильность положения в нем отдельной человеческой личности; ее отчуждение от общества (независимо от того, о каком обществе идет речь — «капиталистическом» или «социалистическом»); растущая роль в жизни людей абстрактного мышления и одновременно бунт против рационализма в искусстве и стремление отразить в нем некие трансцендентальные и неуловимые стороны действительности — все это и обусловило переход мирового или, по крайней мере, «западного» искусства в новое качество, объединяемое понятием «модернизм».

Выступая против многих норм и традиций предшествующей эстетики, стремясь к новаторству любой ценой, модернизм — порождение эпохи войн и революций — сам нередко претендует на революционность и демонстрирует ее в художественной практике. В своих крайних проявлениях в литературе он покушается на самую осмысленность художественной речи. Тем не менее в своих лучших образцах, несмотря на все издержки, современные течения в искусстве значительно обогатили художественную культуру человечества за счет новых, неизвестных нашим предкам выразительных средств. Свидетельством этого могут служить хотя бы многие проявления творческого новаторства: литература «потока сознания», разновидности рок-музыки, живопись импрессионистов, театр Б. Брехта, техника коллажа в поп-арте и многие другие художественные приемы, к восприятию которых, хотя и не без внутреннего сопротивления, постепенно «привыкает» человечество.

Модернизм прежде всего проявился в поэзии. Так, французские поэты П. Элюар (1895—1952) и Л. Арагон (1897—1982) были ведущими фигурами сюрреализма. Однако наиболее значительными в стиле модерн была не поэзия, а проза — романы М. Пруста («В поисках утраченного времени»), Дж. Джойса («Улисс»), Ф. Кафки («Замок»). Эти романы явились ответом на события Первой мировой войны, породившей поколение, получившее в литературе название «потерянного». В них анализируются духовные, психические, патологические проявления человека. Общим для них является методологический прием —

использование открытого французским философом, представителем интуитивизма и «философии жизни» Анри Бергсоном (1859—1941) метода анализа «поток сознания», заключающийся в описании непрерывного течения мыслей, впечатлений и чувств человека. Он описывал человеческое сознание как непрерывно изменяющуюся творческую реальность, как поток, в котором мышление составляет лишь поверхностный слой, подчиняющийся потребностям практики и социальной жизни. В глубинных же своих пластах сознание может быть постигнуто лишь усилием самонаблюдения (интроспекции) и интуицией.

Основу познания составляет чистое восприятие, а материя и сознание суть явления, реконструированные рассудком из фактов непосредственного опыта. Его главная работа «Творческая эволюция» принесла Бергсону славу не только философа, но и писателя (в 1927 году он был награжден Нобелевской премией по литературе). Бергсон проявил себя также на дипломатическом и педагогическом поприще. Говорят, что признание ораторского таланта Бергсона, покорявшего соотечественников великолепным французским языком, в 1928 году вынудило Французский парламент специально рассматривать вопрос о переносе его лекций из актового зала Коллеж де Франс, не вмещавшего всех желающих, в здание Парижской оперы и об остановке на время лекции движения по прилегающим улицам.

Философия Бергсона оказала значительное влияние на интеллектуальную атмосферу Европы, в том числе на литературу. У многих писателей первой половины XX века «поток сознания» из философского метода познания превратился в эффектный художественный прием.

Философские идеи Бергсона легли в основу знаменитого романа французского писателя Марселя Пруста (1871—1922) «В поисках утраченного времени» (в 14-ти томах). Работа, представляющая собой цикл романов, служит выражением его детских воспоминаний, выплывающих из подсознания. Воссоздавая ушедшее время людей, тончайшие переливы чувств и настроений, вещный мир, — писатель насыщает повествовательную ткань произведения причудливыми ассоциациями и явлениями произвольной памяти. Опыт Пруста — изображение внутренней жизни человека как «потока сознания» — имел большое значение для многих писателей XX века.

Видный ирландский писатель, представитель модернистской и постмодернистской прозы Джеймс Джойс (1882—1941), опираясь на бергсоновский прием, открыл новый способ письма, в котором художественная форма занимает место содержания, кодируя в себе идейные, психологические и другие измерения. В художественном творчестве Джойса использован не только «поток сознания», но также пародии, стилизации, комические приемы, мифологические и символические слои смыслов. Аналитическому разложению языка и текста сопутствует разложение образа человека, новая антропология, близкая к структуралистской и характерная почти полным исключением социальных аспектов. Внутренняя речь как форма бытия литературного произведения вошла в активный оборот литераторов XX века.

Существует большое количество модернистских школ и течений, часть из которых связана лишь с отдельными странами. Перечислим важнейшие из них, получившие наиболее широкое признание и распространение. Их родиной стала преимущественно Франция конца XIX — начала XX века.

В символизме, одном из ранних проявлений нового искусства, затронувшем прежде всего поэзию, делается акцент на художественном выражении посредством неких намеков, символов, на поисках «скрытых реальностей», находящихся за пределами чувственного восприятия, на ассоциативности и иносказательности, на идее самоценности искусства. Зачинателями символизма во Франции были поэты Шарль Бодлер (1821—1867), Поль Верлен (1880—1921) и многие другие; в России его представлял в поэзии — Александр Александрович Блок (1880—1921).

Импрессионизм (фр. *impressionisme*, от *impression* – впечатление) – одно из литературных стилевых явлений, распространившееся в последней трети 19 – начале 20 вв. Импрессионизм как метод впервые появился в живописи, затем распространился на другие виды искусства. Термин возник, когда в 1874 на выставке в Париже молодых художников, отвергнутых официальным Салоном, К.Моне представил свою картину Впечатление. Восход

солнца (1872). «Впечатление» (impression) дало название новому направлению, которое в основном проявилось в живописи.

В литературе, в отличие от живописи, импрессионизм не сложился как отдельное направление. Скорее можно говорить о чертах импрессионизма внутри разных направлений эпохи, прежде всего внутри натурализма и символизма.

Импрессионизм был против общего, утверждал частное, импрессионисты изображали каждое мгновение. Это означало: никакого сюжета, никакой истории. Мысль заменялась восприятием, рассудок – инстинктом.

Братья Гонкур, Верлен. Наиболее яркий образец поэтического импрессионизма – сборник стихов П.Верлена Романсы без слов – вышел в 1874 году, когда была выставлена картина К.Моне. В знаменитом стихотворении *Il pleure dans mon coeur...* (в пер. Б.Пастернака: И в сердце растрava, И дождик с утра...; в пер. В.Брюсова: Небо над городом плачет, Плачет и сердце мое...) поэт устанавливает связь между душой и природой на основе беспричинности дождя и слез, они сливаются до неразличимости. Связь эта может быть описана как в терминах импрессионизма, так и через символистское понятие «соответствий». Верленовские «пейзажи души» демонстрируют, что в поэзии (и в целом в литературе) чистый импрессионизм невозможен, любая словесная «картина» ищет поддержку глубинного смысла.

Под экспрессионизмом (от лат. *expressio* — выражение) применительно к литературе понимают целый комплекс течений и направлений европейской словесности начала XX века, включенных в общие тенденции модернизма. Главным образом литературный экспрессионизм получил распространение в немецкоязычных странах: Германии и Австрии («экспрессионистское десятилетие» – 1914 -1924 гг.). Экспрессионизм провозглашал целью искусства не передачу впечатлений от действительности, а пропущенное через личность художника изображение ее трагической и хаотической, враждебной человеку сути. Противоречия европейской жизни начала века, стремительная урбанизация, первая мировая война, революционные события в России, а затем и в Германии, породили смятение в умах значительной части интеллигенции и обусловили художественную «изломанность» и «антиклассичность» экспрессионизма, его отказ от ясности и гармоничности формы, его тяготение к иррационализму, абстрактному обобщению и обостренной выразительности.

В западной литературе чертами экспрессионизма отмечена проза австрийского писателя Франца Кафки (1883—1924), в России наиболее ярким его представителем был прозаик Леонид Николаевич Андреев (1871-1919). Произведения выдающегося австрийского писателя Франца Кафки (1883—1924) при его жизни не вызвали большого интереса у читателей. Несмотря на это, он считается одним из наиболее известных прозаиков XX века. В романах «Процесс» (1915), «Замок» (1922) и рассказах в гротескной и притчеобразной форме показал трагическое бессилие человека в его столкновении с абсурдностью современного мира. Кафка с потрясающей силой показал неспособность людей к взаимным контактам, бессилие личности перед сложными, недоступными человеческому разуму механизмами власти, показал напрасные усилия, которые люди-пешки прилагали для того, чтобы уберечь себя от давления на них чуждых им сил. Анализ «пограничных ситуаций» (ситуации страха, отчаяния, тоски и т. д.) сближает Кафку с экзистенциалистами.

Спецификой сюрреализма, одного из важнейших эстетических движений современности, возникшего в 20-х гг. и затронувшего почти все виды искусства, является преимущественно фрейдистский подход к творчеству, провозглашение его первоисточником неконтролируемой разумом сферы подсознания, а методом — чистый психический автоматизм, разрыв логических связей, заменяемых субъективными ассоциациями, искусственным сближением удаленных друг от друга реальностей. Сюрреализм «бьет» на эффект абсурдного, несоединимого, провозглашаемого «сверхреальным». В «манифестах» главного теоретика сюрреализма — французского писателя Андре Бретона (1896— 1966) содержались призывы к освобождению художника от «оков» интеллекта, от морали и традиционной эстетики, понимаемых им как уродливое порождение цивилизации, якобы закрепостившей творческие возможности человека. Яркими примерами сюрреалистического искусства являются не только соответствующая европейская поэзия и проза нашего века, но

и живопись испанца Сальвадора Дали (1904—1991), который был фанатичным поклонником психоаналитических идей Фрейда, «театр абсурда» французского драматурга Эжена Ионеско (1909—1992), кинематограф наших отечественных режиссеров Андрея Арсеньевича Тарковского (1932—1986) и особенно Александра Николаевича Сокурова (р. 1951).

Футуризм — течение, проявившееся в живописи и поэзии Италии и США в 10—20-х гг нашего века с претензией создать искусство будущего под лозунгом нигилистического отрицания всего предшествующего художественного опыта. Его последователи стремились отразить динамизм современной машинной цивилизации, воспевали технический прогресс, войну, насилие, жизнь больших городов, что сводилось в поэзии — к «заумности», насилию над лексикой и синтаксисом, как это видно на примере раннего творчества Маяковского. Футуристы призывали перенести центр тяжести с изображения человека на изображение его материально-технического окружения. Главный идеолог итальянского и мирового футуризма Филиппа Томмазо Маринетти (1876—1944), в частности, писал «Теплота куска железа или дерева отныне более волнует нас, чем улыбка или слезы женщины». В идеологическом плане футуризм был связан как с правым, так и с левым экстремизмом в лице фашизма, анархизма и коммунизма, претендуя на «революционное» ниспровержение прошлого и на свою особую ангажированность будущим.

Одним из самых радикальных модернистских течений, зародившихся в 1916—1922 гг. преимущественно в Швейцарии среди анархистствующей интеллигенции как протест против первой мировой войны, стал так называемый дадаизм. Он выражался в воинствующем антиэстетизме, своеобразном художественном хулиганстве, страсти к эпатажу обывателя в виде бессмысленных сочетаний слов и звуков, причудливых комбинаций самых разнообразных житейских предметов (консервных банок, старых вещей, деталей инструментов, этикеток, газетных и журнальных вырезок и т.п.), предвосхитив этим современный поп-арт — искусство коллажа и композиций на основе использования и эстетизации материального богатства, созданного современной цивилизацией.

#### *Эксперимент в литературе модернизма.*

Модернизм в литературе зарождается накануне Первой мировой войны и достигает расцвета в двадцатые годы одновременно во всех странах Западной Европы и в Америке. Поколение первых модернистов остро ощущало исчерпанность форм реалистического повествования, их эстетическую усталость. Для модернистов понятие «реализм» означало отсутствие усилия к самостоятельному постижению мира, механистичность творчества, поверхностность, скуку размытых описаний — интерес к пуговице на пальто персонажа, а не к его душевному состоянию. Модернисты превыше всего ставят ценность индивидуального художнического видения мира; создаваемые ими художественные миры уникально несхожи друг с другом, на каждом лежит печать яркой творческой индивидуальности.

Человеческое существование модернисты осмысливают как краткий хрупкий миг; субъект может осознавать или не осознавать трагизм, брэнность нашего абсурдного мира, и дело художника — показать ужас, величие и красоту, заключенные вопреки всему в мгновеньях земного бытия. Социальная проблематика, игравшая столь важную роль в реализме XIX века, в модернизме дается косвенно, как неразрывная часть целостного портрета личности.

Главная сфера интереса модернистов — изображение взаимоотношений сознательного и бессознательного в человеке, механизмов его восприятий, прихотливой работы памяти. Модернистский герой берется, как правило, во всей целостности своих переживаний, своего субъективного бытия, хотя сам масштаб его жизни может быть мелким, ничтожным. В модернизме находит продолжение магистральная линия развития литературы Нового времени на постоянное снижение социального статуса героя; модернистский герой — это «эвримен», любой и каждый человек.

Модернисты научились описывать такие душевные состояния человека, которые литература раньше не замечала, и делали это с такой убедительностью, что это казалось буржуазным критикам оскорблением нравственности и профанацией искусства слова. Не только содержание — большая роль интимной и сексуальной проблематики, относительность моральных оценок, подчеркнутая аполитичность, — но в первую очередь

непривычные формы модернистского повествования вызывали особенно резкое неприятие. Сегодня, когда большинство шедевров модернистской литературы вошли в школьные и университетские программы, нам трудно ощутить бунтарский, антибуржуазный характер раннего модернизма, резкость брошенных им обвинений и вызовов.

## 2. Прием «потока сознания» в романе «Улисс» Джеймса Джойса

Три крупнейших писателя модернизма — ирландец Джеймс Джойс (1882–1943 гг.), француз Марсель Пруст (1871–1922 гг.), Франц Кафка (1883–1924 гг.). Каждый из них в своем направлении реформировал искусство слова XX века, каждый считается великим зачинателем модернизма.

Джеймс Джойс (1882—1941) родился в Ратгаре, пригороде Дублина, в семье зажиточных представителей ирландского среднего класса. Он успел проучиться несколько лет в элитарной школе-интернате Клонгоуз (1888—1891), прежде чем дела его отца заметно пошатнулись. После перерыва в занятиях Джойс продолжил образование в школе Бельведер (1893—1898), которой, как и Клонгоузом, руководили иезуиты, считавшиеся в то время лучшими наставниками для юношества. Под попечительством ордена Джойс, с ранних лет проявивший способности к языкам и литературе, получил фундаментальное гуманитарное образование. К тому времени, когда он поступил в Дублинский университетский колледж, его отец окончательно разорился, оставив десятерых детей без средств к существованию. Окончив колледж в 1902 г., Джойс уехал в Париж, где намеревался изучать медицину, но уже весной 1903 г. вынужден был вернуться в Дублин в связи с тяжелой болезнью матери, которая вскоре умерла.

После этого он еще около года провел в родном городе, но жил отдельно от семьи. Летом 1904 г. он познакомился с Норой Барнакл, горничной одной из дублинских гостиниц, ставшей в дальнейшем его спутницей жизни (а в 1931 г. и женой). Осенью того же года Джойс вместе с Норой уехал на континент и, за исключением трех кратких визитов в Дублин (1909, 1909—1910, 1912), никогда больше не приезжал в Ирландию.

К этому периоду своей жизни Джойс неоднократно обращался в произведениях автобиографического характера. Еще в Дублине он написал эссе «Портрет художника» (1904) и приступил к более пространному повествованию под названием «Стивен Герой» (1904—1905), впоследствии переработанному в роман «Портрет художника в юности». Однако уже эти опыты самоописания были далеки от обычных автобиографий. Подпавав под обаяние традиционного для рубежа веков «мифа о художнике», Джойс пытался взглянуть на себя отстраненным взглядом, чтобы в событиях собственной биографии найти материал для эстетического акта, способного преобразить «жизнь» в «творчество», единственно значимое измерение человеческого существования. В этом усилении начинающего художника создать собственную легенду содержится ключ к пониманию сложных отношений, связывающих Джойса с его литературным двойником Стивеном Дедалусом, сквозным персонажем нескольких джойсовских произведений. Отношения эти модифицировались от текста к тексту — от весьма пристрастного, «субъективного» самоизображения в «Стивене Герое» до полного отчуждения от своего «я» в тексте «Улисса».

Подлинным воплощением своей страны Джойс считал Дублин, город «трех цивилизаций» — дохристианского мира, средневековой католической Европы и современной Британской империи. Поэтому во всех своих произведениях он обращался к образу ирландской столицы, пытаясь вывести его максимально «объективно». Еще находясь в Ирландии, он начал писать новеллы о жизни столичных жителей, позднее вошедшие в книгу «Дублинцы» (1914). Окончательно состав этой книги новелл сложился в 1907 г., а в 1909 г. Джойс, живший в то время в итальянском Триесте, специально приехал на родину ради публикации «Дублинцев». Однако издатель так и не решился выпустить книгу и в 1912 году, во время последнего приезда Джойса в Ирландию, уничтожил уже готовые гранки, опасаясь преследования. Лишь два года спустя, после долгих споров автора с издателем, «Дублинцы» были опубликованы в Лондоне.

В своих новеллах Джойс стремился изобразить Дублин беспристрастным взглядом объективного наблюдателя, с натуралистической последовательностью фиксирующего

каждую деталь городской жизни. При этом он последовательно обнажал иллюзорность традиционных представлений дублинцев о самих себе, присущую им склонность к самообману, выставлял напоказ убогость жизни современного горожанина. В письмах к лондонскому издателю Джойс называл «Дублинцев» «главой из нравственной истории» ирландской столицы.

Однако сводить содержание «Дублинцев» к одному лишь социальному критицизму было бы неточно. За стремлением Джойса к натуралистическим подробностям стояла продуманная эстетическая программа, почерпнутая не только у Ибсена, но и у художников другой ориентации, например, у основоположника английского эстетизма Уолтера Пейтера (1839— 1894), писавшего о способности искусства выявлять сущностную сторону действительности. Под его влиянием Джойс разработал собственную эстетическую теорию, придав ей вид комментария к учению о красоте Фомы Аквинского, трудами которого он увлекся после отъезда из Ирландии. В основе джойсовской теории лежит представление, заимствованное из богословия. «Епифания» (от греч. *epiphaneia* — явление, откровение) для Джойса — не столько акт сверхчувственного восприятия, духовного видения, даруемого благодатью Божьей, сколько чудо исключительно художественной интуиции, снимающей покровы с вещей и обнаруживающей их красоту, дотоле неведомую эстетическую «самость» (от лат. *quidditas* — «чтойность»). Важная особенность «епифаний» в том, что в их свете одинаково «чудесны» и самая неприглядная действительность, и самые возвышенные состояния ума: все зависит от взгляда творца, фактически навязывающего миру свою эстетическую волю. Но «епифании» даются только тому, кто предельно чуток к окружающей жизни.

В джойсовской идее «епифаний» воплотились романтические и символистские представления о поэте-пророке, о тождественности поэтической формы красоте, об истинности всего, что в самом широком смысле художественно. Среди персонажей «Дублинцев» нет художника, подобного Стивену из последующих произведений Джойса, но новеллы этой книги так же важны для духовной автобиографии писателя, как «Портрет художника в юности» или «Улисс». По сути, «Дублинцы» стали первой попыткой Джойса представить читателям «неизвестный» Дублин. Примечательно, что в дублинских декорациях начала 1900-х годов разворачивается вся проза Джойса. От текста к тексту Джойс словно «настраивал резкость» своего видения, создавая все более реальный (как бы в средневековом значении термина) образ родного города, чтобы в этом зеркале лучше разглядеть и себя самого, артиста.

Еще в университете помимо эссеистики и первых (неудачных) драматических опытов Джойс начал сочинять стихи, часть которых включил в сборник «Камерная музыка» (1907), построенный по образцу лирических циклов поэтов-елизаветинцев. Подчиняясь усвоенной им неоклассической теории эстетики, молодой Джойс придерживался строгого разграничения трех родов литературы: лирики, драмы и эпоса. Его лирические произведения лишены и бунтарского духа, которым отмечены первая Драма и прозаические наброски, и «грубости», отличающей его новеллы. Стихи Джойса легки и изящны, в них чувствуется влияние У. Блейка, Дж. Китса, других крупных английских поэтов XIX в. Однако впоследствии он отзывался о своих стихах неоднозначно, а однажды заявил, что написал «Камерную музыку» в знак протеста против самого себя, дав выход той стороне своей личности, которая тяготела к гармоничной музыкальности, к сентиментальности, к непосредственному излиянию чувств. И все же Джойс не бросил поэзию и впоследствии выпустил второй сборник «Пенни за штуку» (1927).

Закончив работу над «Дублинцами», Джойс вернулся к автобиографическому материалу и в 1907 г. принялся перерабатывать черновой набросок «Стивен Герой» в роман под названием «Портрет художника в юности» (1916). Эпиграфом к нему стали слова Овидия из поэмы «Метаморфозы»: «... и к ремеслу незнакомому дух устремил». Тем самым Джойс еще раз напомнил о символическом смысле имени своего главного героя, Стивена Дедалуса (этим именем он еще в 1904 г. подписывал некоторые свои новеллы и письма). Подобно христианскому первомученику архидьякону Стефану (Деян., гл. 6, 7), погибшему за свою проповедь Христа от рук иудейских законников, Стивен-художник осужден на

непонимание и травлю со стороны современников. Его дух рвется ввысь, в горние высоты творчества. И уже в этом смысле он схож с создателем рукотворных крыльев, искусным мастером Дедалом, о котором говорит Овидий.

Работая над «Портретом художника в юности», Джойс придерживался того же взгляда на отношение художника к действительности, что и при сочинении «Дублинцев». Однако в романе ему предстояло не только вскрыть поэзию той или иной среды, но и вывести персонаж, являющийся носителем этой поэзии, проекцией его творческого «я». С одной стороны, «Портрет», как и «Дублинцы», изобилует приобретающими известную самостоятельность подробностями, с другой — стремится избежать присущей «Стивену Герою» субъективности самоизображения и выстроить дистанцию между автором и протагонистом. Событийная канва «Портрета» в целом точно воспроизводит обстоятельства жизни самого Джойса, который к тому же наделил Стивена собственными воспоминаниями и особенностями своего мировосприятия. Так было и в раннем наброске, но если сюжет черновика главным образом сводился к обретению Стивеном независимости от своего окружения, то в «Портрете художника в юности» эта линия усложнилась за счет другой — обретения автором независимости от своего героя. Джойс-романист выступил наследником флоберовских традиций повествования, от третьего лица излагая материал, предполагавший такую степень отождествления между персонажем и повествователем, которая возможна только при полном их совпадении в «я» рассказчика. Однако в чем-то он пошел даже дальше Флобера, предложив двойную точку зрения. Для того чтобы усилить эффект интимной причастности повествователя к своему герою, Джойс воспользовался элементами так называемой техники «потока сознания». Ради же конструирования дистанции между повествователем и носителем «потока сознания» он наполнил роман стилистической динамикой, меняя манеру письма в каждой из пяти глав вместе с этапами взросления своего персонажа: детство, отрочество, юность, первые опыты творчества.

Так, в конце четвертой главы «Портрета художника в юности» Стивен, увидев незнакомую девушку в ручье на Доллимаунтской набережной, переживает озарение — одну из своих «эпифаний».

Для героя романа этот момент — важная веха в жизни, ознаменовавшая его решение посвятить себя искусству. Весь эпизод выдержан в тонах, напоминающих прозу Пейтера. Но уже через страницу, в начале пятой главы, стиль романа кардинально меняется: от описания возвышенного трепета творческой души Джойс переходит к натуралистическим деталям убогой действительности, окружающей персонажа. В результате «эпифания» из четвертой главы не отменяется, но словно бы отстраняется, рассматривается в иной перспективе. Автор не только не отождествляет себя со своим персонажем (этого не было и в «Стивене Герое»), но и отказывается видеть в нем полноценного художника. Теперь перед читателем всего лишь «портрет в юности». Хотя в пятой главе романа изложена эстетическая программа Стивена, в общих чертах повторяющая прежние рассуждения самого автора об «эпифаниях», теперь это — теория персонажа, но не Джойса, который понимает задачи искусства уже несколько по-другому. Стивен-художник, сколько бы автор ни рассказывал о его жизни, никогда не сможет стать Джойсом-художником: герой, выступающий внимательным наблюдателем по отношению к самому себе и окружающему миру, остается объектом наблюдения со стороны автора.

По мере взросления Стивен учится отчуждать свой прошлый опыт, смотреть на себя иронически — то есть занимать по отношению к себе «в юности» ту же позицию, которую по отношению к нему «в зрелости» занимает сам Джойс. Когда же Стивен достигнет художнической самостоятельности, которая необходима, чтобы приступить к созданию настоящего сложного произведения, подобного «Портрету художника в юности», Джойс будет готов к написанию «Улисса». В нем он снова выведет Стивена — набравшегося опыта, но по-прежнему отстающего на шаг от своего создателя.

В определенном смысле его предшественником на этом пути выступил Пруст, подробно описавший в романе «В поисках утраченного времени» (1913—1927) процесс того, как повествователь расслаивает свою память, пытаясь обрести в ней нечто неподвластное всеразмывающему потоку времени. Джойс, овладев новым способом отчуждения своего

сознания, готов был двинуться еще дальше — к конструированию чужого «я» такими же поэтическими средствами («поток сознания»), какими он препарировал собственное.

В 1914 г., Джойс приступил к работе над текстом, впоследствии превратившимся в роман под названием «Улисс» (1922).

Замысел «Улисса» пришел к Джойсу еще в 1906 г., во время работы над «Дублинцами». Так должна была называться очередная новелла, главный персонаж которой — дублинский еврей по имени Алфред Хантер — бродил бы по городу в течение дня. Однако сюжет остался неиспользованным, и в 1907 г. Джойс задумал развить его в более пространное повествование о человеке, который, по словам писателя, должен был стать «дублинским "Пером Гюнтом"». Эта переключка с Ибсеном намекала, во-первых, на символическое обобщение (преломление жизни целой нации в судьбе отдельно взятого человека) и, во-вторых, на некий синтетический жанр, по примеру «Пера Гюнта» сводящий вместе разнородные тематические, сюжетные и жанровые элементы. Но если герой Ибсена проживает перед зрителем почти всю свою жизнь, то Джойс остался верен первоначальному замыслу и включил в роман события одного-единственного дня.

«Улисс» разбит на восемнадцать эпизодов — именно так, взамен традиционных глав, называл их сам Джойс. Содержание каждого охватывает временной промежуток длительностью примерно в один час. Правда, в целом ряде случаев Джойсу приходится растягивать художественное время, насыщая очередной час таким количеством событий, которые в действительности заняли бы куда больше времени.

В центре повествования находятся три главных персонажа — Леопольд Блум (заменивший собой изначально задуманного Алфреда Хантера), его жена Мэрион (Молли) и уже известный читателям по предыдущему роману Джойса Стивен Дедалус. Сюжет «Улисса» строится вокруг отношений между Блумом и его женой, с одной стороны, и Блумом и Стивеном, с другой. Блум с утра уходит из дому, чтобы принять участие в похоронах знакомого, и не спешит возвращаться обратно, зная, что в этот день его жена позвала к себе своего нового ухажера. Блум бродит по Дублину, встречает знакомых и малознакомых людей, совершает множество будничных поступков.

В свою очередь, Стивен также утром покидает башню Мартелло, откуда его выживает приятель. Получив очередную получку в школе, где он преподает историю, Стивен кружит по городу в поисках собеседников, которых щедро угощает за свой счет. Вечером пути «отца» Блума и «сына» Стивена случайно пересекаются, после чего они продолжают дальнейшие скитания вместе. В конце концов, уже поздно ночью Блум приводит Стивенса к себе домой, решив поддержать его по мере сил. Однако Стивен отказывается и от покровительства, и от ночлега, которые ему предлагает Блум, и вскоре уходит. Блум ложится в постель к жене и засыпает, утомленный всем пережитым. Последний эпизод «Улисса» представляет собой внутренний монолог «матери» (Молли Блум), разбуженной приходом мужа и Стивена. Перебирая в памяти события прошедшего дня, она сравнивает Блума со своим новым любовником, а также с интересом думает о том, что вышло бы, поселись Стивен у них в доме, и в конце концов тоже засыпает.

Несмотря на то, что действие «Улисса» укладывается в восемнадцать с небольшим часов, Джойс успевает подробно разработать характеры главных персонажей и развернуть сложную динамику их отношений. Так, Блум на протяжении романа испытывает противоречивые чувства к жене — от обожания до пренебрежительного равнодушия. Ее измена и оскорбляет его, и делает ее в его глазах более привлекательной. К своему сопернику Блум также питает не только ревнивую зависть, но и невольное восхищение, отмечая у него качества, которыми не обладает сам. На Стивена, который младше его на шестнадцать лет, Блум переносит нерастроченный запас отцовских чувств, испытывая при этом душевную боль из-за воспоминаний о собственном сыне, Руди, умершем во младенчестве. Именно из-за смерти сына, случившейся за одиннадцать лет до описываемых событий, брак Блума дал трещину, и они с Молли, несмотря на взаимную любовь, начали отдаляться друг от друга, становясь постепенно чужими.

Попытку Блума ввести Стивена в свою семью в качестве компенсации за потерянного Руди можно интерпретировать как стремление вернуться в прошлое, обрести прежнюю Молли и свою любовь к ней. Но Стивен занят собственными переживаниями.

Джойс сохраняет верность автобиографическому принципу построения образа этого персонажа, рисуя в «Улиссе» следующий этап его жизни, пришедший на смену тому, что был описан в Финале «Портрета художника в юности». Стивен повзрослел примерно на год, но за это время успел съездить в Париж, вернуться в Дублин, пережить смерть матери. Он сполна познал духовное одиночество, на которое обрек себя в последней главе «Портрета», и хотя по-прежнему полон решимости держаться избранного пути, невольно ищет поддержки со стороны других. Тщетно добиваясь внимания известных ирландских литераторов, Стивен не замечает искренней симпатии со стороны Блума и отвергает его дружбу. Подлинной встречи, столь важной для обоих героев, не происходит.

Таким образом, «Улисс» можно прочесть как социально-психологический роман с большим количеством персонажей, каждый из которых представляет собой целостный характер со своей предысторией, психологией, линией поведения. Однако манера презентации этих характеров была вызывающе нетрадиционной даже по меркам натурализма. Необычность и разнообразие повествовательных приемов, использованных Джойсом, сразу же выдвинули его в число ведущих художников-модернистов, а «Улисс» превратили в «образцовый» модернистский роман.

Отчасти Джойс развивал в «Улиссе» тенденции, намеченные в «Дублинцах» и «Портрете художника в юности». Вновь обратившись к теме городского быта, он продолжил поиск «реальности» своего Дублина. Как и прежде, он остался внимателен к «мелочам», добиваясь визуальной и звуковой выразительности материала. Привязав сюжет «Улисса» к одному дню, Джойс точно определил его дату — 16 июня 1904 года, тем самым подчеркнув глубинную связь романа как с ходом истории, так и со своей биографией — в этот день он впервые отправился на прогулку по Дублину с новой знакомой, Норой Барнакл. О том, какое значение Джойс придавал — точности урбанистического ландшафта «Улисса», свидетельствуют его письма 1914 — 1917 гг. к родственнице в Дублин, в которых он просил сообщить ему самые подробные сведения о том, как выглядел город 16 июня 1904 г. и какие события происходили в нем в этот день. Блум, Стивен, другие персонажи передвигаются по улицам, которые не только называются, но и скрупулезно описываются. В результате «Улисс» вообрал в себя почти фотографически рельефный образ ирландской столицы. «Если Дублин когда-нибудь будет разрушен, его смогут восстановить по моим книгам», — любил говорить Джойс.

Подобные приемы «объективной детализации» автор переносит на своих героев. Строго заданный временной промежуток, в течение которого развивается действие «Улисса» (подходящий больше для новеллы, чем для объемного романа), вынуждает Джойса отказаться от такого приема, как характеристика персонажа через совершаемые им социально значимые поступки. Ничего «общественно важного» с Блумом и Стивеном не происходит. Они, на взгляд других людей, незаметны. Поэтому повествование во многих эпизодах строится на совмещении пространственных внутренних монологов, оформленных в виде «потока сознания», с подробной регистрацией действий и событий, наполняющих день обычного человека — вплоть до детального описания его физиологических управлений. Воспоминания, наблюдения, мгновенно возникающие мысли и ощущения, фрагментарность увиденного и услышанного — все это, причудливо сплетаясь, образует сложную экспозицию, главным измерением которой выступает время, то реальное и сверхреальное, то иллюзорное. Это позволяет Джойсу представить своих персонажей, прежде всего Блума, «симультанно», в условном единстве его биологических, психологических, духовных особенностей. При этом писатель намеренно размывает границу между описаниями и внутренними монологами, совмещая два разных типа повествования — от третьего и от первого лица, так что читателю порой приходится догадываться, за чьим сознанием он следит — персонажа или безличного повествователя. К тому же в различных эпизодах автор «дает слово» не только Блуму или Стивену (они порой смещаются на периферию действия, а то и вовсе выпадают из него), но и другим, второстепенным, персонажам, а иногда строит

целый эпизод с точки зрения постороннего наблюдателя, который почти никак не персонифицирован. Так, в 12-м эпизоде повествование ведется от лица безымянного посетителя кабачка Барни Кирнана, половина 13-го эпизода рассказана от лица Герти Макдауэлл — девушки, случайно оказавшейся на пляже одновременно с Блумом, а в 16-м эпизоде слово берет полностью анонимный рассказчик, явно не похожий по своим интонациям на повествователя начальных эпизодов.

Подобное смещение точек зрения и модусов повествования не могло не производить на первых читателей «Улисса» впечатления хаоса. Не узнавая в этом тексте традиционный роман, они пытались понять, на чем основывается его художественное единство. Одно из объяснений, казалось, лежало на поверхности — на него указывало само название джойсовского произведения. Мысль о том, что Леопольд Блум — это современный Улисс, Стивен — его сын Телемак, а их странствия по Дублину составляют содержание той «одиссеи», которая только и возможна в начале XX века, была для многих весьма привлекательной. В 1923 г. в защиту «Улисса» от поэта и прозаика Ричарда Олдингтона (1892—1962), иронически нарекшего Джойса «выдающимся по неорганизованности талантом», выступил автор только что нашедшей «Бесплодной земли» Т. С. Элиот. В эссе «Улисс», порядок и миф» (1923) он возвел джойсовскую манеру повествования в ранг научного открытия, необходимого наряду с новациями Г. Флобера и Г. Джеймса для вывода современного романа из состояния кризиса. В «Улиссе» Элиот также усмотрел намерение автора выстроить материал по законам мифа, «способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история». Теперь, подчеркнул Элиот, «вместо метода повествовательного мы можем пользоваться методом мифологическим», и это — «шаг к тому, чтобы сделать современный мир доступным для искусства».

Действительно, во время работы над «Улиссом» Джойс писал в одном из своих писем: «Моя книга — это современная «Одиссея». Каждый ее эпизод соответствует одному из приключений Улисса». В письмах к другому своему корреспонденту, Стюарту Гилберту, Джойс подробно изложил схему, отражающую эти «гомеровские» соответствия. Так, первые три эпизода романа, посвященные Стивену, Джойс назвал «Телемак», «Нестор» и «Протей», объединив их общим названием — «Телемахиды».

Вторая «часть» романа, отведенная главным образом странствиям Блума, называлась собственно «Одиссеей» и включала в себя эпизоды 4—15 («Калипсо», «Лотофаги», «Аид», «Эол», «Лестригоны», «Сцилла и Харибда», «Блуждающие скалы», «Сирены», «Циклопы», «Навсикая», «Быки Солнца» и «Цирцея»). Наконец, третья «часть», охватывающая три последних эпизода («Эвмей», «Итака», «Пенелопа»), носила название «Возвращение». Кроме того, Джойс добавил к этой схеме список символов, цветов, искусств, органов тела и т. д., каждый из которых имел соответствие в том или ином эпизоде «Улисса». Например, первому эпизоду романа, в котором читатели знакомятся со Стивеном, Джойс дал следующую интерпретацию: искусство — теология (имеются в виду теургические претензии символизма), цвет — белый и золотой, символ — наследник (название определенного органа здесь отсутствует, поскольку Телемак, по словам автора, «еще не чувствует тела»). В «Калипсо», первом эпизоде «Одиссеи», такой орган появляется — это почка (олицетворение чувственности Блума); искусство — экономика, цвет — оранжевый, символ — нимфа. Наконец, для последнего эпизода «Улисса», отданного внутреннему монологу Молли Блум, Джойс указал всего два соответствия — плоть и земля.

В 1930 г. С. Гилберт предпринял издание «Улисса», снабдив его пространным предисловием и комментарием. В них он подробно объяснил все эти переключки, с тем чтобы представить роман не хаотическим собранием эпизодов, каким его продолжали считать многие критики, а сложной символической конструкцией «всего во всем», неким алхимическим камнем творчества, на основе которого вырастет здание «мировой библиотеки», тайного языка, существующего в разрезе времени. Для этого имеются основания. У Джойса каждое слово, каждая деталь «играет», соотносится с комплексом самых разных значений и образов, заимствованных не только у Гомера, но и у Рабле, Дж. Вико, Шекспира, Гёте, Йейтса, а также из Библии, различных эзотерических учений. По

мнению Элиота, Гилберта и их последователей, смысл этого романа, несмотря на внешне беспорядочное изложение, «приземленность» тематики и персонажей, чрезвычайно серьезен, поскольку Джойс действительно пишет современную «Одиссею», стараясь придать своему повествованию философскую глубину, а в образе Леопольда Блума – вывести нового Улисса, в поисках смысла жизни героически преодолевающего соблазны и опасности современного мира.

Однако следует иметь в виду, что в опубликованный текст романа «гомеровские» названия эпизодов так и не вошли — они остались разбросаны по различным письмам и другим джойсовским бумагам. Причем, как свидетельствуют его письма, Джойс вовсе не считал «гомеровскую» схему ни исчерпывающей, ни единственно возможной для истолкования «Улисса», который он, начиная с 1918 г., называл уже не «романом», а «эпосом» или «энциклопедией». Так, кроме «Одиссеи», в сюжете «Улисса» можно обнаружить дантевский или шекспировский пласт. К примеру, сам Стивен готов считать себя отнюдь не Телемаком, а Гамлетом (кем будет тогда Блум?). В предпоследнем эпизоде Блум, вспоминая все случившееся с ним за день, сопоставляет с каждым этапом своих «странствий» эпизоды не из «Одиссеи», а из ветхозаветной истории. Кроме того, внимательные критики открыли целый ряд других соответствий. Так, в Стивене помимо Телемака и Гамлета можно узнать Блудного сына из евангельской притчи, Зигфрида из оперы Вагнера, шекспировского сына Гамлета; в свою очередь Блум — не только Улисс, но и Синдбад-Мореход, добрый самаритянин, Вечный Жид, Шекспир-отец и пр. Молли же — как апокалиптическая блудница, так и Великая Мать.

Уже по этой причине вряд ли приходится говорить об одном-единственном смысле «Улисса». Очень многое в поэтике этого романа сближает его с культурой символизма. Обнаруженная Гилбертом сеть ассоциативных переключек, перекрестных аллюзий, скрытых цитат, отсылок и намеков превращает этот пространственный роман, с одной стороны, в некий сводный текст литературной традиции (на что косвенно намекает, например, образ «роста» английской литературы в 14-м эпизоде), в своеобразную мировую библиотеку, а с другой — в подобие стихотворения. Его элементы скорее музыкальны, чем пространственны. «Улисс» позволяет вспомнить о синтезе искусств символистов с ее особой техникой лейтмотивов, каждый из которых несет переменную музыкальную, поэтическую и идейную нагрузку, двигаясь то к центру произведения, то к его периферии.

Как и ранее, в «Портрете художника в юности», Джойс меняет стилистическую окраску каждого эпизода, только в «Улиссе» эта игра стилями выходит на авансцену, порой отесняя на задний план его событийное содержание. Исследователи отмечают, что начиная примерно с середины романа Джойс использует в каждом из эпизодов свой особый, ведущий прием.

Так, в 11-м эпизоде («Сирены») Джойс вербальными средствами подражает ритмике музыкального произведения, опираясь не только на контрапунктный принцип построения фуги, но и такие «акустические» литературные приемы, как звукопись. В 14-м эпизоде («Быки Солнца») попойка студентов-медиков в одном из помещений дублинского родильного дома соотносится с различными стилевыми манерами (от древнеанглийской литературы до современной Джойсу), что, по замыслу автора, и дает прекрасный материал для пародии, и аллегорически изображает процесс развития плода в утробе матери. В 17-м эпизоде («Итака») Джойс использует технику вопросов и ответов в духе католического катехизиса.

Таким образом, «Улисс» далек от того, чтобы, подобно роману XIX века, быть субъективной интерпретацией житейского или исторического казуса или, подобно архаическому эпосу, нести в себе сознание и культуру целого народа. Несмотря на обилие в романе документальных, автобиографических, исторических, литературных и прочих вкраплений, он является не подражанием некой внешней по отношению к себе реальности, но самой реальностью — результатом причудливого акта сугубо личностного творчества, независимого от какой бы то ни было «жизни». Джойс потому и ограничивает действие «Улисса» одним днем, что он «длится дольше века». И этот поиск времени во времени — задача и М. Пруста, и У. Фолкнера — столь дерзновенен, что Джойсу, наделенному

колоссальным артистическим честолюбием, требуются годы и годы работы, чтобы не изнемочь в борьбе с Хроносом и создать «вечность наоборот», памятник своей Реальности в самом гибком из искусств — слове. Так, он изобретает множество приемов, чтобы подчеркнуть синхронность своего повествования, добивается, чтобы читатель воспринимал линейное развертывание различных сюжетных линий во времени как одновременное.

Например, в 10-м эпизоде («Блуждающие скалы») simultанность уличных сцен передается и с помощью постоянно возникающей детали (кортежа вице-короля, перемещающегося по улицам Дублина), и регулярного, логически не мотивированного переноса отдельных фраз из последующих сцен в предыдущие.

«Улисс» — книга, рассчитанная на неоднократное прочтение. «Идеальный читатель» Джойса должен изучать ее с тем же пиететом, с каким, скажем, египтолог пытается вникнуть в тайнопись папируса. Только в этом случае за одним «именем» романа проступит другое — «имя розы», как сказал бы У. Эко, — и откроются новые горизонты смысла. Это и есть одна из важных задач, которую Джойс поставил перед своими читателями, — самостоятельно свести воедино все подробности июньского дня, последовательно восстановить событийную картину действий, чтобы понять, что же именно произошло со всеми персонажами романа, ставшими то ли свидетелями знамений «конца света», то ли невольными участниками маскарада, травестии, карнавала, смысл которых известен только посвященным.

То же стремление к тотализации именно художественного бытия вынуждает Джойса описывать жизнь обитателей Дублина в мельчайших подробностях, включая и физиологические. Если мир «Улисса» — это некий автономный космос, то Блум в нем — имярек, «всякий и каждый». В одном из писем Джойс объяснял свой выбор героя (героического антигероя?) — клоуна, с одной стороны, и трагической личности, с другой, — не тем, что Улисс — участник известного мифологического сюжета (как раз сюжет «Одиссеи» в «Улиссе» практически не просматривается), а тем, что он — сын и отец, муж и любовник, царь и «никто», воин и пахарь, мореплаватель и домосед, мудрец и глупец. Блум подобен Улиссу, вечному страннику. В отличие от своего прототипа, он не гражданин замкнутого античного космоса, а свидетель «Заката Европы», ницшевского «размыва контуров».

Бытовой, исторический, гомеровский, эзотерический уровни сюжета «Улисса» не противопоставлены, а смыкаются воедино в образе Блума, делаая его воплощением главного мотива романа — этически нейтрального «вечного возвращения» к самому себе.

В мире «Улисса» властвует циклическое время. О нем невозможно вынести какое бы то ни было суждение, поскольку он лишен твердой системы ценностей. Здесь нет, например, общезначимого критерия, позволяющего отличить нормальное от ненормального, верх от низа и естественное от противоестественного. Блум — «никто», средний человек, и поэтому как «всякий и каждый» абсолютно нормален. Но в той же мере он и носитель всякого рода «ненормальностей» (начиная от его насмешливо-иронического отношения к религии и заканчивая склонностью к многочисленным половым извращениям). Так, важная роль 15-го эпизода («Цирцея») заключается в том, что в нем персонажи встречаются с самими собой в мире «загробных» галлюцинаций и призраков, но это возвращение к себе ровно ничего не меняет в их жизни. Равным образом ничего не меняет и реальное возвращение Блума Домой в 17-м эпизоде. По кругу движутся и мысли Молли Блум в заключительном эпизоде.

Таким образом, Джойс в «Улиссе», как и на всем протяжении своего творческого пути, добивался максимальной степени свободы, доступной художнику, — свободы не только от литературных и идеологических влияний, не только от «материала», но и от себя самого, от всего, что есть в человеке «неэстетического», что мешает ему быть художником. В «Улиссе», собрав огромное количество кирпичиков и выстроив из них собственную вселенную, «дворец на кончике пера», Джойс намеренно отказывается наполнять ее этическим смыслом.

В 1922 г. «Улисс» вышел отдельной книгой в Париже. Его издала Сильвия Бич (1887—1962), владелица книжного магазина «Шекспир и компания». За пределами Франции книга считалась контрабандой — она была запрещена в Англии, Ирландии и США, куда туристы ввозили ее тайком (в США запрет на публикацию «Улисса» был снят лишь в 1934

г.). Тем не менее «Улисс» сразу стал сенсацией, а Джойс был провозглашен одной из центральных фигур литературы модернизма. Однако сам писатель не любил шумихи вокруг своего имени и отказывался от навязываемой ему роли главы новой школы.

Творчество Джойса с его бесконечным движением от одной реальности к другой и еще более достоверной реальности составило один из полюсов британского модернистского романа. На противоположном полюсе — написанное Дейвидом Гербертом Лоренсом, ультраромантиком и субъективистом.

Итак, «Улисс» Дж. Джойса: - писатель предпринял редчайшую в современной литературе попытку создания эпоса, подобного гомеровской «Одиссее». Гомер, Данте, Шекспир — вот его образцы, вот с кем он вступает в творческое соревнование, но, разумеется, современным эпосом может быть только жанр, доминирующий в современной литературе, — роман;

- роман содержит аллюзию на «Одиссею» (основа – гомеровский миф о приключениях Одиссея). Каждая глава романа соотносится с тем или иным эпизодом странствий Одиссея, и, хотя роман вполне понятен, даже если читатель не знает об этом намерении автора, восприятие его текста существенно обогащается, если учитывать это обстоятельство;

- действие романа занимает один день — 16 июня 1904 года;

- замысел Джойса в «Улиссе» — «увидеть все во всем». Время и пространство в романе приобретают универсальный характер: все происходит одновременно и все проникает друг друга. Для этого и нужен миф Джойсу — в мифе модернисты находят точку опоры, способ противостоять разорванной, фрагментарной современности. Миф как вмещище универсальных свойств человеческой природы придает целостность роману, и мифологизирование становится характерной приметой литературы модернизма;

- «Улисс» — это и роман-шифр. Имеется в виду крайний рационализм романной структуры, жесткая выверенность каждого слова. В 1930 году Джойс принял участие в создании книги С. Гилберта «Улисс Джеймса Джойса. Путеводитель по роману», где раскрыл некоторые из имевшихся им в виду смыслов в переключках отдельных образов, эпизодов, фрагментов романа, и все-таки далеко не все смыслы романа разгаданы комментаторами, и одним из удовольствий для читателя-интеллектуала при чтении «Улисса» остается его намеренная таинственность, взгляд на него как на некий шифр, как на роман-ребус, не подлежащий окончательной разгадке;

- для большинства читателей имя Джойса навсегда связано с приемом «потока сознания», с первым последовательным использованием принципа внутреннего монолога. Нельзя сказать, чтобы это было открытие Джойса. В реалистической литературе XIX века этот прием уже использовался. Но заслуга ирландского писателя в том, что он придал этому приему новый масштаб, сделав его основой повествования в своем романе, и тем самым вскрыл все заложенные во внутреннем монологе возможности и с блеском их использовал;

- «Поток сознания» позволяет фиксировать не только осознанные, артикулированные в слове мысли персонажа; Джойс достигает новой ступени психологической достоверности, когда показывает перебивы в работе человеческой мысли, ее ассоциативность, роль внешних впечатлений;

- Джойсу в «Улиссе» удалось поставить точку в истории реалистического романа: все его тенденции, в том числе к психологизму, доведены в «Улиссе» до логического конца, и после Джойса наступает новая эра в развитии жанра романа. Джойс в «Улиссе» пошел по пути преодоления традиций реализма и натурализма с помощью разложения привычных повествовательных норм и создания новой целостности за счет обращения к древнему мифу.

### 3. Психологический лиризм прозы Марселя Пруста

Литература французского модернизма — явление сложное по содержанию, разнообразное по форме и пестрое по составу. Она представлена такими, казалось бы, разными школами, группами, течениями, как «поток сознания», сюрреализм, дадаизм, унизм, драма абсурда, «новый роман» и др. Однако это разнообразие не скроет близости позиций французских модернистов, когда речь заходит об отношении к реалистической

традиции и об осмыслении места человека в мире, возможностей познания окружающей действительности.

Родоначальник французского модернизма Марсель Пруст (1871 – 1922) с величайшим почтением относился к творчеству своих предшественников в жанре романа — Стендаля, Бальзака, Флобера, Франса. Некоторым из крупнейших писателей-реалистов Пруст многим был обязан в своем творчестве: он учился психологическому анализу у автора «Красного и черного», мастерству создания литературной фрески, масштабности изображения — у Бальзака, приемам написания интеллектуального романа, насыщенного сложными культурными реминисценциями и философской проблематикой — у Франса.

Пруст — один из «отцов» западноевропейского модернизма, писатель, оказавший заметное влияние на развитие романа в XX веке, прежде всего в таких его жанровых модификациях, как лирический и психологический роман

Родился в состоятельной семье известного врача. В десятилетнем возрасте перенес первый приступ астмы, от которой страдал всю жизнь. В 1882 году поступил в лицей Кондорсе, где стал создателем и автором рукописного лицейского журнала «Сиреневое обозрение»

В 1886 году пишет свои первые рассказы «Затмение» и «Облака». После окончания лицея делает первые шаги в свете, знакомится с А. Франсом. В 1889 году поступает на добровольную военную службу, закончив которую, возвращается в Париж, где продолжает образование на юридическом факультете Сорбонны.

По окончании университета принимается за написания романа «Жан Сантей» (1952), который остался незаконченным.

В 1896 году вышла в свет первая книга Пруста, сборник эссе, новелл и этюдов «Утехи и дни». Основная мысль книги — «лучше промечтать жизнь, чем прожить ее» В «Утехах и днях» Пруст не только находит свой материал, которым стала светская жизнь, не только отыскивает свою тему — тему произвольной, спонтанной памяти, — но и вырабатывает свой взгляд на изображаемое. Для Пруста светская жизнь — сфера неподлинного существования, как условно и не подлинно всякое существование человека в социальном пространстве. Внутренняя реальность нашего «я» оказывается для писателя ценнее реальности внешней. Не удивительно, что в своей первой книге Пруст проявил себя мастером тонкого психологического анализа, мимолетной импрессионистической зарисовки, лирической миниатюры.

Наброски к «Жану Сантею» и «Утехи и дни» стали своеобразной творческой лабораторией писателя, где готовились материалы для главного его произведения, романа «В поисках утраченного времени» (опубл. 1913—1927). Роман состоит из семи книг «По направлению к Свану» (1913), «Под сенью девушек в цвету» (1918), «У Германтов» (1921), «Содом и Гоморра» (1921), «Пленница» (1923), «Исчезнувшая Альбертина» (1925), «Обретенное время» (1927).

Все семь книг объединены образом рассказчика Марселя, пробуждающегося среди ночи и предающегося воспоминаниям о прожитой жизни. Однако прустовский роман — не мемуары и не автобиографический роман. Пруст видел свою задачу не в том, чтобы подвести итог прожитому. Писателю важно было донести до читателей определенный эмоциональный настрой, внушить некую духовную установку, открыть истину, важную для самого автора и обретенную им, сформулированную в результате творческого усипия, в процессе написания романа. Такая установка позволяет рассматривать роман Пруста как одну из разновидностей лирического романа.

Прустовский лиризм — явление особого свойства. Лирический пафос проистекает у Пруста из стремления пробиться к подлинности нашего «я». Пруст хочет внушить читателю веру в неисчерпаемое богатство внутренней реальности, которую необходимо освободить от всеразрушающего действия привычки и умственной лени. Творческое усилие сознания вознаграждается прозрением, обретением личностью ее подлинности.

В своем стремлении к спонтанности, интуитивности постижения действительности посредством «непроизвольной памяти» Пруст противостоит символистской тенденции к конструированию образа, приводившей, особенно на позднем этапе развития символизма, к

некоторой отвлеченности образа, что и вызывало настороженное отношение Пруста к символизму.

Прустовский образ импрессионистичен. В приемах его создания можно увидеть школу Флобера и Гонкуров с их тонкостью восприятия, установкой на впечатление, мастерством детализированного описания.

Хотя, создавая свою грандиозную фреску, Пруст ориентировался на «Человеческую комедию» Бальзака, принципы реалистической эстетики были чужды автору «В поисках утраченного времени». Пруст менее всего склонен полагать, что личность обусловлена социальными и историческими факторами. Движущей силой поступков прустовских героев становится подсознание, область неожиданных ассоциаций и сложных комплексов. Отсюда — статичность прустовских персонажей. Меняются лишь моменты существования персонажа и точка зрения наблюдателя, что позволяет некоторым исследователям говорить о «кинематографичности» прустовского видения действительности.

Выход в свет первой книги романа вызвал недоуменные отзывы критики. «По направлению к Свану» был назван «досужим произведением», творением дилетанта. Признание пришло к Прусту после выхода в свет книги «Под сенью девушек в цвету» (1918), за которую автор был удостоен Гонкуровской премии.

В 1919 году была опубликована книга Пруста «Подражания и смеси», в которую вошли литературные подражания и пародии, написанные в 1908—1909 годы, и статьи 1900—1908 годов. Пруст подражает манере Бальзака, Гонкуров, Мишле, Флобера, Сент-Бева, Ренана, Анри де Ренье и других. Эти стилизации стали ростками настоящей литературной критики в творчестве Пруста, который обнаруживает здесь одну особенность своего дарования — способность растворяться в другом, вживаться в иную писательскую индивидуальность, своеобразный литературный протеизм.

Лишь в 1954 году французским литературоведом Бернаром де Фаллуа была опубликована книга Пруста «Против Сент-Бёва», которую он начал писать в 1907 году. В этой книге-эссе Пруст в полемике с биографическим методом Сент-Бёва вырабатывает основные положения своей эстетики и открывает формулу романа «В поисках утраченного времени». В книге «Против Сент-Бёва» писатель отыскал принцип, объединивший, сплавивший в органическое целое лирическую прозу, мемуары и литературную критику. Важнейшей мыслью Пруста становится положение о том, что «Книга — производное иного «я», чем то, которое мы обнаруживаем в наших привычках, в обществе, в наших пороках». Писатель убежден, что Сент-Бёв «недооценил всех великих писателей своего времени», увлеченный своим биографическим методом, который предполагал нераздельность человека и творца в писателе. Полемике с Сент-Бёвом Пруст перенесет затем и на страницы романа «В поисках утраченного времени» (образы Свана, Бергота, Вентейля, маркизы де Вильпаризи). Пруст отходит от биографической ценностной установки («я»-для-других; жизнь как высшая ценность) к исповедально-лирической («я»-для-себя; искусство как высшая ценность; акцент не на событиях, а на их восприятии героем).

М. Пруст не оставил школы, трудно назвать его прямых учеников и последователей. Однако влияние Пруста можно обнаружить в творчестве Ф. Мориака, А. Моруа, А. Жида, С. Цвейга, А. Моравиа, В. Набокова, В. Вулф, О. Хаксли, К. Симона и других. В настоящее время Пруст во Франции — признанный классик, писатель, создавший «эпопею современного письма» (Р. Барт).

Однако в своем романе «В поисках утраченного времени» (опубл. 1913—1927) Пруст создает свой оригинальный вариант по-бальзаковски многотомного цикла — «роман-поток», в котором стендалевский психологизм преобразуется в особую технику «потока сознания», а внутренний монолог поглощает всю романную структуру. Традиционные формы романного повествования не удовлетворяют прустовской потребности в субъективизации художественной реальности. Исходным тезисом Пруста становится мысль: «Все — в сознании, а не в объекте». Для Пруста подлинное бытие — не вне, а внутри сознания. Человек для автора «В поисках утраченного времени» это «Homo Reminiscens» («Человек вспоминающий»). Модернист Пруст не верит в возможности разума. «С каждым днем я все менее ценю разум. С каждым днем все более отдаю себе отчет в том, что только, выйдя за

его пределы, писатель может вновь овладеть чем-то из наших впечатлений, то есть извлечь нечто такое из себя самого, что и есть единственный предмет искусства», — заявляет Пруст в предисловии к книге «Против Сент-Бёва». Зато самой высокой оценки удостоивается бергсоновская интуиция, проявляющаяся в те редкие мгновения «озарений», когда мир благодаря действию механизма произвольной памяти освобождается от притупляющего остроту восприятия действия привычки и предстает в своей подлинности, то есть в первозданной свежести и остроте впечатления.

#### 4. Тема отчуждения личности в творчестве Франца Кафки

Франц Кафка при жизни почти не публиковал своих произведений, только отрывки из романов “Процесс” (1925 г.) и “Замок” (1926 г.) и немногие новеллы. Самая замечательная из его новелл “Превращение” была написана осенью 1912 года и опубликована в 1915 году. Герой “Превращения” Грегор Замза — сын небогатых пражских обывателей, людей с чисто материалистическими потребностями. Лет пять назад его отец разорился, и Грегор поступил на службу к одному из кредиторов отца, стал коммивояжером, торговцем сукном. С тех пор вся семья — отец, страдающая астмой мать, его младшая любимая сестра Грета — целиком полагаются на Грегора, материально полностью от него зависят. Грегор постоянно в разъездах, но в начале повествования он ночует дома в перерыве между двумя деловыми поездками, и тут с ним происходит нечто ужасное. С описания этого события начинается новелла:

Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое. Лежа на панцирно-твердой спине, он видел, стоило ему приподнять голову, свой коричневый, выпуклый, разделенный дугообразными чешуйками живот, на верхушке которого еле держалось готовое вот-вот окончательно сползти одеяло. Его многочисленные, убого тонкие по сравнению с остальным телом ножки беспомощно копошились у него перед глазами.

“Что со мной случилось?” — подумал он. Это не было сном.

Это начало превращения доброго, чуткого, жертвенного человека в отвратительного жука. Кафка очень подробно описывает новое строение тела Грегора, испытываемые им теперь неудобства и новые удовольствия, новые вкусы. В хитиновой оболочке идет процесс утраты человеческого: сначала Грегор утрачивает речь, а потом одно за другим и многие свои душевные свойства, которыми гордился, но при этом он и в своем новом, пугающе-отвратительном облике остается человеком в большей мере, чем члены его семьи.

Да, на них обрушилось страшное несчастье, их сын и брат превратился в насекомое, но поистине удивительна в этой новелле реакция семьи Замза на превращение Грегора. С потрясающим психологизмом Кафка рисует мещан, в которых естественные чувства и христианские порывы какое-то время борются с отвращением и ненавистью к тому, кто своим превращением разрушил их скромный достаток, вынудил искать работу, сдавать комнату жильцам, а главное — скрывать страшную семейную тайну.

С семейством Замза произошло нечто такое, чего никогда не происходило ни в одном знакомом им семействе, поэтому позор за превращение добавляется к досаде на Грегора. Новелла строится на тончайшем изображении изменения чувств внутри семьи. По мере того, как мать и сестра утрачивают надежду на обратное превращение Грегора, возрастает ненависть к нему отца. В одной из сцен отец загоняет Грегора в его комнату, швыряя в него красными яблочками; один из этих твердых снарядов застревает в спинке Грегора и становится причиной его смерти. Его смерть — освобождение для семьи, которая тем временем поправила свои дела: все нашли работу, расцвела сестра, теперь они наконец могут переменить квартиру на более дешевую и удобную (пока был жив Грегор, нельзя было никуда переехать) — в последней сцене они все вместе едут на трамвае на загородную прогулку и планируют новую жизнь.

Форма рассказа дает разные возможности для его интерпретации (предложенное здесь истолкование — одно из множества возможных). “Превращение” — новелла многослойная, в ее художественном мире переплетаются сразу несколько миров: мир внешний, деловой, в котором нехотя участвует Грегор и от которого зависит благополучие семьи, мир семейный, замкнутый пространством квартиры Замза, который изо всех сил пытается сохранить

видимость нормальности, и мир Грегора. Два первых открыто враждебны третьему, центральному миру новеллы. А этот последний строится по закону материализовавшегося кошмара.

В. В. Набоков говорил: “Ясность речи, точная и строгая интонация разительно контрастируют с кошмарным содержанием рассказа. Его резкое, черно-белое письмо не украшено никакими поэтическими метафорами. Прозрачность его языка подчеркивает сумрачное богатство его фантазии”.

Новелла по форме выглядит прозрачно реалистическим повествованием, а на деле оказывается организованной по алогичным, прихотливым законам сновидения; авторское сознание творит сугубо индивидуальный миф. Это миф, никак не связанный ни с одной классической мифологией, миф, не нуждающийся в классической традиции, и все же это миф в той форме, как он может порождаться сознанием XX века.

Как в настоящем мифе, в “Превращении” идет конкретно-чувственная персонификация психических особенностей человека. Грегор Замза — литературный потомок “маленького человека” реалистической традиции, натура совестливая, ответственная, любящая. К своему превращению он относится как к не подлежащей пересмотру реальности, принимает его и к тому же испытывает угрызения совести только за то, что потерял работу и подвел семью. В начале рассказа Грегор прилагает гигантские усилия, чтобы выбраться из постели, отворить дверь своей комнаты и объясниться с управляющим фирмы, которого послали на квартиру к служащему, не уехавшему с первым поездом. Грегора оскорбляет недоверие хозяина, и, тяжело ворочаясь на постели, он думает:

И почему Грегору суждено было служить в фирме, где малейший промах вызывал сразу самые тяжкие подозрения? Разве ее служащие были все как один прохвосты, разве среди них не было надежного и преданного делу человека, который, хотя он и не отдал делу нескольких утренних часов, совсем обезумел от угрызений совести и просто не в состоянии покинуть постель?

Давно уже осознавший, что его новый облик не сон, Грегор все еще продолжает думать о себе как о человеке, тогда как для окружающих его новая оболочка становится решающим обстоятельством в отношении к нему. Когда он со стуком сваливается с кровати, управляющий за закрытыми дверями соседней комнаты говорит: “Там что-то упало”. “Что-то” — так не говорят об одушевленном существе, значит, с точки зрения внешнего, делового мира человеческое существование Грегора завершено.

Внутренний мир Грегора развивается в новелле по законам строжайшего рационализма, но у Кафки, как и у многих писателей XX века, рационализм незаметно переходит в безумие абсурда. Когда Грегор в своем новом облике наконец появляется в гостиной перед управляющим, падает в обморок его мать, начинает рыдать отец, а сам Грегор располагается под своей собственной фотографией времен военной службы, на которой “изображен лейтенант, положивший руку на эфес шпаги и беззаботно улыбающийся, внушая уважение своей выправкой и своим мундиром”. Этот контраст между былым обликом Грегора-человека и Грегором-насекомым специально не обыгрывается, но становится фоном для произносимой Грегором речи.

Обыденность, увиденная как мистический кошмар, прием остранения, доведенный до высочайшей степени, — вот характерные черты манеры Кафки; его абсурдный герой обитает в абсурдном мире, но трогательно и трагически бьется, пытается прорваться в мир людей, и умирает в отчаянии и смирении.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Какие философско-эстетические идеи определяют развитие модернизма в начале XX века?
2. Как сосуществуют реализм и модернизм в начале XX века в художественной литературе?
3. Кто из писателей мировой литературы традиционно считаются модернистами?
4. Какие явления определяют художественную основу романа «Улисс» Дж. Джойса?

5. Почему главным приёмом изображения в романе «Улисс» Дж. Джойса является «поток сознания»?
6. В чём сходна или отлична творческая манера Дж. Джойса и М. Пруста?
7. Какими чертами характеризуется творческая манера Ф. Кафки?

*Литература:*

1. [Джойс Джеймс Улисс / Джеймс Джойс. — \[Б.м.\] : \[б. и.\]. — \[1057 с.\]](#).
2. [Пруст М. В поисках утраченного времени. В сторону Свана / М. Пруст. — СПб. : Советский писатель, 1992. — \[350 с.\]](#).
3. [Кафка Ф. Превращение / Ф. Кафка. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 26 с.](#)
4. [Гиленсон В. А. История литературы США : учеб. пособие для студ. вузов / В. А. Гиленсон. — М. : Академия, 2003. — 704 с. С. 292-294](#)
5. [Зарубежная литература конца XIX — начала XX века / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Академия, 2003. — 496 с. С. 220-229](#)
6. [Зарубежная литература XX века : учеб. пособ. / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Академия, 2003. — 640 с. С. 44-52, 118-135](#)
7. [Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / Л. Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. — М. : МГУП, 2001. — 235 с. С. 275-371](#)
8. [История зарубежной литературы XX века : учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. — М. : Проспект, 2003. — 544 с. С. 21-30, 81-86, 102-109, 110-118](#)
9. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 405-413, 456-483](#)
10. [Нарцызова О. А. История зарубежной литературы : Конспект лекций / О. А. Нарцызова. — Ростов н/Д : Феникс, 2004. — 224 с. С. 184-186, 187-189, 191-207](#)

Лекция № 15  
**Литература середины XX века**

План

1. Литература «потерянного поколения».
2. Тема «потерянного поколения» в романе «Прощай, оружие!» Эрнеста Хемингуэя.
3. Творчество Эриха Марии Ремарка в контексте литературы «потерянного поколения».
4. Художественная многоплановость повествования в романе «Сто лет одиночества» Габриэля Гарсии Маркеса.
5. «Театр абсурда». Драматургия середины и II половины XX ст.:
  - 5.1. Общие тенденции развития.
  - 5.2. «Неподвижный театр» театр Сэмюэля Беккета.
  - 5.3. Художественные особенности драматургии Эжена Ионеско.
  - 5.4. Драма-притча в творчестве Жана Ануя.

1. Литература «потерянного поколения»

Литература «потерянного поколения» сложилась в европейских и американской литературе в течение десятилетия после окончания первой мировой войны. Зафиксировал её появление 1929 год. Тогда были созданы три романа: «Смерть героя» Р. Олдингтона, «На Западном фронте без перемен» Э. М. Ремарка и «Прощай, оружие» Э. Хемингуэя.

В литературе определилось потерянное поколение, названное так с лёгкой руки Хемингуэя, поставившего эпиграфом к своему первому роману «Фиеста. И восходит солнце» (1926) слова жившей в Париже американки Гертруды Стайн «Все вы – потерянное поколение». Эти слова оказались точным определением общего ощущения утраты и тоски, которые принесли с собой авторы названных книг, прошедшие через войну. В их романах и повестях было столько отчаяния и боли, что их определили как скорбный плач по убитым на войне, даже если герои книг и спаслись от пуль. Это реквием по целому поколению, не состоявшемуся из-за войны, на которой рассыпались идеалы и ценности, которым учили с детства.

Герои книг писателей «потерянного поколения», как правило, совсем юные, можно сказать, со школьной скамьи принадлежат к интеллигенции. Для них путь Барбюса представляется недостижимым. Они индивидуалисты и надеются, как герои Хемингуэя, лишь на себя, на свою волю, а если и способны на решительный поступок, то дезертируя (лейтенант Генри).

Герои Ремарка находят утешение в дружбе и любви. Это их своеобразная форма защиты от мира, принимающего войну как способ решения политических конфликтов.

«Потерянное поколение» противопоставило обманувшему их миру горькую иронию, ярость, бескомпромиссную критику цивилизации, что и определило место этой литературы в реализме, несмотря на пессимизм, общий у неё с литературой модернизма.

2. Тема «потерянного поколения» в романе Э. Хемингуэя «Прощай, оружие»

В романе «Прощай, оружие!» Хемингуэй стремится художественно раскрыть, как война и связанные с ней бедствия лишают человека права на достойную, полноценную жизнь и деятельность.

Действия романа разворачиваются на итало-австрийском фронте в 1917 году, Хемингуэй создаёт потрясающе яркие и сильные эпизоды военных будней, сражений, коротких дней отдыха, пьяный угар ресторанов в прифронтовых городках, гнетущую тоску лазаретов. На фронте идут дожди, в войсках свирепствует холера. Солдаты, не желающие воевать, наносят себе увечья.

Герой роман, американец Фредерик Генри, лейтенант. На фронте он возглавляет подразделение санитарных частей итальянской армии. О герое Генри на страницах романа мимоходом сказано, что до войны он изучал архитектуру в Италии. Для образа героя и для его судьбы не имеет ни малейшего значения, с таким же успехом писатель мог наделить его любой другой профессией. Это упоминание имеет разве что чисто функциональное значение, чтобы оправдать знание героем итальянского языка и Италии вообще.

Немногим больше сказано о Кэтрин Баркли. И то, что сказано, относится только к причинам, побудившим её отправиться на фронт в качестве сестры милосердия. Надо полагать, что Хемингуэй оттенил этот момент в силу его характерности.

Примечательно, что даже Кэтрин Баркли понимает, какую чудовищную и кровавую бессмыслицу представляет собой война. Она говорит Фредерику: «Люди не представляют, что такое война во Франции. Если б они представляли, это не могло бы продолжаться».

На первых страницах романа Хемингуэй подчёркивает обыкновенность своего героя, который живёт сегодняшним днем и не очень хочет задумываться о бессмысленности этой войны и о том, чем она может закончиться.

Хемингуэй, по существу, обходит молчанием вопрос о том, что заставило Фредерика Генри, американца, уроженца страны, которая к тому времени ещё не вступила в войну, пойти добровольцем в итальянскую армию. Когда Кэтрин Баркли при знакомстве спрашивает его, зачем он пошёл служить в итальянскую армию, он отвечает совсем невнятно: «Не знаю, есть вещи, которые совсем нельзя объяснить».

Однако фронтовые будни очень скоро развеяли «розовый туман». Генри воочию убеждается, что на реке Плаве происходит бессмысленная братоубийственная бойня. Разобраться в сути происходящего ему помогли солдаты-автомеханики, которые и раскрыли ему глаза на истинное положение вещей на фронте. «Все ненавидят эту войну», – говорят они своему офицеру, называя тех, кто «наживается на войне». А пока что Генри живёт такой же пустой жизнью, как и другие офицеры: пьянствует с ними в офицерской столовой, ходит регулярно в офицерский публичный дом. Когда ему предоставляют отпуск, он едет совсем не туда, куда ему хотелось. Пока что он заводит легкую интрижку с красивой медицинской сестрой, англичанкой Кэтрин Баркли. Ему представляется это удобным и несложным.

Однако судьба распорядилась иначе. Фредерик незаметно для себя начинает привязываться к Кэтрин. Он начинает понимать это в тот вечер, когда пьянствовал в компании офицеров, а потом пошёл к ней на свидание, а она не смогла отлучиться с работы. «Я вышел из приемной, и мне вдруг стало тоскливо и неудобно. Я очень небрежно относился к свиданию с Кэтрин, я напился и едва не забыл прийти, но, когда оказалось, что я её не увижу, мне стало тоскливо и я почувствовал себя одиноким».

И, наконец, Фредерик вынужден признаться себе: «Видит бог, я не хотел влюбляться в неё. Я ни в кого не хотел влюбляться. Но видит бог. Я влюбился». Эта любовь в атмосфере войны, страданий, крови и смерти пронизана ощущением трагизма, предчувствием катастрофы.

Хемингуэй не был свидетелем разгрома итальянской армии под Капоретто, но сумел воссоздать картину отступления армии с той силой правдивости, которая даётся только большому таланту. Кульминационной точкой в этом описании отступления в романе стал эпизод, когда толпу бегущих встречает полевая жандармерия и карабинеры наугад выхватывают офицеров из массы солдат и тут же расстреливают их.

Естественное чувство самосохранения толкает Генри на бегство. Он не хочет оказаться жертвой этого бессмысленного, ничем не оправданного убийства. Он не знает за собой вины и не хочет отвечать своей жизнью за глупость других.

Хемингуэй не хотел ни в чем приукрашивать своего героя. Он показывает его человеком достаточно циничным, лишённым каких-либо политических или социальных идей. Генри не становится убеждённым противником войны, человеком действия, готовым бороться за свои новые убеждения. Нет, он индивидуалист и думает только о себе и о своей любимой женщине: «Я создан не для того, чтобы думать. Я создан для того, чтобы есть. Да, чёрт возьми. Есть, и пить, и спать с Кэтрин».

Лейтенанта Генри совершенно не интересуется остальной мир, всё человечество. Он один. Он и Кэтрин. Для него война закончилась. «Я решил забыть про войну. Я заключил сепаратный мир». Он бежит вместе с Кэтрин в нейтральную Швейцарию. Они живут там в горах, наслаждаясь тишиной, прогулками по снежным тропинкам. Кэтрин ждет ребенка.

Герой романа испытывает всю полноту счастья. И, что особенно важно для всей концепции Хемингуэя, Генри впервые в своей жизни перестаёт быть одиноким. Но оказывается, что убежать от жестокости мира нельзя, даже в тихую нейтральную Швейцарию. Развязка надвигающейся трагедии не заставляет себя ждать: Кэтрин не может родить, ей делают кесарево сечение, и она умирает.

«Вот чем всё кончается. Смертью. Не знаешь даже, к чему всё это. Не успеваешь узнать. Тебя просто швыряют в жизнь и говорят тебе правила, и в первый же раз, когда тебя застанут врасплох, тебя убьют. Или убьют ни за что, как Аймо. Или заразят сифилисом, как Ринальди. Но рано или поздно тебя убьют. В этом можешь быть уверен. Сиди и жди, и тебя убьют».

В финале писатель приводит своего героя к осознанию жестокости, бессмысленности жизни, потерянности человека в этом огромном и враждебном мире.

Трагическая судьба Кэтрин дает повод Хемингуэю подсказать читателю мысль, что жизнь всего лишь биологический процесс: сначала она наделяет человека здоровьем, даёт ему надежду, потом её отнимает. В конце концов в жизни над человеком одерживают верх не светлые, а тёмные начала. Но нельзя согласиться с таким фатальным взглядом на жизнь. На самом деле смерть Кэтрин – это лишь трагическая случайность, которая в данном случае не зависела ни от войны, ни от Генри, ни от самой Кэтрин. Следует говорить о победе не тёмных, а светлых сил. Генри и Кэтрин в условиях враждебной им действительности, несмотря на все ужасы войны, сохранили чистоту и красоту своих душ. Своей любовью они победили войну.

Роман «Прощай, оружие!» заполняет новую страницу в биографии хемингуэевского героя, показывает генезис «потерянного поколения», приоткрывает завесу над той бездной, в которую оно заглянуло на войне.

### 3. Творчество Э. М. Ремарка в контексте литературы «потерянного поколения»

Творчество Э. М. Ремарка появилось в суровое время мировых войн. Ремарк, один из самых популярных писателей 20 века, с первых произведений заявил о себе, как о писателе, который показывает ужас войны, рассказывает о том, как она изменила людей и что принесла в мир. В своих произведениях Ремарк продолжал традиции неоромантизма.

Самым известным произведением Ремарка считается роман «Три товарища», завершённый в 1936 году. «Произведение уникально по своему чувственному наполнению. Нет четких образов времени или места, до максимума узок диапазон повествования. Но автору удалось настолько ярко и объемно изобразить послевоенную Германию до прихода к власти фашистов, что чисто зрительное восприятие текста исчезает, а читатель погружается в атмосферу отчаянной безнадежности, глухого недовольства, неуверенности и зыбкости, заполнявшей умы и сердца людей того времени. Книга производит неизгладимое впечатление и заставляет остро ненавидеть войну, разрушающую судьбы».

Поколение, юность которого пришлась на период войны, называют «потерянным». Не потому, что люди эти потеряны для общества и дальнейшей жизни, а оттого, что на войне

теряют они свои юношеские иллюзии и вместе с тем обретают какую-то несвойственную до этого сентиментальную мечтательность.

Герои романа «Три товарища» живут в «скверное время»: безработица, инфляция, голод. Среди всего этого жизненного хаоса люди, представляющие «потерянное поколение», разучились видеть и чувствовать прекрасное. Их заботят другие проблемы. Они вынуждены бороться с жизненными трудностями. Патриция — женщина, ради которой нужно совершать подвиги, ее нужно боготворить. С ней ассоциируются цветы, и розы, которые ей дарит Роберт, сопровождают ее повсюду, как символ еще сохранившейся красоты, гармонии, безмятежности и счастья.

Ремарк создает в романе галерею образов, созданных по принципам романтической поэтики, но при этом остающихся довольно типичными: они находятся в конфликте с миром, но остаются «маленькими людьми», они приспособляются или уходят из жизни. Время от времени кто-нибудь из них предпринимает попытку изменить мир, но она заканчивается плачевно. Ощущение безысходности не покидает этих персонажей.

Время безработицы — проверка человека на прочность. Квартира фрау Залевски полна человеческих драм. Именно в таком обществе жил Роберт Локамп. В квартире фрау Залевски, среди бедноты и деклассированных элементов раскрывается натура Робби, человека умного, пронизательного и доброго. Пройдя войну, страх, лишения он смог сохранить душевное тепло, а в сердце — любовь, умение любить и жертвовать собой ради дорогих людей. Роберт не может находиться в полном одиночестве. Он бродит по улицам, сидит в барах с друзьями, выпивает. Выпивка спасает Робби от воспоминаний о войне. О тех ужасах, которых ему довелось пережить. Он ощущает ту же боль, что и тогда, на фронте.

Готфрид Ленц, «последний романтик», друг Роберта Локампа и Отто Кестера. Ленц «длинный, худой, с гривой волос цвета соломы и носом, который подошел бы совсем другому человеку». Не раз автор будет обращать внимание на голову Готфрида. Это его «опознавательный знак», а еще солнце, которое излучает душевное тепло. Ленц отвергает все то, что заранее известно: «Когда есть цель, жизнь становится мещанской, ограниченной». Готфрид обладал удивительной способностью влюблять в себя людей. Он находил общий язык с абсолютно разными людьми. Он — душа компании. Без его разговоров все умолкало и затихало. Готфрид считал себя наставником Робби, более того отцом. Он считал себя ответственным за жизнь своих друзей. Старался брать их проблемы на себя. Он старался находить нестандартные романтические решения в послевоенном городе. Розы из церковного сада для возлюбленной друга, новый способ заработка денег, разный подход в деловых моментах. Все новое, неизведанное тянуло Ленца.

Отто Кестер раскрывается читателю не сразу. Сдержанность — главная черта характера Отто. На протяжении романа мы узнаем, что он бывший военный, владелец автомастерской, автогонщик. Кестер сильный человек с железной силой волей. Он привык добиваться поставленных целей. Мужчина с твердым характером, Отто обладает способностью быстро ориентироваться в затруднительной ситуации. Он предан своим друзьям, ценностям жизни. Он остается человеком в любых ситуациях, но человеком, не готовым отступить от своих принципов никогда. После убийства Готфрида Отто со звериным чутьем выслеживал человека, оборвавшего жизнь его друга. Отто Кестер — образец сильного мужчины, готового ради своих близких пожертвовать тем, что дорого именно ему.

Пат, как зовут ее друзья, — идеал женственности, благородства, вкуса, изящества. Вписавшись в быт трех товарищей, предпочитая обжитые ими трактиры и бары дорогим ресторанам своей бывшей компании, Пат таит в себе нечто невысказанное, тревожащее Робби: ведь она ему не пара! «Она создает атмосферу», — так охарактеризовал ее Ленц, подчеркивая исключительность этой девушки. Она завоевала расположение друзей Роберта. Ради нее и Роберта друзья готовы были идти на все. Сделать невозможное.

Романтизированный образ Пат в ее серебристом вечернем платье, в мягком уюте ее комнат, сохранившихся от былых апартаментов и обставленных уцелевшей фамильной мебелью, — контраст убожеству и грязи жизни городских низов, где врастают три товарища. Возникшая было необходимость выбора — либо три товарища, либо девушка —

снимается благородством, тактом и полным пониманием со стороны друзей Робби. Пат — прелестная, свежая, цветущая — тоже жертва войны. У нее туберкулез, следствие детского недоедания.

В исключительных ситуациях персонажи романа «Три товарища» показаны как люди, знающие цену жизни, цену дружбы. Они готовы на любые поступки, даже самые рискованные, ради счастья близких духовно людей. Романтически идеализированные, они сталкиваются с жестокостью мира и потерей самых близких людей, оставаясь при этом верными себе.

#### 4. Художественная многоплановость повествования в романе «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса

«Сто лет одиночества» — это целостное литературное свидетельство всего, что так или иначе затрагивало меня в детстве. В каждом герое романа есть частица меня самого», — признавался Гарсиа Маркес. Еще, пожалуй, существеннее, что в воспоминаниях детства — истоки правдоподобной фантастике писателя, его удивительной способности рассказывать невероятные вещи с естественным выражением лица. В высшей степени красноречивы воспоминания Гарсиа Маркеса об одной из его тетушек: «Это была необыкновенная женщина. Она же — прототип героини другой странной истории. Однажды она вышивала на галерее, и тут пришла девушка с очень необычным куриным яйцом, на котором был нарост. Уж не знаю почему, этот дом был в селении своего рода консультацией по всем загадочным делам. Всякий раз, когда случалось что-то, чего никто не мог объяснить, шли к нам и спрашивали, и, как правило, у тети всегда находился ответ. Меня восхищала та естественность, с которой она решала подобные проблемы. Возвращаюсь к девушке с яйцом, которая спросила: «Посмотрите, отчего у этого яйца такой нарост?» Тогда тетя взглянула на нее и ответила: «Потому что это яйцо василиска. Разведите во дворе костер». Костер развели и сожгли это яйцо. Думаю, эта естественность дала мне ключ к роману «Сто лет одиночества», где рассказываются вещи самые ужасающие, самые необыкновенные, с тем же каменным выражением лица, с каким тетя приказала сжечь во дворе яйцо василиска, которого она себе не могла даже вообразить».

В романе «Сто лет одиночества», опубликованном в 1967, — несколько измерений, и читать его, разумеется, можно по-разному. Столетие — как исторический, культурный, жизненный, метафизический цикл.

Есть в романе и сто лет новой истории Колумбии: от мерной четверти прошлого столетия, когда страна освободилась от испанского владычества, до конца первой трети нашего века, когда проходят массовые расстрелы забастовщиков. Есть и парабола долгой человеческой жизни, чарующе-беспечной и мятущейся одновременно, и в последнюю минуту прозревающей собственное предназначение, заложенное в самом рождении.

Есть в романе и антично-библейский контекст, мифологически бездонный и карнавалено травестированный. Мотивы рока, ключевого в древнегреческой трагедии, инцеста, грехопадения, потопа, апокалипсические ноты последних страниц романа несут огромную нагрузку, тем более что каждый из них как бы удваивается, поскольку подвергается смеховому переосмыслению. Даже в таком, казалось бы, сочиненном и органичном для романа эпизоде, как истребление семнадцати сыновей Буэндиа, оживает древнегреческий миф о Ниобе, ставшей символом надменности и в то же время невыносимого страдания, на глазах у которой Аполлон и Артемида поражают стрелами всех ее детей.

«Сто лет одиночества» — это история человечества и притча о человечестве от Хосе Аркадио Буэндиа и Урсулы Игуаран, совершивших грехопадение, впрочем, «по настоянию мужчины», и до Апокалипсиса исчезнувшего в вихре Макондо. Вспомним, что вследствие «губительной и заразной болезни — бессонницы» Хосе Аркадио Буэндиа как новый Адам, обмакнув в чернила кисточку, сначала надписал каждый предмет в доме «стол», «стул», «часы», «дверь», «стена», «кровать», «кастрюля», а затем отправился в загон для скота и в поле и пометил там всех животных, птиц и растения: «корова», «козел», «свинья», «курица», «маниока», «банан». Круговорот в семье Буэндиа, бессмысленное топтание на месте при

неумолимом продвижении к трагическому финалу и даже постоянная повторяемость одних и тех же имен при все новых их комбинациях («Ведь карты и собственный опыт открыли ей, что история этой семьи представляет собой цепь неминуемых повторений, вращающееся колесо, которое продолжало бы крутиться до бесконечности, если бы не все увеличивающийся и необратимый износ оси») — все это возвращает нас к мудрости Экклезиаста. Самое поразительное в приведенных выше словах — то, что в них вскрыт общий закон «слоистости мифов», их предрасположенности к повторениям, но не буквальным, при почти бесконечном числе слоев. С другой стороны Атлантики примерно в то же время тот же закон почти теми же словами сформулировал Клод Леви-Строс: «Миф будет развиваться как бы по спирали, пока не истощится интеллектуальный импульс, породивший этот миф».

«Сто лет одиночества» — это книга о том, что «время есть», и написана она благодаря тому, что «время есть», на том отрезке, который колеблется между «времени не было» и «времени не будет». Не случайно ключевым в романе оказывается мотив времени — реального, текучего и подвижного образа вечности. Роковое, неодолимое влечение друг к другу тетки и племянника подводит черту под длинной чередой рождений и смертей представителей рода Буэндиа, неспособных прорваться друг к другу и вырваться к людям из порочного круга одиночества. Род пресекается на апокалиптической ноте и в то же время на счастливой паре, каких не было еще в этом роду чудаков и маньяков. Последняя нота «Ста лет одиночества» — не пустой звук для русского, точнее, петербургского сознания. «Петербургу быть пусту» — ключевой мотив мифа о Петербурге, выстраданного староверами и переозвученного Достоевским и символистами. Миф о городе, который исчезнет с лица земли и будет стерт из памяти людей.

Роман мог бы называться и иначе — без слова «одиночество», — и тем не менее трудно назвать другую тему, которая столь же неодолимо влечет писателя и пронизывает все творчество Гарсиа Маркеса, как неизбежное одиночество его героев. Тема одиночества сродни повторяющемуся музыкальному мотиву в бесконечной симфонии его творчества. Однако лишь в романе «Сто лет одиночества» эта тема становится центральной и, как бы разбившись на тысячи осколков, придает каждому из его персонажей свое, непохожее на других, но столь же одинокое лицо. Одиночество смерти, о котором поведал Мелькиадес («Он действительно побывал на том свете, но не мог вынести одиночества и возвратился назад»), одиночество власти, подчинившее себе одного из самых одаренных в роду Буэндиа — Аурелиано («Заплутавшись в пустыне одиночества своей необъятной власти»), одиночество старости, в которое на долгие годы погрузилась самая обаятельная из героинь — прародительница Урсула («в лишенном света одиночестве своей глубокой старости»), одиночество неприступности, жертвой которого стала Амаранта («Амаранта заперлась в спальне, чтобы до самой смерти оплакивать свое одиночество»), — каждый из героев романа настолько неповторим и ярок, что оказался способным на свой путь и свою долю. Пустыня одиночества, по которой они бесцельно бродят, твердая его скорлупа, которую они пытаются долбить — ключевые мотивы романа и постоянные напоминания об их неспособности к теплу и солидарности, о чем, уже по выходе романа, отвечая на недоуменные вопросы журналистов, неоднократно говорил сам Гарсиа Маркес. Есть, впрочем, в разговоре об одиночестве и точка отсчета — творческая, коль скоро неизбежное одиночество творца, имеем ли мы мужество в этом себе признаться или нет, лежит в основе того таинства, которому обречен художник и которым он одаривает читателя. Гарсиа Маркес этим мужеством обладает. В интервью, данном в 1979 году Мануэлю Перейре, корреспонденту журнала «Bohemia», он сказал: «Считаю, что если литература — продукт общественный, то литературный труд абсолютно индивидуален и, кроме того, это самое одинокое занятие в мире. Никто не может тебе помочь написать то, что ты пишешь. Здесь ты совершенно один, беззащитен, словно потерпевший кораблекрушение посреди моря». И уже совсем недавно, в 1992 году, в предисловии к сборнику «Двенадцать странствующих рассказов» он снова вернулся к теме процесса писания, требующего величайшего самоуглубления и одиночества, какое только можно себе представить.

Далеко не случайно первоначально Гарсиа Маркес хотел дать своему роману, известному как «Сто лет одиночества», который никак не мог осилить и все откладывал для лучших времен, другое название — «Дом». Жизненный цикл, отведенный роду Буэндиа, неуклонно движется к своему концу, по мере того как приходит в запустение Дом. Он приходит в упадок и разрушается, несмотря на все титанические и безуспешные попытки дряхлеющей Урсулы противостоять этому процессу, неумолимо надвигающемуся итогу. В доме не хватало тепла, не хватало его, в сущности, даже Урсуле, и все его многочисленные обитатели действительно лишь обитали в нем, а не жили.

Проклятие дома — необоримый страх породнившихся родственников обрести хвостатое потомство, с хрящевыми крючками и кисточками на конце. Дабы обмануть судьбу, Урсула, прародительница, вообще готова была отказаться от продолжения рода. Да и потом, убеждаясь, что расплата все откладывается, она, тем не менее, то и дело ужасалась по крайней мере четырем смертным грехам, подчинившим себе членов ее семейства: война, бойцовые петухи, дурные женщины, бредовые идеи. Испепеляющие страсти и бредовые идеи оказываются сердечными и душевными свиными хвостиками, появления которых так опасалась Урсула и о появлении которых — и прежде всего у своего сына, Аурелиано — она, в сущности, догадалась. Далеко не случайно мы читаем о герое, которому пришлось развязать тридцать две войны, нарушить все свои соглашения со смертью и открыть в конце концов преимущества простой жизни, что он «вывалялся, как свинья в навозе славы». «Ты поступаешь так, — закричала ему его мать, когда узнала, что он отдал приказ расстрелять своего друга, — словно родился со свиным хвостом». В этом хрупком и прекрасном мире чудаков, анахоретов и смутьянов все его обитатели родились со свиными хвостиками. Все они, каждый по-своему, вывалялись в навозе, кто славы, как Аурелиано, кто неприступности, как Амаранта, кто жестокости, как Аркадио, кто прожорливости и мотовства, как Аурелиано Второй, кто изнеженной извращенности, как Хосе Аркадио.

Творчество Гарсиа Маркеса пронизывает собой народное мировидение, вековая мудрость то и дело дает о себе знать. Но одновременно дает о себе знать и коренное отличие: мудрость Гарсиа Маркеса одновременно и вековая, и сегодняшняя. Так, в фольклоре индейского племени чиригуано есть любопытнейшее сказание о великом потопе: «Чтобы досадить истинному богу, Агуара-Тунпа поджег все прерии в начале или в середине осени, так что вместе с растениями и деревьями, погибли и все животные, от которых в те времена зависело существование индейцев ... Он наслал ливень на землю, надеясь потопить в воде все чиригуанское племя, и чуть было не преуспел в этом. К счастью, чиригуано удалось расстроить его план. Действуя по внушению истинного бога Тунпаэтэ, они отыскали большой лист падуба и посадили на него двух маленьких детей, мальчика и девочку, рожденных от одной матери, и пустили этот маленький ковчег с его драгоценным грузом плыть по воде. Дождь лил потоками, вода поднялась и затопила всю землю, все чиригуано утонули; спаслись только двое детей на листе падуба. Наконец дождь прекратился, и вода спала, оставив после себя огромные пространства вонючего ила ... Со временем дети выросли, и от их союза произошло все племя чиригуано».

Замысел Гарсиа Маркеса, как бы подхватывая некоторые из мотивов этого мифа, в то же время очевиднейшим образом полемически заострен. И если народное сознание выпестовало миф-предостережение против стихии — не столько природной, сколько стихии зла, бушующей в крови людей, — с ключевым мотивом спасения и союза двух детей, рожденных от одной матери, то колумбийский писатель идет дальше и не оставляет иллюзий.

Но является ли роман «Сто лет одиночества» мрачной притчей о человечестве? Конечно же нет, несмотря на апокалипсические ноты финала, на мифологический размах обобщений, на всю серьезность разговора о смысле человеческой жизни, несмотря на то, что роман, без сомнения, прозвучал как предостережение. И трагизму, и серьезности разговора, и предостережению, и апокалипсическим нотам в романе Гарсиа Маркеса неизменно сопутствует смех. В одном из интервью Гарсиа Маркес сказал: «Когда-нибудь мы возьмемся за разбор «Ста лет одиночества», повести «Полковнику никто не пишет», «Осени патриарха» и тогда увидим, сколько шуток, забав, веселья, радости работы заложено в этих книгах,

потому что нельзя создать ничего великого ни в литературе, ни в чем-либо вообще, если не испытывать счастья, создавая это, или по крайней мере не считать это средством достижения счастья». Поэтому с таким же успехом можно сказать, что смеху, шуткам, игре, розыгрышам в творчестве Гарсиа Маркеса сопутствует серьезность разговора о вечных, неразрешимых вопросах, о человеческом предназначении. Нелишне вспомнить, что Достоевский считал самой грустной книгой, созданной гением человека, «Дон Кихота», одну из самых веселых книг мировой литературы, кстати говоря, бесконечно любимой Гарсиа Маркесом. Именно об одной из самых веселых книг в мировой литературе сказаны эти замечательные слова: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: "Что вы, поняли ли вы вашу жизнь на земле и что об ней заключили?" — человек мог бы молча подать "Дон Кихота": "Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?"».

## 5. «Театр абсурда». Драматургия середины и II половины XX века

### 5.1. Общие тенденции развития

Рубеж 50–60-х годов XX века принято считать переломным в развитии драматургии многих европейских стран. Именно в эти годы начинается широкая волна экспериментов, поисков, осторожных и крайних, приведших к появлению «театра абсурда».

«Театр абсурда» – общее название для драматургии поставангардного периода 1950–1970-х годов. Этот своеобразный взрыв подготавливался исподволь, он был неизбежен, хотя и имел в каждой европейской стране, помимо общих, и свои, национальные, предпосылки. Общие – это дух успокоенности, мещанского самодовольства и конформизма, воцарившиеся в Европе и США после Второй мировой войны, когда на сцене господствовали обыденность, приземленность, ставшие своеобразной формой скованности и молчания театра в период «испуганного десятилетия».

Было очевидно, что театр стоит у порога нового периода своего существования, что необходимы такие способы и приёмы изображения мира и человека, которые бы отвечали новым реалиям жизни. Театр поставангарда – самый шумный и скандальный, швырнувший вызов официальному искусству своей шокирующей художественной техникой, напрочь отметающий старые традиции и представления. Театр, взявший на себя миссию говорить о человеке как таковом, универсальном человеке, но рассматривающий его как некую песчинку в космическом бытии. Создатели этого театра исходили из мысли об отчужденности и бесконечном одиночестве в мире.

Впервые театр абсурда заявил о себе во Франции постановкой пьесы Э. Ионеско «Лысая певичка» (1951). Никто тогда не предполагал, что зарождается новое течение в современной драматургии. Через год появились новые пьесы Ионеско – «Стулья» и «Урок», а затем С. Беккет выступил со своей пьесой «В ожидании Годо» (1953), которая и стала знаковым явлением в драматургии абсурда.

Сам термин «театр абсурда», объединивший писателей различных поколений, был принят и зрителем, и читателем. Однако сами драматурги его решительно отвергали. Э. Ионеско говорил: «вернее было бы назвать то направление, к которому я принадлежу, парадоксальным театром, точнее даже «театром парадокса».

Творчество драматургов театра абсурда было чаще всего «пессимистическим ответом на факты послевоенной действительности и отражением её противоречий, повлиявших на общественное сознание второй половины нашего века». Это проявилось прежде всего в чувстве растерянности, а точнее, затерянности, охватившем европейскую интеллигенцию.

Поначалу всё, о чём рассказывали в своих пьесах драматурги, казалось бредом, представленным в образах, своего рода «бредом вдвоём». Ионеско в одном из своих интервью заявляет: «Разве жизнь не парадоксальна, не абсурдна с точки зрения усредненного здравого смысла? Мир, жизнь до крайности несообразны, противоречивы, необъяснимы тем же здравым смыслом... Человек чаще всего не понимает, не способен объяснить сознанием, даже чувством всей природы обстоятельств действительности, внутри которой он живёт. А стало быть, он не понимает и собственной жизни, самого себя».

Смерть в пьесах выступает символом обречённости человека, она даже олицетворяет и абсурдность. Поэтому мир, в котором живут герои театра абсурда, – это царство смерти. Оно непреодолимо никакими человеческими усилиями, и любое героическое сопротивление лишается смысла.

Ошеломляющая алогичность происходящего, нарочитая непоследовательность и отсутствие внешней или внутренней мотивированности поступков и поведения действующих лиц произведений Беккета и Ионеско создавали впечатление, что в спектакле заняты актёры, никогда ранее не игравшие вместе и задавшиеся целью во что бы то ни стало сбить друг друга, а заодно и зрителя с толку. Обескураженные зрители встречали подобные постановки иногда улюлюканьем и свистом. Но вскоре парижская пресса заговорила о рождении нового театра, призванного стать «открытием века».

Период расцвета театра абсурда давно прошёл, а проблемы, поставленные С. Беккетом и Э. Ионеско, их драматическая техника остаются актуальными и в настоящее время. Интерес к театру абсурда не только не погас, а, напротив, постоянно растёт, в том числе и в России, о чём свидетельствуют постановки пьесы С. Беккета «В ожидании Годо» в Санкт-Петербургском Большом драматическом театре (сезон 2000 года). Парадоксально то, что интерес вызывает театр, предложивший зрителям познакомиться с существом, лишь внешне напоминающим человека, существом жалким и униженным, либо, наоборот, довольным своей ограниченностью и невежеством.

В творчестве драматургов театра абсурда ощущается углубление трагического восприятия жизни и мира в целом.

Деятели этого театра – С. Беккет, Э. Ионеско, Ж. Жене, Г. Пинтер – пишут, как правило, о трагической судьбе человека, о жизни и смерти, но облачают свои трагедии в форму фарса, буффонады.

#### 5.2. «Неподвижный театр» С. Беккета

Сэмюэль Беккет (1909 – 1989) родился в Дублине в семье землемера в 1909 году. Как и Шоу, Уайльд и Йейтс, он учился в протестантской ирландской средней школе и, хотя позже он стал атеистом. Можно предположить, что интерес Беккета к проблемам бытия и самоидентификации начался с неизбежных и вечных, свойственных англо-ирландцу поисков ответа на вопрос: «Кто я?». Возможно, в этом и есть доля истины, но это далеко от абсолютного объяснения глубокого экзистенциального страдания, лейтмотива творчества Беккета, порождённого скорее чертами его личности, чем обусловленного социально.

Четырнадцати лет Беккета отправили в одну из традиционных закрытых англо-ирландских школ, Portora Royal School в Эннискилене в графстве Фермана. Школа была основана королём Яковом Первым, в ней учился и Оскар Уайльд. Творчество Беккета отражает его постоянные терзания и ранимость. Тем не менее, он был популярен в школе, блестяще учился и превосходно играл в крикет, был полузащитником в регби.

В 1923 году он оканчивает школу и поступает в Trinity College в Дублине, где изучает французский и итальянский языки. В 1927 году Беккет получает степень бакалавра искусств. Академические успехи Беккета позволили университету выставить его кандидатом для традиционного обмена лекторами со знаменитой парижской Ecole Normale. После недолгой преподавательской деятельности в Белфасте осенью 1928 года он отправился на два года в Париж лектором английского языка в Ecole Normale Superieure. Так началось его срастание с Парижем, длившееся всю жизнь. Здесь состоялась его встреча с Джеймсом Джойсом.

В своё первое пребывание в Париже Беккет обратил на себя внимание как поэт, получив литературную премию, — десять фунтов за лучшее стихотворение на тему времени в конкурсе, организованном Нэнси Кунар под председательством её и Ричарда Олдингтона. В стихотворении Беккета с названием «Блудоскоп» философ Декарт размышляет о времени, куриных яйцах, эфемерности. Маленькая книжка, опубликованная парижским издательством Hours Press первым тиражом в сто экземпляров с автографом автора, продавалась по пять шиллингов за книгу; двести экземпляров без авторского автографа стоили по шиллингу. В обоих тиражах сообщалось, что книге присуждена премия и это первая опубликованная книга мистера Сэмюэля Беккета. Книги с автографом Беккета стали достоянием коллекционеров.

Беккету исполнилось двадцать четыре года, и, казалось, он начал основательную блестящую академическую и литературную карьеру. Он получил степень магистра искусств. Его исследование о Прусте, заказанное лондонским издательством и написанное ещё в Париже, вышло в 1931 году. Это проникновенная интерпретация эпопеи Пруста, исследование о времени и предвстие многих тем его будущих произведений — невозможности полного обладания в любви, иллюзии дружбы: «... если любовь... порождение печали, то дружба — порождение малодушия; и если недостижимо ни то, ни другое из-за недоступности (изоляция) всего, что не исходит от ума, то банкротство в обладании, по крайней мере, благородно, ибо оно трагично; попытка коммуникации в дружбе невозможна; она вызывает в памяти вульгарность обезьяны и отвратительно комична подобно сумасшедшему, разговаривающему с мебелью». Поэтому для художника «возможно только духовное развитие в глубину до известной степени. Художественная цель не экспансия, но ограничение. Искусство — апофеоз одиночества. Коммуникация невозможна, потому что не существует способов для её воплощения». Излагая идеи Пруста, Беккет подчеркивает, что эта небольшая книга написана им по заказу и отнюдь не потому, что он чувствует родство с Прустом. Тем не менее, Беккет вложил в книгу многие свои мысли и чувства.

Привычка и рутина, социальные связи — чистая иллюзия, поэтому жизнь художника требует одиночества. Ежедневные лекции в университете стали непереносимы. Четырёх семестров в Trinity College ему оказалось достаточно. Он отказался от дальнейшей карьеры и освободился от рутины и общественных обязанностей. У Беккета начались годы странствий. Он писал стихи и рассказы, перебивался случайными заработками, перебрался из Дублина через Лондон в Париж, путешествовал по Франции и Германии.

Всякий раз, бывая в Париже, Беккет навещал Джойса. По словам Ричарда Эллманна, «Беккет, как и Джойс, любил тишину: часто во время бесед они замолкали, объясняясь знаками, погружившись в печаль, — Беккет, главным образом, о судьбах мира, Джойс — о самом себе. Джойс сидел в своей обычной позе, скрестив ноги, положив носок ноги на подъём другой; Беккет, столь же высокий и худощавый, сидел в такой же позе. Внезапно Джойс спросил: «Как мог такой идеалист, как Юм, писать историю?» — Беккет ответил: «Он писал репрезентативную историю»<sup>10</sup>. Беккет читал Джойсу фрагменты книги Фрица Мотнера «Критика языка», одну из первых работ, показавшую неточность языка, как способа раскрытия и сообщения метафизических истин. Однажды он откровенно признался: «Я никого не люблю, кроме своей семьи», — произнеся это таким тоном, как будто говорил: «Я никого не люблю, в том числе и свою семью»<sup>11</sup>. Раз или два Джойс, у которого было плохо со зрением, диктовал Беккету куски из «Финнеганы воскресают». Это породило легенду, будто бы Беккет был какое-то время секретарем Джойса. Но это не так. Если Джойс и держал секретаря, то это был Поль Леон.

Первая пьеса Беккета «Елевтерия» (свобода — греч.), написанная во Франции вскоре после окончания войны, долго не публиковалась и не ставилась. Пьеса в трёх актах повествовала о стремлении молодого человека не иметь семейных и общественных обязательств. Сцена разделена на две половины. Справа пассивный герой лежит в постели. Слева семья и друзья обсуждают его ситуацию, не обращаясь к нему. Постепенно действие перемещается слева направо, и в итоге герой находит в себе силы сбросить все оковы и освободиться от общества.

В сентябре 1939 года разразилась война. Беккет находился в Ирландии, навещая овдовевшую мать. Он немедленно возвратился в Париж и резко осудил фашистский режим Германии, ужасаясь зверствам и антисемитизму. Как и Джойс, он считал войну бессмысленной и бесполезной. Беккет твёрдо стоял на антифашистской позиции. Он был гражданином нейтральной Ирландии, но остался в оккупированном немцами Париже, принял участие в движении Сопротивления, вёл опасную, полную риска жизнь подпольщика.

Однажды в августе 1942 года, вернувшись домой, он нашёл записку, в которой сообщалось, что несколько членов группы арестовано. Он покинул дом и обосновался в неоккупированной зоне, нанявшись работником в крестьянскую семью в Воклюзе,

неподалёку от Авиньона. Воклюз упоминается во французской версии «В ожидании Годо», когда Владимир спорит, уверяя, что Эстрагон знает деревню Воклюз. Они были в ней. Эстрагон же с пылом отрицает: он вообще нигде не был, кроме места, где он находится сейчас, в Мёрдклюзе (Дерьмоклюзе).

После освобождения Парижа в 1945 году Беккет возвращается туда на короткое время перед поездкой в Ирландию, где он вступает добровольцем в Красный Крест. Во Францию он вернулся осенью 1945 года; некоторое время работал переводчиком и кладовщиком в госпитале Сен-Ло. Зимой он окончательно возвращается в Париж в свою прежнюю квартиру, оставшуюся целой и невредимой.

Возвращение домой ознаменовалось началом самого продуктивного периода в жизни Беккета. Мощный творческий порыв настолько овладел им, что за пять лет он написал следовавшие одно за другим важнейшие произведения: «Элевтерию», «В ожидании Годо», «Конец игры»; романы «Моллой», «Мэлон умирает», «Безымянный» и «Мерсье и Камье», а также рассказы и фрагменты прозы «Никчемные тексты». Все эти произведения написаны во Франции; некоторые из них создали Беккету репутацию писателя, оказывающего влияние на эпоху.

Многие писатели обрели славу благодаря книгам, написанным не на родном языке; но, как правило, к этому их вынуждали обстоятельства. Изгнание, желание оборвать связи со своей страной по политическим или идеологическим причинам или же стремление добиться, чтобы их читал весь мир, и он, гражданин маленькой страны, Румынии или Голландии, языками которых пользовалось малое количество людей, мог бы влиять на мир. Эти причины вынуждали писать на чужом языке. Но Беккет не был изгнанником в полном смысле этого слова, и его родной язык стал универсальным языком XX века. Для создания своих шедевров Беккет избрал французский, потому что ему была необходима дисциплина, которую требовало использование чужого языка. Аспирант, писавший диссертацию о творчестве Беккета, спросил его, почему он пишет на французском. Родной язык искушает писателя прибегать к виртуозному стилю ради самого стиля; чужой язык позволяет достичь отточенного стиля, предельной ясности и экономности, используя характерные для этого языка обороты. Возможно также, что Беккет стремился избежать аллюзий и воспоминаний, которые могли возникать, если бы он писал по-английски. Тот факт, что в своих переводах на английский он в совершенстве передавал дух, смысл и цель произведения, говорит о том, что его предпочтение французского не просто отличительная черта, но проба сил и соблюдение дисциплины, придающей экспрессию.

Подлинным триумфом стала пьеса «В ожидании Годо», изданная в 1952 году; 5 января 1953 года состоялась её премьера в небольшом Theatre de Babylone на бульваре Распай. Теперь этого театра нет. Роже Блен, всегда находящийся на передовой линии авангарда, осуществил постановку и сыграл Поццо. Вопреки ожиданиям этот необычный трагифарс, в котором ничего не происходит и которым из-за его несценичности пренебрегли многие театры, стал величайшим достижением послевоенного театра. Спектакль прошёл четыреста раз и позднее был поставлен в другом парижском театре. Пьеса переведена более чем на двадцать языков и поставлена в Швеции, Швейцарии, Финляндии, Италии, Мексике, Западной Германии, Англии, США и даже в Дублине. В течение пяти лет спектакль в Париже посмотрело более миллиона зрителей, что удивительно для столь загадочной, раздражающей, сложной и бескомпромиссной пьесы, не соответствующей привычной драматургической конструкции. Пьеса вызвала одобрение у самых признанных драматургов, в частности, у Жана Ануя. Он писал, что спектакль Theatre de Babylone равен по своему значению спектаклю «Шесть персонажей в поисках автора» Пиранделло, поставленному Питоевым в Париже в 1923 году. Пьесу приняли Торнтон Уайлдер, Теннесси Уильямс. Уильям Сароян признавался: «Эта пьеса поможет мне и не только мне свободно писать для театра». В августе 1955 года пьеса была поставлена в Лондоне, и хотя Беккет остался спектаклем не доволен, он имел такой успех, что переместился из Arts Theatre Club в West End и шёл продолжительное время. 3 января 1956 года состоялась премьера в США в Miami Playhouse.

Вторая пьеса Беккета «Конец игры» была написана в двух актах, но затем сокращена до одного. Её мировая премьера на французском в постановке Роже Блена должна была состояться в Париже. Но дирекция проявила колебание, и премьера состоялась 3 апреля 1957 года в Лондоне в Royal Court Theatre, гостеприимно предоставившем свою сцену, и Лондон стал свидетелем редкого случая — мировая премьера игралась на французском. Потом пьеса пошла в Париже и продержалась значительное время.

Восхождение Сэмюэля Беккета к славе сопровождалось поразительным проявлением скромности, целеустремленности, преданности строжайшим принципам, вознаграждёнными оvationами и успехом. Высокий, стройный, моложавый в свои пятьдесят лет, Беккет был застенчив, мягок, скромн, прост и абсолютно лишён манерности. Он не осознавал своей славы. Эта черта особенно удивляет в писателе, чьи книги полны страданий, мук, сумасшедших фантазий о человеческой сути и стремления положить конец страданиям. Сам он был в высшей степени уравновешенным и спокойным. Был женат, жил в небольшом доме в деревне либо в Париже. Чуждался литературной братии, предпочитая проводить время дома в обществе художников. В творчестве он продолжает исследование удела человеческого, поиски ответа на фундаментальные вопросы «Кто я?», «Что значит, когда я произношу "я"?» Теперь всё происходило медленнее и с большим напряжением, чем во времена его колоссального творческого подъема.

У Беккета всегда вызывал глубокий интерес технический прогресс в области масс-медиа, и он продолжал писать для радио, обращая особое внимание на слияние текста и музыки. 13 ноября 1962 года по третьей программе Би-би-си состоялся первый радиоспектакль «Слова и музыка». Композитором выступил Джон Беккет. 13 октября 1963 года по французскому радио прозвучал спектакль «Cascando» с музыкой румынского композитора Марселя Михаловича. 16 октября «Cascando» в немецком переводе прозвучало на радио Штутгарта и 28 октября 1964 года в английском переводе по третьей программе Би-би-си.

Когда Беккет перешагнул за седьмой десяток, стремление проникнуть в сознание, сконцентрироваться на единственном, но многогранном образе с особой силой проявилось в его пьесах для сцены и телевидения. Поскольку он занял активную позицию в современном театральном процессе, иногда фигурируя в афише как режиссёр, он мог непосредственно контролировать визуальную сторону своих пьес и как создатель спектакля оценивать подвижные, объёмные образы точнее, чем, если бы выступал лишь как драматический поэт.

Премьера одноактной пьесы «Не я», состоялась в Нью-Йорке в Lincoln Centre в сентябре 1972 года. Образ пьесы — окружённый абсолютной темнотой рот, находящийся посреди сцены; это рот старой женщины, из которого стремительно вылетают беспорядочные слова. Рядом находится таинственный Слушатель в арабском одеянии, изредка безмолвно делающий умоляющий жест. В «Шагах» (премьера пьесы состоялась в лондонском Royal Court Theatre в мае 1976 года) внимание публики приковано к полосе света на полу. Видны только ноги пожилой женщины, которая нервно ходит и разговаривает с покойной матерью. В пьесе «На этот раз», премьера которой также состоялась в Royal Court в мае 1976 года, публика видит выступающую из полной темноты голову седобородого, седовласого старика; он слушает себя, его голос раздается с трёх сторон — слева, справа и из центра, витая над сценой, повествуя о трёх эпизодах его прошлого.

Поэту, живописцу движущихся образов, телевидение даёт дополнительные возможности — визуальный образ может быть зафиксирован раз и навсегда на видео. На телевидении в большей степени, чем на сцене, слова «просто средство, как говорят фармацевты» (Беккет), менее важное, чем действенный элемент, то есть образ. В пьесах «Трио призрака», «... только облака...», премьера которых состоялась в один вечер 17 апреля 1977 года на телевидении Би-би-си, даны мощные образы потерь, вины и сожаления о безвозвратно ушедшей жизни.

Когда Алан Шнайдер ставил впервые в Америке спектакль «В ожидании Годо», он спросил Беккета, кто такой Годо или что означает Годо, драматург ответил: «Если бы я знал, я бы сказал об этом в пьесе».

Это полезное предупреждение каждому, кто подходит к пьесам Беккета с намерением найти ключ к их пониманию и точно выявить, что они означают. Возможно, такой подход может оправдаться по отношению к автору, исходящему из определённой философской или моральной концепции, чтобы затем перевести её в конкретный сюжет и характеры. Но даже в таком случае есть шанс, что конечный результат, если он стимулировал воображение, вышел бы за пределы авторского замысла, стал бы богаче, сложнее и привёл к множеству интерпретаций. Как писал Беккет в эссе о Джойсе «Work in Progress», форма, структура, настрой художественного изложения не отделимы от смысла и концептуального содержания; потому лишь, что художественное произведение как целое и есть смысл, оно неоспоримо связано с использованным методом и не может быть написано по-другому. В библиотеках хранится множество трудов, в которых предпринималась попытка ослабить смысл «Гамлета», свести пьесу к нескольким коротким простым линиям, чтобы она обрела большую ясность и чёткое изложение смысла и идеи, хотя пьеса предельно ясна и выразительна; неопределённость и неподдающаяся упрощению неоднозначность — причина её тотального воздействия.

Эти соображения в разной степени применимы к подлинной литературе, особенно к тем произведениям, в которых автор раскрывает своё ощущение тайны, замешательства и страха, сталкиваясь с человеческим уделом, впадая в отчаяние, оттого что не может обрести смысл жизни. «В ожидании Годо» рождает ощущение неопределённости, её приливы и отливы — от надежды найти идентичность Годо до бесконечных разочарований, и в этом суть пьесы. Любая попытка установить личность Годо умозрительно — такая же глупость, как попытка найти контур светотени в живописи Рембрандта, соскабливая краски.

Однако вполне естественно, что пьесы, написанные в столь необычной и загадочной манере, воспринимаются, как будто есть особая необходимость в раскрытии их тайного смысла, в переводе на бытовой язык. Источник этих заблуждений кроется в стремлении подогнать эти пьесы под каноны и формы «нормального театра» с повествовательным сюжетом. Кажется, что возможно подобрать к этим пьесам ключ, но это насильно лишило бы их тайны, и обнаружился бы традиционный сюжет, скрытый внутри них. Подобные попытки обречены на неудачу. Пьесам Беккета недостает сюжета в большей степени, чем пьесам других абсурдистов. В них нет линейного развития, они представляют плод интуитивного познания автором удела человеческого полифоническим методом. В его пьесах публика сталкивается с организованной структурой изложения и образами, раскрывающими друг друга, как в симфонии, где разные темы образуют смысл благодаря симультанному взаимодействию.

Пьесы Беккета требуют осторожного подхода, чтобы избежать ловушек, упрощающих их смысл. Это не значит, что мы не можем предпринять тщательное исследование, обособляя ряды образов и тем, стремясь понять их структурную основу. Результатов будет легче добиться, следуя авторской идее, зная, что можно получить если не ответы на его вопросы, то, по крайней мере, понять вопросы, которые он задаёт.

«В ожидании Годо» нет сюжета; исследуется статичная ситуация. «Ничего не происходит, никто не приходит, никто не уходит, это страшно»

На просёлочной дороге, около дерева, двое старых бродяг Владимир и Эстрагон ждут. В начале первого акта — открытая ситуация. В конце первого акта им сообщают, что мсье Годо, с которым, как они полагают, они должны встретиться, прийти не может, но завтра он обязательно придёт. Второй акт повторяет эту ситуацию. Приходит тот же мальчик и сообщает то же самое. Финал первого акта:

ЭСТРАГОН. Ну, так идём.

ВЛАДИМИР. Да, идём.

(Они не двигаются с места.)

Во втором акте диалог повторяется, только персонажи меняются репликами.

Последовательность событий и диалогов в каждом акте различна. Всякий раз, когда бродяги встречаются с другой парой персонажей, Поццо и Лаки, господином и рабом, они спорят. В обоих актах Владимир и Эстрагон пытаются покончить самоубийством, и оба раза терпят неудачу. Владимир и Эстрагон называют друг друга Диди и Гого. Но когда мальчик,

посланник Годо, спрашивает их, как к ним обращаться, Владимир говорит, что его зовут Альбер, а Эстрагон, не задумываясь, говорит, что его зовут Катулл. Такой быстрый обмен репликами свойствен мюзик-холльным комикам, повторяющиеся реплики в диалоге — профессиональный приём комиков:

ЭСТРАГОН. Знать бы, что тебя ждёт. / ВЛАДИМИР. Тогда можно было бы какое-то время продержаться. / ЭСТРАГОН. Знать бы, что будет. / ВЛАДИМИР. Тогда нечего было бы и волноваться

Параллель с мюзик-холлом и цирком заявлена открыто.

ВЛАДИМИР. Очаровательный вечер. / ЭСТРАГОН. Незабываемый. / ВЛАДИМИР. И он продолжается. / ЭСТРАГОН. Это очевидно. / ВЛАДИМИР. Он только начинается. / ЭСТРАГОН. Ужасно. / ВЛАДИМИР. Хуже, чем в театре. / ЭСТРАГОН. Чем в цирке. / ВЛАДИМИР. Чем в мюзик-холле. / ЭСТРАГОН. Чем в цирке

В постоянных словесных перепалках у Владимира и Эстрагона проявляются индивидуальные черты. Владимир более практичен, Эстрагон же претендует на роль поэта. Эстрагон говорит, что чем больше он ест моркови, тем меньше она ему по вкусу. Реакция Владимира противоположна: ему нравится всё привычное. Эстрагон ветреник, Владимир постоянен. Эстрагон — мечтатель, Владимир не может слышать о мечтах. У Владимира зловонное дыхание, у Эстрагона воняют ноги. Владимир помнит прошлое, Эстрагон мгновенно всё забывает. Эстрагон любит рассказывать весёлые истории, Владимира они выводят из себя. Владимир надеется, что Годо придёт, и их жизнь изменится. Эстрагон к этому относится скептически и иногда забывает имя Годо. С мальчиком, посланцем Годо, разговор ведёт Владимир, и мальчик адресуется к нему. Эстрагон душевно неустойчив; каждую ночь какие-то неизвестные люди его бьют. Иногда Владимир его защищает, поёт ему колыбельную, накрывает своим пальто. Несходство темпераментов приводит к бесконечным перебранкам, и они то и дело решают разойтись. Они дополняют друг друга и потому зависят друг от друга и обречены никогда не расставаться.

Поццо и Лаки также дополняют друг друга, но их отношения более примитивны: Поццо — садист-господин, Лаки — послушный раб. В первом акте Поццо богат, могуществен и самоуверен: это практичный поверхностный человек с близоруким оптимизмом, иллюзорным ощущением силы и прочности положения. Лаки не только тащит тяжёлый багаж и хлыст, которым его бьёт Поццо, он ещё танцует и думает за него, во всяком случае, вначале. Фактически Лаки учил Поццо высшим ценностям жизни: «красоте, изяществу, истине». Поццо и Лаки олицетворяют отношения между телом и разумом, материальным и духовным в человеке, подчинение интеллекта потребностям тела. Когда силы Лаки иссякают, Поццо жалуется, что тот причиняет ему невыразимые страдания. Он хочет избавиться от Лаки, продав его на ярмарке. Но во втором акте они столь же связаны друг с другом. Поццо ослеп, Лаки потерял дар речи. Поццо заставляет Лаки бесцельно вести его дальше, Владимир же одерживает над Эстрагоном победу, добившись, что они будут ждать Годо.

Немало предпринято остроумных попыток, чтобы установить этимологию имени Годо, выяснить сознательным или бессознательным было намерение Беккета сделать его объектом поисков Владимира и Эстрагона. Можно предположить, что Годо — ослабленная форма от God, уменьшительное имя по аналогии Пьер — Пьеро, Шарль — Шарло плюс ассоциация с образом Чарли Чаплина, его маленьким человеком, которого во Франции называют Шарло; его котелок носят все четверо персонажей пьесы. Высказывалось предположение, что название пьесы «В ожидании Годо» вызывает аллюзию с книгой Симоны Вайль «В ожидании Бога», рождающей ещё одну ассоциацию: Годо — это Бог. Имя Годо породило ещё более неясную литературную ассоциацию. Как замечает Эрик Бентли, это имя персонажа пьесы Бальзака «Делец», более известной под названием «Меркаде». О нём постоянно говорят, но Годо у Бальзака — внесценический персонаж

Параллели наталкивают на мысль, что это вряд ли простое совпадение: и в пьесе Беккета, и в пьесе Бальзака прибытие Годо — страстно ожидаемое событие, которое должно чудесным образом спасти положение. Беккет, как и Джойс, любил тонкие, скрытые литературные аллюзии.

Означает ли Годо вмешательство сверхъестественных сил, или же он символизирует мифическую основу бытия, и его прибытия ждут, чтобы изменилась ситуация, или же он соединяет то и другое, — в любом случае его роль второстепенна. Тема пьесы не Годо, но акт ожидания как характерный аспект человеческого удела. В течение всей жизни мы чего-то ждём, и Годо — объект нашего ожидания, будь то событие или вещь, или человек, или смерть. Более того, в акте ожидания ощущается течение времени в его чистейшей, самой наглядной форме. Если мы активны, то стремимся забыть о ходе времени, не обращая на него внимания, но если мы пассивны, то сталкиваемся с действием времени. Как пишет Беккет в исследовании о Прусте: «Это не бегство от часов и дней. Ни от завтра, ни от вчера, ибо вчера нас деформировало или деформировано нами. ... Вчера — не вежа, которую мы миновали, а знак на проторенной дороге лет, наша безысходная участь, тяжёлое и опасное, оно сидит внутри нас... Мы не только больше устаём от каждого вчера, мы становимся другими и отнюдь не более отчаявшимися, чем были». Бег времени сталкивает нас с основной проблемой бытия: природой нашего «я», постоянно меняющегося во времени субъекта, пребывающего в вечном движении, и потому всегда нам неподвластного. «Человек может воспринимать реальность только как ретроспективную гипотезу. В нём постоянно происходит медлительный, тусклый, монохромный процесс переливания в сосуд, содержащий флюид прошедшего времени, многоцветный, подвижный феноменом этого времени»

Во втором акте Поццо и Лаки появляются снова, но их беспощадно изменило время, и Владимир и Эстрагон вновь сомневаются, их ли они видели раньше. Но и Поццо их не помнит: «Я не помню, встречал ли я кого-нибудь вчера. Но завтра я не вспомню, видел ли я кого-нибудь сегодня»

Ожидание — это узнавание опытным путём действия времени, постоянно изменяющегося. К тому же, поскольку реально ничего не происходит, то ход времени всего лишь иллюзия. Непрекращающаяся энергия времени говорит против себя, она бесцельна и потому недействительна и лишена смысла. Чем более изменяются вещи, тем более они остаются прежними. И в этом ужасающая неизменность мира. «Слёзы мира — величина постоянная. Если кто-то начинает плакать, значит, где-то кто-то перестал плакать». Один день похож на другой, и мы умираем, как будто никогда и не рождались. Поццо об этом говорит в последнем монологе-взрыве: «Сколько можно издеваться, задавая вопросы о проклятом времени?.. Вам мало, что... каждый день похож на другой, в один прекрасный день он онемел, а я в другой прекрасный день ослеп, и придёт такой прекрасный день, когда все мы оглохнем, а в какой-то прекрасный день мы родились, и настанет день, и мы умрём, и будет ещё один день, точно такой же, а за ним другой, такой же...»

И всё же Владимир и Эстрагон продолжают надеяться и ждут Годо, чей приход может остановить бег времени. «Может, сегодня мы будем спать в его дворце, в тепле, на сухой соломе, на сытый желудок. Вот что значит ждать, согласен?». Эта реплика, пропущенная в английской версии, без обиняков говорит о жажде отдыха от ожидания, ощущения, что ты попал на небеса; и это всё предоставит бродягам Годо. Они надеются спастись от бренности мира и непрочности иллюзии времени и обрести спокойствие и неизменность внешнего мира. Они перестанут быть бродягами, бездомными странниками и обретут дом.

Владимир и Эстрагон ждут Годо, несмотря на то, что неизвестно, возможна ли эта встреча. Эстрагон о ней не помнит, Владимир не вполне уверен, о чём они у него просили: «ни о чем конкретном... что-то вроде молитвы... вообще просьба». Что же обещал им Годо? «Он посмотрит... подумает...»

Когда Беккета спрашивали, какова тема «В ожидании Годо», он иногда цитировал Блаженного Августина: «У Августина есть замечательное высказывание. Я хотел бы процитировать его на латыни. На латыни звучит лучше, чем по-английски: «Не теряйте надежды. Один из разбойников был спасён. Не принимайте в расчёт, что другой был осуждён на вечные муки». Иногда Беккет добавлял: «Меня интересуют некоторые идеи, даже если я не верю в них... В этом изречении заключён потрясающий образ. Он воздействует».

Когда на следующий день Поццо и Лаки возвращаются, Поццо ослеп, Лаки онемел, и о ярмарке нет и речи. Поццо не смог продать Лаки; духовная слепота лишила его милости Господней, превратившись в слепоту физическую.

Высказывания Беккета и текст говорят о том, что в пьесе речь идёт о надежде на спасение через милость Господнюю. Означает ли это, что пьеса христианская или даже религиозная? Есть несколько наивных интерпретаций в этом роде. Ожидание Владимира и Эстрагона объясняется твёрдостью их веры и надежды, а доброта Владимира к товарищу — их взаимозависимостью, символизирующей христианское милосердие. Но эти религиозные толкования игнорируют существенные особенности пьесы — постоянный акцент на неопределённость встречи с Годо, его нереальность, иррациональность и постоянная демонстрация тщетности надежды на его приход. Акт ожидания Годо, в сущности, явлен как абсурд.

Характерная черта пьесы — предположение, что наилучший выход из ситуации бродяг, — и они это высказывают, — предпочесть самоубийство ожиданию Годо. «Мы думали об этом, когда мир был молод, в девяностые. ... Взяться за руки и сигануть с Эйфелевой башни среди первых. Тогда мы ещё были вполне уважаемы. Но теперь уже поздно, нас туда даже и не пустят» Покончить с собой — их излюбленное решение, невыполнимое из-за их некомпетентности и отсутствия орудий самоубийства. То, что самоубийство всякий раз не удаётся, Владимир и Эстрагон объясняют ожиданием или симулируют это ожидание. «Хотел бы я знать, что он предложит. Тогда бы мы знали, совершать это или нет» У Эстрагона меньше, чем у Владимира надежд на Годо, и он подбадривает себя тем, что они ничем ему не обязаны.

ЭСТРАГОН. Хочу у тебя спросить, обязаны ли мы Годо?

ВЛАДИМИР. Обязаны?

ЭСТРАГОН. Обязаны.

ВЛАДИМИР. Как прикажешь понимать?

ЭСТРАГОН. Ну, связаны по рукам и ногам.

ВЛАДИМИР. Кем?

ЭСТРАГОН. Ну. Этим самым типом.

ВЛАДИМИР. Годо? Связаны по рукам и ногам? Чушь какая! Об этом не может быть и речи. (Пауза.) Пока не связаны.

На миг Владимир осознает весь ужас удела человеческого: «Воздух наполнен нашим плачем... но ко всему привыкаешь». Он смотрит на спящего Эстрагона и размышляет: «И на меня кто-то смотрит, и обо мне кто-то говорит, он ничего не знает, пусть спит... Я больше не могу так!» Рутинное ожидание Годо превращается в привычку, защищающую нас от мучительного, но полезного осознания реальности бытия.

В эссе о Прусте мы вновь встречаемся с комментарием Беккета этого аспекта «В ожидании Годо»: «Привычка — балласт, подобный возвращению пса к своей блевотине. Дышать — привычка. Жить — привычка. Или даже скорее — наследование привычек, потому что человек — продолжение других. ... И привычка — общее условие для бесчисленных договоренностей между бесчисленными субъектами и столь же бесчисленными объектами, соотносимыми с ними. Переходные периоды, разделяющие последующие адаптации... опасные зоны в жизни человека, рискованные, сомнительные, мучительные, непостижимые и плодоносящие. В этот период скука жизни заменяется страданием существования». «Страдание существования — свободная игра каждого человека. Ибо пагубная преданность привычке парализует наше внимание, подмешивает наркотик в этих служанок восприятия, взаимодействие которых абсолютно не существенно».

Владимир и Эстрагон неоднократно признаются, что их времяпровождение помогает им уйти от мыслей. «Нам больше не угрожает опасность думать... Думать — это не самое худшее... Ужасно, что думать нужно».

Владимир и Эстрагон непрерывно разговаривают. Почему? Они объясняют это, и, возможно, это самый лиричный и совершенный диалог пьесы:

ВЛАДИМИР. Ты прав, мы неистощимы.

ЭСТРАГОН. Чтобы нам не думать.

ВЛАДИМИР. Это наше оправдание.  
ЭСТРАГОН. Чтобы не слышать.  
ВЛАДИМИР. На то у нас есть причины.  
ЭСТРАГОН. Все эти мёртвые голоса.  
ВЛАДИМИР. Они похожи на шорох крыльев.  
ЭСТРАГОН. Листьев.  
ВЛАДИМИР. Песка.  
ЭСТРАГОН. Листьев. (Пауза.)  
ВЛАДИМИР. Они говорят все разом.  
ЭСТРАГОН. Каждый говорит себе. (Пауза.)  
ВЛАДИМИР. Они как будто шепчут.  
ЭСТРАГОН. Скорее шуршат.  
ВЛАДИМИР. Нет, шепчут.  
ЭСТРАГОН. Шуршат. (Пауза.)  
ВЛАДИМИР. О чём они говорят?  
ЭСТРАГОН. Рассказывают о своей жизни.  
ВЛАДИМИР. Им мало, что они жили.  
ЭСТРАГОН. Они об этом и говорят.  
ВЛАДИМИР. Им мало и того, что они умерли.  
ЭСТРАГОН. Мало. (Пауза.)  
ВЛАДИМИР. Их разговор похож на шорох перьев.  
ЭСТРАГОН. Листьев.  
ВЛАДИМИР. Пепла.  
ЭСТРАГОН. Листьев. (Долгая пауза.)

Словесная перепалка ирландских мюзик-холльных комиков чудесным образом превращается в поэзию. Поэзия — ключ ко многим произведениям Беккета. Конечно же, эти шуршащие, шепчущие голоса прошлого мы слышим в его трилогии. Эти голоса исследуют тайны бытия и своей личности с максимальной степенью мук и страданий. Владимир и Эстрагон стараются их не слышать. Длительное молчание, следующее за этим диалогом, прерывает Владимир страдальческим криком: «Скажи же что-нибудь!», — после чего они снова начинают ждать Годо.

Надежда на спасение может быть просто способом избежать страданий и боли, порождаемых созерцанием человеческого удела. В этом удивительная параллель между экзистенциалистской философией Жана-Поля Сартра и творческой интуицией Беккета, никогда осознанно не выражавшего экзистенциалистских взглядов. Если для Беккета, как и для Сартра, моральное обязательство человека в том, чтобы смотреть в лицо жизни, сознавая, что суть бытия — ничто, а свобода и необходимость в постоянном созидании себя делают один за другим выбор, в таком случае Годо, по терминологии Сартра, вполне может олицетворять «плохую веру»: «Первый акт плохой веры состоит в уклонении от того, от чего уклониться невозможно, в уклонении уклонения».

Необычность и великолепие «В ожидании Годо» в том, что пьеса предполагает множество интерпретаций с позиций философских, религиозных, психологических. Помимо того, это поэма о времени, недолговечности и таинственности жизни, парадокс изменчивости и стабильности, необходимости и абсурдности.

Владимир и Эстрагон бесцельно проводят время в нескончаемых играх, следующая пьеса Беккета — о «конце игры», о последней игре в смертный час.

Именно в таком жанре написана пьеса С. Беккета (1909–1989) «В ожидании Годо» (1953). После постановки пьесы имя её автора стало всемирно известным. Эта пьеса — лучшее воплощение идей театра абсурда.

В основу произведения лёг как личный, так и общественный трагический опыт писателя, пережившего ужасы фашистской оккупации Франции.

Место действия в пьесе — заброшенная проселочная дорога с одиноким высохшим деревом. Дорога воплощает символ движения, но движения, равно как и сюжетного действия, здесь нет. Статика сюжета призвана продемонстрировать факт алогизма жизни.

Две одинокие и беспомощные фигуры, два существа, затерявшиеся в чужом и враждебном мире, Владимир и Эстрагон, ждут господина Годо, встреча с которым должна разрешить все их беды. Герои не знают, кто он такой и сможет ли им помочь. Они никогда его не видели и готовы принять за Годо любого прохожего. Но они упорно ждут его, заполняя бесконечность и томительность ожидания разговорами ни о чем, бессмысленными действиями. Они бесприютны и голодны: делят пополам репу и очень медленно, смакуя, съедают её. Страх и отчаяние перед перспективой и дальше влачить невыносимо жалкое существование не раз приводит их к мысли о самоубийстве, но единственная веревка рвется, а другой у них нет. Ежедневно утром они приходят на условленное место встречи и каждый вечер уходят ни с чем. Таков сюжет пьесы, состоящий из двух актов.

Внешне второй акт словно повторяет первый, но это только по видимости. Хотя ничего не произошло, но вместе с тем изменилось многое. «Безнадежность усилилась. Миновал день или год – неизвестно. Герои состарились и окончательно упали духом. Они все на том же месте, под деревом. Владимир всё ещё ждёт Годо, вернее, пытается убедить приятеля (и себя) в этом. Эстрагон утратил всякую веру».

Герои Беккета могут только ждать, ничего более. Это полный паралич воли. Но и ожидание это все более становится бессмысленным, ибо ложный вестник (мальчик) постоянно отодвигает встречу с Годо на «завтра», не приближая несчастных ни на шаг к конечной цели.

Беккет проводит мысль о том, что в мире нет ничего, в чем человек мог бы быть уверен. Владимир и Эстрагон не знают, действительно ли они находятся на условленном месте, не знают, какой сейчас день недели и год. Невозможность разобраться и что-либо понять в окружающей жизни очевидна хотя бы во втором акте, когда герои, приходя на следующий день, не узнают места, где они ждали Годо накануне. Эстрагон не узнает свои ботинки, а Владимир не в состоянии ему ничего доказать. Не только герои, но вместе с ними и зрители невольно начинают сомневаться, хотя и место ожидания все то же. Ни о чём в пьесе нельзя сказать с уверенностью, все зыбко и неопределённо. К Владимиру и Эстрагону дважды прибегает мальчик с поручением от Годо, но во второй раз мальчик говорит им, что никогда раньше здесь не был и видит героев впервые.

В пьесе неоднократно возникает разговор о том, что Эстрагону жмут ботинки, хотя они изношены и дырявы. Он постоянно одевает и вновь с великим трудом снимает их. Автор как бы говорит нам: вот и вы всю свою жизнь не можете освободиться от лишаящих вас движения пут. Эпизоды с башмаками вводят в пьесу стихию комического, фарсового начала, это так называемые «низовые образы» (Коренева М.), заимствованные Беккетом из традиции «низовой культуры», в частности мюзикл-холла и цирковой клоунады. Но при этом фарсовый приём переводится Беккетом в метафизический план, и башмаки становятся символом кошмара бытия.

Приёмы клоунады рассыпаны по всему произведению: вот, например, сцена, когда голодный Эстрагон жадно обгладывает куриные косточки, которые бросает ему богатый Поццо, слуга Поццо, Лакки, с тоской смотрит, как уничтожается его обед. Эти приемы присутствуют в диалогах и речах героев: когда на Лакки надели шляпу, он извергает совершенно бессвязный словесный поток, сняли шляпу – поток тут же иссяк. Диалоги героев нередко алогичны и строятся по принципу, когда говорящие говорят каждый о своём, не слушая друг друга; порой Владимир и Эстрагон и сами чувствуют себя словно на цирковом представлении:

Вл.: Чудесный вечер.

Эстр.: Незабываемый.

Вл.: И он ещё не кончился.

Эстр.: По-видимому, нет.

Вл.: Он только-только начался.

Эстр.: Это ужасно.

Вл.: Мы точно на представлении.

Эстр.: В цирке.

Вл.: В мюзик-холле.

Эстр.: В цирке.

Непрестанное жонглирование словами и фразами заполняет пустоту непереносимого состояния ожидания; подобная словесная игра – единственная ниточка, отделяющая героев от небытия. Это всё, на что они способны. Перед нами полный паралич мышления. Низкое и высокое, трагическое и комическое присутствуют в пьесе в неразрывном единстве и определяют жанровую природу произведения.

Кто же такой Годо? Бог (God?) Смерть (Tod?) Толкований множество, но ясно одно: Годо – фигура символическая, она начисто лишена человеческого тепла и надежды, она бесплотна. Что такое ожидание Годо? Может быть, сама человеческая жизнь, ставшая в этом мире не чем иным, как ожиданием смерти? Придёт Годо или нет – ничего не изменится, жизнь так и останется адом.

Мир в трагифарсе Беккета – это мир, где «Бог умер» и «небеса пустынно», а потому тщетны ожидания.

Владимир и Эстрагон – вечные путники, «весь род человеческий», и дорога, по которой они бредут, – это дорога человеческого бытия, все пункты которой условны и случайны. Как уже говорилось, в пьесе нет движения как такового, здесь есть лишь движение во времени: за время между первым и вторым актами на деревьях распустились листья. Но этот факт не содержит в себе ничего конкретного – лишь указание на течение времени, у которого нет ни начала, ни конца, как нет их и в пьесе, где финал полностью адекватен и взаимозаменяем с началом. Время здесь лишь «на то, чтобы состариться», или иначе, по-фолкнеровски: «жизнь – это не движение, а однообразное повторение одних и тех же движений. Отсюда и концовка пьесы:

Вл.: Итак, мы идём.

Эстр.: Идём.

*Ремарка:* Они не двигаются.

Создатели драматургии абсурда своим основным средством раскрытия мира и человека избрали гротеск, приём, ставший доминирующим не только в драматургии, но и в прозе второй половины XX века, о чём свидетельствует высказывание швейцарского драматурга и прозаика Ф. Дюрренматта: «Наш мир пришёл к гротеску, как и к атомной бомбе, подобно тому, как гротескны апокалипсические образы Иеронима Босха. Гротеск – только чувственное выражение, чувственный парадокс, форма для чего-то бесформенного, лицо мира, лишённого всякого лица».

В 1969 году творчество С. Беккета было отмечено Нобелевской премией.

Опыт Беккета, отражённый в его пьесах, намного глубже и фундаментальнее, чем просто автобиография. Пьесы демонстрируют опыт постижения времени и его эфемерности; трагическое познание своего «Я» в беспощадном процессе обновления и разрушения, протекающего во времени; трудность коммуникации; нескончаемые поиски реальности в мире, в котором всё неопределённо и граница между мечтой и действительностью постоянно меняется; трагическую природу любви и самообман в дружбе, о чём Беккет размышляет в эссе о Прусте и в других произведениях. В «Конце игры» мы также сталкиваемся с сильным ощущением смерти, свинцовой тяжести и безнадёжности, порождённых глубокой депрессией: внешний мир бесчувствен к жертве, но в её сознании происходит непрерывный спор между автономно существующими гранями личности.

Пьесы Беккета доказывают, насколько трудно выразить поиски обретения смысла в постоянно меняющемся мире; язык у Беккета демонстрирует его ограниченность и как способа коммуникации, и для точного выражения мысли — инструмента мышления. Его обращение к драматическому жанру говорит о стремлении найти средства выражения за пределами языка.

Все творчество Беккета пронизывает стремление назвать то, чему нет названия: «Я должен говорить, что бы это ни означало, я должен сказать. Мне нечего сказать, у меня нет слов, но есть слова, которые говорят другие. Я должен сказать... У меня есть океан, из которого можно пить. Именно океан».

Язык в пьесах Беккета служит для выражения его расчленения, дезинтеграции. Без определённости нет конкретного смысла; невозможность добиться определённости — одна из главных тем Беккета. Обещания Годо смутны и неопределённые. В «Конце игры» так же возникает неопределённость. Хамм тревожно спрашивает: «А не идём ли мы к тому, чтобы что-то... что-то значить?» Клов в ответ только усмехается: «Значить? Мы с тобой можем что-то значить?»

Никлаус Гесснер составил таблицу десяти моделей дезинтеграции языка «В ожидании Годо». Они систематизированы по следующим принципам: простое непонимание, двойной смысл монологов (как невозможность коммуникабельности); клише, повторение синонимов, неспособность найти точные слова, «телеграфный стиль» (отсутствие грамматической структуры; общение через выкрики команд) монолога Лаки, смесь хаотической бессмыслицы без знаков препинания; в частности, отсутствие вопросительных знаков, указывающее на то, что язык потерял функцию как средство общения, и вопросы превращаются в утверждения, не требующие ответа.

Ещё более важна, чем формальные проявления дезинтеграции языка и смысла в пьесах Беккета, природа диалога, который постоянно разрушается: происходит не диалектического изменения мысли, но потеря смысла отдельных слов или неспособность персонажа помнить только что сказанное. На вопрос, почему Годо его бьёт, мальчик отвечает: «Я не знаю, мсье». Эстрагон говорит: «Я или тут же забываю или не забываю никогда». В мире, лишённом смысла и цели, диалог, как и любое действие, превращается в игру ради времяпрепровождения. Хамм замечает: «... болтать, болтать слова, как ребёнок, оставшись один, превращает себя в двоих, троих, чтобы не быть одному в темноте и с кем-нибудь пошептаться... миг за мигом, лепетать, лепетать». Время забирает из языка смысл. В «Золе» размышления старика подобны волнам, бьющимся о берег.

Если сначала Беккет разрабатывал язык, чтобы девальвировать его как способ концептуального мышления или как инструмент общения готовыми ответами на вопросы бытия, то дальнейшее использование им языка должно парадоксальным образом рассматриваться как попытка коммуницировать с некоммуникабельностью. Как это ни парадоксально, так он критикует дешёвое, пошлое самодовольство полагающих, что поставить проблему — значит её разрешить, и миром можно овладеть с помощью чёткой классификации и формулировок. Подобное самодовольство — основа непрекращающегося отчаяния. Осознание иллюзорности и абсурдности шаблонных решений и задач, не избавляющих от отчаяния, — отправная точка нового сознания, опьянённого открывшейся свободой, смело встречающего тайны и ужас жизни: «Знать, что ничто есть ничто и не желать ничего знать, быть по ту сторону знания, и тогда мир воцарится в душе безразличного искателя».

С концептуальной точки зрения творчество Беккета есть поиски реальности, лежащей за пределами логики. Он может девальвировать язык ради высших истин, он — великий мастер языка как художественного средства. Он отликает слова в форму, превращая их в великолепный инструмент для достижения своей цели. Театр дал ему возможность придать новый объём языку, использовать его как контрапункт конкретному, многогранному действию, не отделяясь поверхностными объяснениями, оказывая прямое воздействие на публику. В театре, во всяком случае, театре Беккета, можно обойтись без совместной стадии концептуального размышления — так абстрактная живопись обходится без реальных предметов.

Он следует за Шопенгауэром, одним из самых любимых философов Беккета: визуальные образы действительности, сновидений и воспоминаний, как и осознание чистой эмоции, наиболее совершенно выражаются в музыке, невербальной форме искусства. Эти образы столь же жизненно важные составляющие нашего знания о себе, как и слова, несущиеся в бесконечном потоке наших мыслей. Они могут восприниматься, как бесконечная история, которую мы рассказываем себе о себе же (Хамм, сочиняющий свою историю в «Конце игры»).

### 5.3. Художественные особенности драматургии Э. Ионеско

Эжен Ионеско (1912–1994) – один из создателей «антидрамы» и «театра абсурда». Ионеско по происхождению румын. Родился 26 ноября 1912 г. в румынском городе Слатина. Родители в раннем детстве увезли его во Францию, до 11 лет он жил во французской деревне Ла Шапель-Антенез, потом в Париже. Позже говорил, что детские впечатления деревенской жизни во многом отразились в его творчестве как воспоминания об утраченном рае. В 13 лет вернулся в Румынию, в Бухарест, и прожил там до 26 лет. В 1938 году вернулся в Париж, где прожил всю оставшуюся жизнь.

Итак, в творчестве Ионеско система философских и эстетических взглядов театра абсурда нашла своё наиболее полное выражение. Задача театра, по Ионеско, дать гротескное выражение нелепости современной жизни и современного человека. Драматург считает правдоподобие смертельным врагом театра. Он предлагает создать некую новую реальность, балансирующую на грани реального и ирреального, и главным средством в достижении этой цели он считает язык. Язык ни в коем случае не может выражать мысль.

Язык в пьесах Ионеско не только не выполняет функцию связи, общения между людьми, но, напротив, усугубляет разобщённость и одиночество их. Перед нами лишь видимость диалога, состоящего из газетных штампов, фраз из самоучителя иностранного языка, а то и вовсе осколки слов и фраз, случайно застрявших в подсознании. У персонажей Ионеско нечленораздельна не только речь, но и сама мысль. Его герои мало напоминают обычных людей, это скорее роботы с испорченным механизмом.

Ионеско объяснял своё пристрастие к жанру комедии тем, что именно комизм с наибольшей полнотой выражает абсурдность и безысходность бытия. Такова его первая пьеса «Лысая певица» (1951), хотя в ней и намёка нет ни на какую певицу. Поводом для её написания послужило знакомство Ионеско с самоучителем английского языка, нелепые и банальные фразы которого стали основанием для текста пьесы.

У неё есть подзаголовок – «антипьеса». В произведении нет ничего от традиционной драмы. В гости к Смитам приходит супружеская пара Мартенов, и на протяжении всего действия происходит обмен репликами, лишёнными смысла. В пьесе нет ни событий, ни развития. Меняется лишь язык: к концу произведения он превращается в нечленораздельные слоги и звуки.

Автоматизм языка – основная тема пьесы «Лысая певица». Она разоблачает обывательский конформизм современного человека, живущего готовыми идеями и лозунгами, его догматизм, узость кругозора, агрессивность – черты, которые позднее превратят его в носорога.

В трагифарсе «Стулья» (1952) показана трагическая судьба двух стариков, нищих и одиноких, живущих на грани мира реального и иллюзорного. Старик-психопат возмнил себя неким мессией. Он пригласил гостей, чтобы поведать им об этом, но те так и не приходят. Тогда старики разыгрывают сцену приёма гостей, в которой нереальные, вымышленные персонажи оказываются более реальными, чем живые люди. В конце старик произносит заготовленную речь, и перед нами вновь абсурдный словесный поток – излюбленный приём Ионеско:

Старуха: Позвал ли ты сторожей? Епископов? Химиков? Кочегаров? Скрипачей? Делегатов? Председателей? Полицейских? Купцов? Портфели? Хромосомы?

Старик: Да, да, и почтовых чиновников, и трактирщиков, и артистов...

Старуха: А банкиров?

Старик: Пригласил.

Старуха: А рабочих? Чиновников? Милитаристов? Революционеров? Реакционеров?

Психиатров и психологов?

И вновь диалог строится как своеобразный монтаж слов, фраз, где смысл не играет роли. Старики кончают жизнь самоубийством, доверяя оратору высказать за них истину, но оратор оказывается глухонемым.

Пьеса «Носорог» (1959) представляет собой универсальную аллегорию человеческого общества, где превращение людей в животных показано как естественное следствие

социальных и нравственных устоев (подобно тому, как это происходит в новелле Ф. Кафки «Превращение»).

По сравнению с прежними произведениями эта пьеса обогащена новыми мотивами. Сохранив некоторые из элементов своей прежней поэтики, Ионеско изображает мир, поражённый духовной болезнью – «носороживанием», и впервые вводит героя, способного активно противостоять этому процессу.

Место действия в пьесе – небольшой провинциальный городок, обитатели которого охвачены страшной болезнью: они превращаются в носорогов. Главный герой Беранже сталкивается со всеобщим «оскотением», с добровольным отказом людей от человеческого облика. В противоположность своим прежним утверждениям, что не реальная действительность должна лежать в основе произведения, драматург создаёт в «Носорогах» сатиру на тоталитарный режим. Он рисует универсальность охватившей людей болезни. Единственным человеком, сохранившим человеческий облик, остаётся Беранже.

Первые читатели и зрители увидели в пьесе прежде всего антифашистское произведение, а саму болезнь сравнили с нацистской чумой (и вновь аналогия – с «Чумой» А. Камю). Позже сам автор так разъяснял замысел своей пьесы: «Носороги», несомненно, антинацистское произведение, однако прежде всего это пьеса против коллективных истерий и эпидемий, скрывающихся под личиной разума и идей, но не становящихся от этого менее серьёзными коллективными заболеваниями, которые оправдывают различные идеологии».

Герой Беранже – неудачник и идеалист, человек «не от мира сего». Он пренебрежительно относится ко всему, что чтят его сограждане и что считают показателем «цены» человека: педантизм, аккуратность, успешная карьера, единый стандартизированный образ мышления, жизни, вкусов и желаний. Ионеско вновь обрушивает на зрителя поток прописных истин и пустых фраз, но на этот раз за ними люди пытаются скрыть свою ограниченность и опустошённость.

У Беранже в пьесе есть антипод. Это Жан, самодовольный, глубоко убеждённый в своей непогрешимости и правоте. Он учит героя уму-разуму и предлагает следовать за ним. На глазах у Беранже он превращается в носорога, у него и раньше существовали предпосылки стать зверем, теперь они реализовались. В момент превращения Жана между ним и Беранже происходит разговор, который раскрывает человеконенавистническую сущность этого добропорядочного обывателя («Пусть они не становятся на моем пути, – восклицает он, – или я их раздавлю!»). Он призывает уничтожить человеческую цивилизацию и взамен неё ввести законы носорожьего стада.

Жан едва не убивает Беранже. Тому приходится скрываться в своем доме. Вокруг него либо носороги, либо люди, готовые в них превратиться. Бывшие друзья героя тоже вливаются в ряды носорогов. Последний, самый сокрушительный, удар ему наносит возлюбленная Дези.

Стандартизованность и безликость сделали возможным быстрое и безболезненное превращение окружавших его людей в животных. Стадное мышление, образ жизни и поведения подготовили переход человеческого стада в звериное.

Ионеско много внимания уделяет изображению личной трагедии героя, теряющего не только друзей, но и любимую девушку. Сцена прощания Беранже с Дези написана автором с большим лиризмом. Она передает ощущение героя, оказавшегося не в силах удержать самое дорогое существо. Он в отчаянии, оставшись совсем один, в отчаянии от невозможности стать таким, как все. Внутренний монолог Беранже оставляет гнетущее впечатление трагической парадоксальности мира, в котором человек мечтает отказаться от себя, чтобы только не быть одному. Внешне он остается человеком, но внутренне оказывается растоптан могучим носорожьим стадом.

Однако в конце пьесы герой вновь обретает утраченное было мужество. Обращаясь к носорогам, он кричит: «Нет, я никогда не превращусь в носорога, никогда, никогда! Я не могу измениться... Ну что ж, пусть будет так! Я стану защищаться против всего мира! Мое ружье!.. Я буду бороться против всего мира, буду бороться против всех! Я – последний и до конца останусь человеком!» Герой – одиночка, обороняющийся от тёмных сил, – таким предстаёт перед нами главный персонаж пьесы «Носороги».

Особенностью поставангардной драматургии является соединение конкретно-исторического плана и всеобщего, универсального стремления увидеть в сегодняшнем «некую неизменную общую основу, которую можно раскрыть непосредственно в самом себе». Именно поэтому театру абсурда свойственен глубокий подтекст, позволяющий каждый раз прочитывать драму и интерпретировать её идеи и образы по-новому.

Поставангардистский театр предназначен не для массового зрителя. Ионеско сам говорил, что это театр для элиты, ибо это театр поисков, театр-лаборатория. Однако драматург убеждён, что существование элитарного театра обусловлено духовными потребностями современного общества.

#### 5.4. Драма-притча в творчестве Ж. Ануя

Имя Жана Ануя (1910–1987) вошло в пантеон величайших драматургов XX столетия. Его творческий путь был непростым, но закономерным для своего времени, когда на первое место выходят такие понятия, как «война», «разобщение» и «катастрофа». Признание пришло не сразу, а индивидуальный стиль формировался постепенно. Первые пьесы 30-х годов («Горноста́й» и «Иезавель») носили во многом подражательный характер, подлинный успех пришел с постановкой «Дикарки» и «Пассажира без багажа». Сам драматург говорил: «У меня есть ремесло – я сочиняю пьесы так, как другие изготавливают стулья». Это высказывание породило ироническое отношение многих критиков к творческому наследию драматурга, как и его нежелание погружать читателей и зрителей в перипетии собственной биографии. Ануя трудно назвать драматургом-лириком, исповедующимся в личных переживаниях через своих героев. Но все-таки события собственной жизни питали и его творчество, нашли в нем прямое отражение.

Ануй родился в 1910 г. в г. Бордо в семье портного и скрипачки женского оркестра. В 1925 г. семья переехала в Париж. Рано начав интересоваться театром, Жан осваивает творчество современных драматургов Шоу, Клоделя, Пиранделло, сам пробует писать. Поступив на юридический факультет Сорбонны, вскоре бросает учебу. Работа рекламным агентом также оказалась кратковременной. Однако именно в это время один из сослуживцев начинающего автора Жан Оренш подал идею написания пьесы «Немой Нумулус», которая и стала их совместным творением. Стремясь укрепиться в мире театра, получив нужные рекомендации, Ануй становится секретарем режиссера-новатора Луи Жуве, но, в конце концов, выходит на самостоятельную стезю. В 1932 году он пишет первую большую пьесу «Горноста́й». Но настоящий успех пришел к нему в 1937-1938 гг. после постановки Жоржем Питовым, еще одним режиссером-новатором, «Путешественника без багажа» и «Дикарки», а также – «Бала воров» Андре Барсаком. Театр и кино навсегда останутся для Ануя главенствующими сферами жизни. Как драматург, сценарист и режиссер он будет отдавать им все силы и талант.

Ануй в призрачный бег за временем не пускался, оставаясь в кругу собственных мыслей по поводу жизни и человека, развивающихся по своей внутренней логике, в кругу излюбленных типов персонажей, сюжетных блоков. Среди мотивов постоянно присутствующих в его творчестве, осваиваемых, однако, многолико, изобретательно и прихотливо, прежде всего, следует выделить мотивы счастья, любви и чистоты.

В пьесах, написанных драматургом в 30-ые годы, позиция автора выглядит в них проясненной, симпатии очевидными. Человеческое сообщество расколото в них на несовместимые касты – богатых и бедных, взрослых и юных. Чистоту или потребность в ней Ануй способен обнаружить и среди богатых, но только обязательно юных или на какое-то время выпавших из своего окружения. Пошлость, жеманство, кривляние, корыстолюбие, причастность только маленьким радостям жизни, ее комфорту – все это мы обнаруживаем в мире взрослых и бедных. Пока этот мир выглядит у Ануя эстетически и этически отталкивающим, неопытным, беспринципным. Героев, его населяющих, вдохновляет одна мечта – пробраться любыми путями, втереться в стан «добропорядочных буржуа». Молодым, чей идеал – нравственная чистота, в этом кругу дискомфортно, близости ему они стыдятся, возможности достижения в нем счастья для себя не видят. Их бунт во всем оправдан, мы им безоговорочно симпатизируем.

В «Дикарке» противопоставлены некрасивый мир родителей Терезы, бездарных музыкантов, играющих в кафе небольшого курортного городка, жалких в своей грошовой меркантильности, и сама героиня, страдающая от их уродства. Ее жених Флоран говорит о произошедшем чуде, о том, что в мире пошлости и вульгарности Терезе удалось сохранить чистоту и незапятнанность. Иллюзия! Тереза в доме Флорана не воспринимает себя равной, ее гордость уязвлена. Она чувствует себя запятнанной «низостями и гнусостями», в которых выросла. Не случайно Ануй отказал ей в таланте скрипачки. Отсутствие этого таланта становится знаком ее причастности – запачканности – окружающим ее с детства миром пошлости. Мир Флорана, молодого талантливого музыканта, третий мир, представленный в пьесе. Его дом – обитель покоя и умиротворения, базирующегося, однако, на полном незнании жизни. Флоран со своим богатством, везеньем, легким характером, безмятежной музыкой, которая рождается сама собой, без всяких усилий, напоминает искусственный цветок. На время Терезе все-таки удается проникнуться покоем, царящем в этом доме. Только она неэгоистична, не может быть счастлива, видя несчастье других: «на свете всегда найдется бездомная собачонка, которая мешает мне быть счастливой». Любовь с этим комплексом противоречий, «надрывом униженного сознания» ничего поделывать не может. А значит, потребность героини в счастье останется неутоленной.

В пьесе «Антигона» (1942) «люди для жизни» представлены многообразно. Это и Кормилица с ее обыденным мышлением, самодовольные тупые стражники, и, наконец, правитель города Фивы царь Креон. Для молодой героини Ануй Креон – противник нового типа. Не ничтожный приживал, а человек, вознесенный на вершину социальной лестницы, тиран. Он принял мир, каков он есть, сказал ему «да» и взвалил на себя миссию поддержания в нем порядка. Однако Креону приходится управлять людьми, которых он презирует, называет скотами, думающими только «о своей драгоценной шкуре». В результате наведение порядка в государстве превращается в некую самоцель, достигаемую любыми средствами, в том числе устрашением и подавлением человека. Под колеса налаживаемой государственной машины попадает и маленькая Антигона. В финале сын Гемон плюет отцу в лицо. Кончает собой его жена Эвридика. Креон остается совсем один, чтобы «продолжать делать свою грязную работу и ждать смерти». Естественно, в условиях немецкой оккупации жестокую и бесчеловечную государственную машину, у руля которой стоит Креон, зрители легко ассоциировали с фашизмом.

Однако у противников фашистского режима первая постановка «Антигоны» Андре Барсаком в театре «Ателье» не вызвала безоговорочного одобрения. Тот факт, что режим Виши не наложил на пьесу цензурного запрета, кое-кого смутил, был воспринят как свидетельство отсутствия в ее содержании опасности для немецких приспешников. Подпольная парижская газета «Леттр Франсез» назвала «Антигону» «гнусной пьесой, сочинением эсэсовца». Но, годом позже доброе имя драматурга было восстановлено: «...ему было страшно. Будут ли ему аплодировать или освишут? Он был реабилитирован, как тогда говорили, присутствовавшем на вечере генералом Кенигом, который в конце спектакля, стоя на авансцене, воскликнул: «Это восхитительно!» Публика получила разрешение аплодировать». К тому же в роли Антигоны теперь выступила трагическая актриса Катрин Селлерс. Благодаря ее игре образ Антигоны приобрел большую силу и героический пафос, а спектакль – целостное гуманистическое звучание.

Мотив поведения Антигоны у Ануй раздвоен. С одной стороны, она нарушает приказ царя, запрещающий под угрозой смерти погребение тела Полиника, повинувшись сестринскому долгу. Акцентируя этот мотив, драматург наследует своему великому предшественнику Софоклу. Данному аргументу, идее родственного долга Креон убедительно противопоставляет свой, открывая истинное лицо обоих братьев, Этеокла и Полиника – глупых, жестоких, корыстных. Логика Креона оказалась настолько убедительна, что в последние минуты на свободе, диктуя стражнику письмо возлюбленному, Антигона признается: «Сейчас рядом с этим человеком, я не знаю уже, за что умираю... И теперь я понимаю, как это было просто – жить...». Логика человека для жизни оказалась убедительной для человека-Героя, уже готового отказаться от своих героических

притязаний. Возможно, причина возникших сомнений во внятности протестного пафоса пьесы именно в этом «отступничестве» Антигоны, победе рассудительности Креона.

Но, вступив в дискуссию с Антигоной, желая ее спасти (в этом Ануй далеко отступает от Софокла) Креон использует и еще один аргумент, что и приводит к провалу его миссии. В его многознании жизни и людей обнаружился существенный пробел. Он оперирует общими категориями, даже не пытаясь проникнуть в логику мыслей и чувств бегающей рядом угловатой девочки, невесты сына. Для этого Креон слишком заносчив и самоуверен. Из-за этой ограниченности он и делает роковую ошибку – искушает Антигону повседневным счастьем и самой жизнью как таковой. Но перспективой подобного счастья Антигону соблазнить невозможно. Наследница Орфея и Эвридики, она уже поняла, что «жизнь грязнит все», что житейское счастье, которым ее прельщают, сопряжено с компромиссами, необходимостью совершать жалкие поступки, кому-то вынуждено улыбаться, лгать, продавать себя. Главное – говорить «да» и тому, что лично тебе не по душе. Антигона же максималистка. Ей нужно все или ничего: или абсолютная чистота, право поступать в соответствии с собственными принципами или смерть. Отстаивая эти права (второй мотив ее поведения) она и бросает вызов всему социальному устройству, а значит и порядку, насаждаемому Креоном.

Театр Ануя 30-х годов представляет актуальные драматические коллизии (конфликт чистой, возвышенно настроенной юности с пошлым старческим обществом) с точки зрения своих античных сюжетов (различные формы модернизации и остранения мифа). В целом же в творчестве этого драматурга современный театр тесно соприкасается со старой театральной культурой, усвоенной и в ее классических образцах, и в расхожих профессиональных приемах. Выверенные традицией приемы в пьесах Ануя тонко переозвучены и получают неожиданное значение. Тема хрупкой и стойкой женственности, связанная с французской классицистской традицией, раскрывается у него в современном бытовом антураже, в острых и инфантильных интонациях современной уличной речи. Близость этого драматурга классическому театральному стилю возникает чрезвычайно естественно, без всяких специально направленных усилий — в отличие от Брехта или, например, О'Нила, а глубочайшее проникновение в психологическую сферу жизни современного горожанина, поразительная чуткость к лирическим порывам современников — молодого поколения 30-х годов — ставят Ануя в ряд с самыми крупными художниками; во всяком случае, как мастер и лирик, он не уступает никому — ни Рене Клеру, ни Чаплину, ни Хемингуэю.

#### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Что обозначает термин «литература «потерянного поколения»?
2. Что объединяет творчество Э. Хемингуэя и Э. М. Ремарка?
3. Поясните смысл названия романа «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя.
4. В чём заключается гуманистическая позиция автора в романе «Прощай, оружие!» Э. Хемингуэя?
5. Какие ценности человеческих взаимоотношений подчеркивает в романе «Три товарища» Э. М. Ремарк?
6. В чём заключается смысловая многослойность повествования в романе «Сто лет одиночества» Г. Г. Маркеса?
7. Каковы художественные ориентиры пьес в «театре абсурда»?

#### *Литература:*

1. [Хемингуэй Э. Прощай, оружие! — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 469 с.](#)
2. [Ремарк Э. М. Три товарища / Э. М. Ремарк. — М. : Астрель, 2012. — 70 с.](#)
3. [Ионеско Э. Носорог / Э. Ионеско. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 81 с.](#)
4. [Леонова Е. А. Немецкая литература XX века : Германия, Австрия : учеб. пособие / Е. А. Леонова. — М. : Флинта, 2010. — 360 с. С. 172-181](#)
5. [Гиленсон В. А. История литературы США : учеб. пособие для студ. вузов / В. А. Гиленсон. — М. : Академия, 2003. — 704 с. С. 290, 408-433](#)

6. [Зарубежная литература XX века : учеб. пособ. / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Академия, 2003. — 640 с. С. 257, 278 – 289](#)
7. [История зарубежной литературы XX века : учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. — М. : Проспект, 2003. — 544 с. С. 21-30, 81-86, 102-109, 251-254, 258-261, 393-397, 398-400, 476-479](#)
8. [Луков В. А. История литературы: зарубежная литература от истоков до наших дней / Луков В. А. — М. : Издательский центр «Академия», 2008. — 511 с. С. 474-478](#)
9. [Николаева С. М. Д. Дос Пассос и Э. Хемингуэй о Первой мировой войне и советской России \(СССР\) / С. М. Николаева // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. – 2012. – Т. 14. – № 3. – С. 135 – 142.](#)
10. [Пронин В. А. История немецкой литературы / В. А. Пронин. — М. : Университетская книга, 2007. — 384 с. С. 301-306](#)

Лекция № 16  
**Литература постмодернизма**

План

1. Постмодернизм как одно из значительнейших направлений искусства конца XX – начала XXI ст.
2. Постмодернизм и творчество Умберто Эко.
3. Развитие постмодернистской прозы: творчество Патрика Зюскинда.

1. Постмодернизм как одно из значительнейших направлений искусства конца XX – начала XXI ст.

История человечества отмечена последовательной сменой множества культурных эпох. Последняя из них получила название эпохи постмодерна. Постмодернизм (постмодерн; от лат. post — «после» и фр. moderne — «новейший», «современный») — термин,

обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX в.

Впервые термин «постмодернизм» был употреблен в 1914 г. в работе Р. Панвица «Кризис европейской культуры». В 1934 г. в своей книге «Антология испанской и латиноамериканской поэзии» литературовед Ф. де Онис применяет его для обозначения реакции на модернизм. В 1947 году историк, философ Арнольд Тойнби в книге «Постижение истории» придает постмодернизму культурологический смысл: постмодернизм символизирует конец западного господства в религии и культуре.

Применительно к литературе термин «постмодернизм» впервые употребил американский ученый Ихаб Хассан в 1971 году. (Родиной постмодернизма также считают США). В вышедшей в 1979 году работе французского ученого Ж.Ф. Лиотара «Постмодернистское состояние» раскрываются философские предпосылки возникновения постмодернизма и его основополагающие черты.

Существует два взгляда на явление постмодернизма. Одни (и их большинство) считают, что это явление историческое, появившееся лишь в середине XX века из-за кризиса культуры и цивилизации; другие – что оно трансисторическое, т.е. возникающее всякий раз в любой кризисной эпохе (в этом случае рождается культура с типологическими параметрами постмодернизма как универсального фактора преодоления кризиса). Известный писатель Умберто Эко в «Заметках на полях Имени Розы» писал, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм... Каждая эпоха (реализм) когда-нибудь подходит к порогу кризиса. Прошлое давит, тяготит, шантажирует. Исторический авангард (модернизм) хочет откеститься от прошлого... Авангард разрушает, деформирует прошлое и не останавливается на этом, разрушает образ, отменяет образ, доходит до абстракции, до безобразности, до чистого холста. Но наступает предел, когда авангарду (модернизму) дальше идти некуда. И тогда ему на смену приходит постмодернизм: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности.

Элементы постмодернистской поэтики встречаются в мировой литературе и других эпох. Однако как система, имеющая определенную целостность, постмодернизм сформировался все-таки только в современном литературном процессе.

Философия постмодернизма. С конца 50-х годов XX века постмодернизм начал распространяться в литературе и музыке, архитектуре, скульптуре, живописи, кино. Его философское осмысление представлено в трудах французских постфрейдистов и деконструктивистов. Это направление возникло как антитеза модернизму (открытому для понимания лишь немногим, интеллектуальной элите и неинтересному народу из-за сложности и недоступности) и примитивизму массовой беллетристики (презираемой эстетам, но составляющей основной продукт потребления широкого круга читателя); постмодернизм же, облекая все в игровую форму, нивелирует расстояние между массовым и элитарным потребителем, низводя элиту в массы.

Самыми влиятельными писателями-постмодернистами признают Умберто Эко, Дона Делилло, Джулиана Барнса, Уильяма Гибсона, Вл. Набокова, Джона Фаулза, Милорада Павича, Тома Стоппарда. Русскими постмодернистами в той или иной степени являются Борис Акунин, Иосиф Бродский, Венедикт Ерофеев, Дмитрий Пригов, Григорий Остер, Виктор Пелевин, Саша Соколов, Владимир Сорокин, Татьяна Толстая.

В творчестве писателей-постмодернистов — француза Филиппа Соллерса (р. 1936), итальянцев Итало Кальвино (1923—1985), Умберто Эко (р. 1932), американцев Джона Барта (р. 1930), Доналда Бартелми (р. 1931), Томаса Пинчона (р. 1937), хорвата Милорада Павича (р. 1929), чеха Милана Кундеры (р. 1929) — мы видим синкретизм. Обсуждение философских, психологических, культурологических проблем, игра с клише, обнажение приема, перевоплощение писателя в критика своего текста и возможных стратегий его восприятия, упразднение границы между художественным и так называемым «интеллектуальным» письмом и т. п. — характерные признаки синтетической постмодернистской манеры.

Её элементы очевидны уже у модернистов — к примеру, у аргентинца Хорхе Луиса Борхеса (1899—1986), которого наряду с Дж. Джойсом считают одним из провозвестников постмодернизма. Борхесовские рассказы, точнее, «истории» — синтетический жанр, чья поэтика включает элементы очерка («Заир», «Недостойный»), сказки («Бессмертный», «История воина и пленницы»), притчи («Сад расходящихся тропок», «Вавилонская библиотека»), научной статьи («Анализ творчества Герберта Куэйна», «Тема предательства и героя», «Три версии предательства Иуды»), лингвистического комментария («Аналитический язык Джона Уилкинса», «По поводу классиков»). Борхесовская традиция продолжена в романе У. Эко «Имя розы» (1980), в послесловии к которому («Заметки на полях "Имени розы"», 1983) автор говорит о том, что его профессия филолога-медиевиста и семиотика неразрывно связана с его художественным творчеством.

Вторая половина XX века характеризовалась общемировыми социально-культурными тенденциями к изменению традиционных видов деятельности и культурно-бытовой среды в ходе урбанизации и становления постиндустриального общества. Это проявилось в опосредованности результатов труда, ускорении темпов деятельности и информационного обмена, широком применении в быту искусственных материалов, бытовой техники, средств телекоммуникации и компьютерной техники, а также в постепенном ослаблении межличностных связей в современном обществе, — урбанизация, нтр, индустриализация, освоение космоса, информатизация, глобализация, развитие сми. Создание ядерного оружия, холодная война, терроризм, экологические проблемы.

С одной стороны — технический прогресс, с другой — кризисное состояние, разочарование в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. В обществе царил эпоха «усталой» культуры, философия отчаяния и пессимизма, одновременно с потребностью преодоления этого состояния через поиски новых ценностей и нового языка. Значительные расхождения также обнаружились между традиционными ценностными ориентирами и моральными нормами, с одной стороны, и окружающей действительностью — с другой, возникли серьезные трудности в оценке происходящего, поскольку использовавшиеся критерии оказались во многом размытыми.

В основе культуры постмодернизма лежат идеи нового гуманизма. Культура, которую называют постмодерном, констатирует самим фактом своего существования переход «от классического антропологического гуманизма к универсальному гуманизму, включающему в свою орбиту не только все человечество, но и все живое, природу в целом, космос, Вселенную». Истинный идеал постмодернистов — это хаос (космос).

Наступило время не только новых реальностей, нового сознания, но и новой философии, которая утверждает множественность истин, пересматривает взгляд на историю, отвергая ее линейность, детерминизм, идеи завершенности. Философия эпохи постмодерна, осмысляющая эту эпоху, принципиально антитоталитарна, что является естественной реакцией на длительное господство тоталитарной системы ценностей. Культура постмодерна складывалась через сомнения во всех позитивных истинах. Для нее характерны разрушение позитивистских представлений о природе человеческих знаний, размывание границ между различными областями знаний. Постмодерн провозглашает принцип множественности интерпретаций, полагая, что бесконечность мира имеет как естественное следствие бесконечное число толкований.

Множественность интерпретаций обуславливает и «двухадресность» произведений искусства постмодернизма. Они обращены и к интеллектуальной элите, знакомой с кодами культурно-исторических эпох, претворенных в данном произведении, и к массовому читателю, которому окажется доступным лишь один, лежащий на поверхности культурный код, но и он тем не менее дает почву для интерпретации, одной из бесконечного множества.

Американская почва оказалась наиболее благоприятной для восприятия новых веяний по ряду причин. Здесь ощущалась потребность в осмыслении тех тенденций в развитии искусства и литературы, которые заявили о себе начиная с середины 50-х гг. (появление поп-арта, сделавшего цитатность ведущим художественным принципом) и все более набирали

силу, что привело в середине 70-х к смене культурной парадигмы: модернизм уступил место постмодернизму.

*Характерные черты постмодернизма:*

интертекстуальность;  
пародирование (само-), иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого;  
многоуровневая организация текста;  
прием игры, принцип читательского сотворчества;  
неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа (принцип ризомы);  
жанровый и стилевой синкретизм (соединение, нерасчлененность различных видов культурного творчества);  
театральность, работа на публику, использование приема «двойного кодирования» явление «авторской маски», «смерть автора».

*Интертекстуальность* (тесно связанная с концепцией «смерти автора») – одна из важнейших черт постмодернистской литературы, а осознанная цитатность – один из главных приемов постмодернистской поэтики. Интертекстуальность – термин, введенный теоретиком постструктурализма Юлией Кристевой для обозначения общего свойства текстов, выражающегося в наличии между ними связей, благодаря которым тексты (или их части) могут многими разнообразными способами явно или неявно ссылаться друг на друга. Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации.

*Цитатность* как метод базируется на главном принципе постмодернистской эстетики – переосмыслении. Постмодернисты пытаются переосмыслить старые догматы, наполнить старые непререкаемые истины новым содержанием, более соответствующим современной жизни, ведь «ни один из заимствованных каким-либо из направлений элементов культуры прошлого не мог полностью, в неизменном виде вписаться в систему ценностей эпохи, удаленной от времени его создания на десятки или даже сотни лет».

С помощью интертекстуальности создается новая реальность и принципиально новый, «другой», язык культуры. Художественный текст становится качественно иным. Перед нами уже не произведение как нечто законченное, обладающее смысловым единством, целостное, принадлежащее определенному автору, а именно текст как динамичный процесс порождения смыслов, многолинейный и принципиально «вторичный», не имеющий автора в привычном для нас представлении. Один из теоретиков постмодернизма Ролан Барт в знаменитой статье «Смерть автора» писал: «Текст представляет собой не линейную цепочку слов, выражающих единственно возможный смысл, но многомерное пространство, где сочетаются и спорят друг с другом различные виды письма, ни один из которых не является исходным: текст соткан из цитат, отсылающих к тысячам культурных источников. Писатель может лишь вечно подражать тому, что написано прежде и само писалось не впервые, («Обо всем уже сказано. К счастью, не обо всем подумано») в его власти только смешивать разные виды письма, сталкивать их друг с другом, не опираясь всецело ни на один из них, если бы он захотел выразить себя, ему все равно следовало бы знать, что внутренняя «сущность», которую он намерен «передать», есть не что иное, как уже готовый словарь, где слова объясняются лишь с помощью других слов, и так до бесконечности».

На практике теоретическая идея переосмысления реализуется при помощи иронии и пародирования – это методы, играющие роль «стартового пистолета», первого толчка к сомнению в неоспоримости канонов и догматов, которое должно возникнуть у читателя. Характерная примета постмодернистской литературы — самопародирование. Ихаб Хассан определил самопародию как характерное средство, при помощи которого писатель-постмодернист пытается сражаться с «лживым по своей природе языком», и, будучи «радикальным скептиком», находит феноменальный мир бессмысленным и лишенным

всякого основания. Поэтому постмодернист, «предлагая нам имитацию романа его автором, в свою очередь имитирующим роль автора... пародирует сам себя в акте пародии»

«*Прием игры*». Для понимания этой формулы обратимся к словарю терминов Ильина, к статье «Игровой принцип (лат. *principium ludi*)»: «Традиция рассматривать явления духовной культуры *sub specie ludi* обладает более чем почтенным авторитетом и весьма древним происхождением, зародившись, очевидно, с самим появлением человека, а если верить зоологам, то и гораздо раньше. Понимание игры как основного организующего принципа всей человеческой культуры в ее глобальности было впервые сформулировано еще в 1938 г., в классическом труде Й. Хейзинги «*Homo ludens*» («человек играющий»); в постмодернизме эта идея нашла многообразное развитие (это применение мультилингвистических каламбуров, шуточных этимологий, аллюзий на что угодно, фонических и топографических трюков). Читатель втянут в процесс игры: он догадывается, домысливает, находит второй и третий смысл. Постмодернистская мысль пришла к заключению, что все, принимаемое за действительность, на самом деле не что иное, как представление о ней, зависящее к тому же от точки зрения, которую выбирает читатель.

*Ризома* – специфическая форма корневища, не обладающая четко выраженным центральным подземным стержнем, а с запутанной корневой системой. Термин введен как противовес систематизированному и иерархически упорядоченному принципу организации. Ризома характеризуется нелинейностью, неожиданностью. Это символический лабиринт. Ризома стала символом художественной практики постмодернизма.

*Жанровый и стилевой синкретизм* обусловлены игровым принципом. На этой основе созданы такие хрестоматийные постмодернистские произведения, как «Имя розы» или «Маятник Фуко» Эко, в которых игровой принцип практически полностью базируется на синкретизме разных уровней, в том числе жанровом и стилистическом: жанр «Имени розы», например, может определяться и как исторический роман, и как философский роман, и как детективный роман. Соответственно жанрам автор использует и стили, что приводит к общей стилевой неоднородности текста. Нечто подобное встречаем и у М. Фрая, романы и повести которого можно охарактеризовать и как детективы, и как фэнтези, и как «символические» романы.

Характерной особенностью постмодернизма стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур. Художники используют аллегорический язык классики, барокко, символику древних культур.

*Театральность, работа на публику*. Здесь снова уместным будет обратиться к словарю терминов Ильина: «В современной теоретической мысли Запада среди философов, литературоведов, искусствоведов, театроведов и социологов широко распространена мифологема о театральности сегодняшней социальной и духовной жизни. В 1967 г., Ги Дебор назвал современное общество «обществом спектакля». В 1973 г. Р. Барт пришел к выводу, что «всякая сильная дискурсивная система есть представление (в театральном смысле – шоу), демонстрация аргументов, приемов защиты и нападения, устойчивых формул: своего рода мимодрама, которую субъект может наполнить своей энергией исторического наслаждения».

«*Двойной код*»: с одной стороны, используя тематический материал и технику популярной, массовой культуры, произведения постмодернизма обладают рекламной привлекательностью предмета массового потребления для всех людей, в том числе не слишком художественно просвещенных. С другой стороны, пародийным осмыслением более ранних произведений, иронической трактовкой их сюжетов и приемов он апеллирует к искушенной публике.

Категории традиционной поэтики «авторская позиция», «авторская точка зрения», какие-либо проявления оценочности, существенные для литературы предшествующих культурно-исторических эпох, в поэтике постмодернизма попросту отмирают.

*Авторская маска* – термин постмодернизма, предложенный американским критиком Мамгреном (1985). При исследовании организации текстовых структур произведений постмодернизма ученые выявили различные способы создания эффекта преднамеренного

повествовательного хаоса, повествования фрагментами, восприятие мира как лишённого смысла, закономерности и упорядоченности. Пришли к мнению, что все эти способы разрушают традиционные повествовательные связи внутри произведения, отвергают привычные принципы его организации. Однако возник вопрос – что же является связующим центром подобного фрагментированного повествования, что превращает разрозненные материал в нечто, заставляющее воспринимать себя как целое. Мамгрэн предположил, что таким центром является образ автора в романе, или авторская маска. Именно она настраивает читателя на определенное восприятие, организует реакцию, обеспечивая тем самым необходимую литературную коммуникативную ситуацию. Маска автора – это принцип игровой реализации образа автора, предполагающее его введение в текст в качестве травестированного (переодетого, завуалированного) автора-персонажа, колеблющегося между позициями гения/клоуна, от лица которого ведется повествование. Самоиронизирование и самопародирование лишают высказывания этого гения значения авторитарности. Либо в повествовании есть образ героя-рассказчика, подвергающийся иронизированию, пародированию, нередко абсурдизации и шизоизации.

Концепция интертекста наделяет текст автономным существованием, тогда как автор уподобляется «пустому пространству», полю интертекстуальной игры. Главное ее условие — свобода, понятая как отсутствие авторитарности, всякого диктата, или, выражаясь словами Ж. Деррида, отказ от принципа «центрации», буквально пронизывающего все сферы европейского культурного сознания, будь то «радиоцентризм» в философии, «европоцентризм» в культурологии, «футуроцентризм» в истории и социологии. Децентрация как основополагающий принцип постмодернизма предстает в двух аспектах — «децентрированного субъекта» и «децентрированного дискурса». Иначе говоря, речь идет о «смерти субъекта» («смерть автора», «смерть читателя») и о понятии «письма» — смерти «индивидуального текста», который растворяется в поле готовых «анонимных формул».

Концепция «смерти субъекта» основана на тезисе о том, что индивидуальное сознание как таковое не существует, будучи растворенным в текстах, в языковых практиках, «навязанных» культурной средой (родители, школа, социум). Подобная установка сказывается на принципах изображения человека в постмодернистской литературе. Вместо «индивида» — целостного образа с более или менее устойчивыми характеристиками — возникает «дивид», начало текучее и случайное. Читатель в традиционном понимании слова также исчезает, так как «интертекст» не подразумевает целостных фигур восприятия. Соответственно автор — лишь функция, необходимая для возникновения знакового поля, как бы не имеющего исходной точки. Ее призван осуществлять «скриптор», который «несет в себе не страсти, настроения и чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает свое письмо, не знающее остановки; жизнь лишь подражает книге, а книга сама соткана из знаков, сама подражает чему-то уже забытому, и так до бесконечности» (Р. Барт).

«Смерть автора» (название одноименной статьи 1968 г.) стала кульминацией бартовской критики мимесиса и личного авторства. Если автор — «скриптор», через которого «говорит язык», то исчезает и «литературное произведение» как нечто законченное, целостное. Текст отныне становится «многомерным пространством, где сочетаются и спорят друг с другом разные виды письма, ни один из которых не является исходным». Не существует более «литературы» или «произведения». В отсутствие «литературного творчества автора» имеются лишь «приключения письма». Сходно с бартовским мнение М. Фуко («Что такое автор?», 1969): ... автор не предшествует своим произведениям, он — всего лишь определенный функциональный принцип, посредством которого в нашей культуре осуществляется процесс ограничения, исключения и выбора... это идеологический продукт... идеологическая фигура, с помощью которой маркируется способ распространения смысла». В статье «От произведения к тексту» (1971) Барт характеризует текст как нечто «неисчислимое», образуемое посредством «множественного смещения, взаимоналожения, варьирования элементов», он весь «сплошь соткан из цитат, отсылок, отзвуков; все это языки культуры... которые проходят сквозь текст и создают мощную стереофонию».

Из постулата о том, что существует лишь «письмо, не знающее остановки», Барт делает вывод, что «... текст обретает единство не в происхождении своем, а в предназначении». Отсюда — особая роль чтения текста, читателя. Подобно «скриптору» современный читатель есть некое пространство, где запечатлевается письмо, все цитаты, отзвуки и аллюзии, составляющие текст. Идеальный читатель — «человек без истории, без биографии, без психологии... всего лишь некто, сводящий воедино все штрихи, что образуют письменный текст». Именно смерть автора и читателя как индивидуальностей позволяет сконцентрироваться на «приключениях письма», на игре с текстом.

Принцип игры в постмодернистском сознании весьма многозначен. Скриптор играет с языком, с уже существующими текстами и формулами. Читатель же играет в текст и с текстом. Для каждого читателя текст, по видимости один и тот же, оказывается каждый раз разным, ибо чтение есть импровизация — дописывание, переписывание, или «перевод» текста. Впрочем, игра подразумевает наличие определенных правил — и постмодернизм вслед за структурализмом признает наличие кодов, обеспечивающих функционирование текста в процессе коммуникации. Их классификация предложена Бартом в работе «S/Z» (1970) и уточнена в эссе «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (1973). Барт выделяет пять разновидностей кодов:

- 1) культурный код (научный, риторический, социоисторический). Он связан с интертекстуальностью — корпусом различных норм, выработанных обществом, сводом знаний, на который в тексте даются ссылки;
- 2) коммуникативный код, маркирующий способы обращения к адресату в тексте;
- 3) символический код (в новелле Э. По «Падение дома Ашера» им является табу на смерть);
- 4) акциональный код, охватывающий фабулу и сюжет;
- 5) герменевтический (или энигматический) код. Он связан с «загадкой» текста и с «догадками» читателя, или с проблемой понимания и интерпретации текста, которой в постмодернизме отводится особое место.

Постмодернистская метафора «расследования и догадки» была обозначена Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в совместной работе «Ризома» (1976). Первое значение вынесенного в заглавие слова — особая форма корня, не обладающего центральным подземным стеблем. Делёз и Гваттари противопоставляют хаотическое сплетение частей ризомы, каждая из которых находится в собственном контакте с окружающей средой, принципу структурной упорядоченности и иерархичности. Ризома горизонтальна и, вторгаясь в вертикальные цепочки причин и следствий (не связанные между собой), порождает «поперечные» связи — «решетку», а также неожиданные — несистемные — сходства и различия между разными линиями развития. Наряду с лабиринтом ризома стала эмблемой постмодернизма, метафорой постмодернистского освоения мира, находящегося в парадоксальном состоянии монизма-плюрализма.

Голландец Д. Фоккема в работе «Семантическая и синтаксическая организация постмодернистских текстов» (1986) стремится описать постмодернистские нарративные стратегии. Прежде всего они направлены на «хаотизацию» дискурса, нарушение связности («когерентности») повествования. В основном это имитация «математических приемов» (дубликация, умножение, перечисление), призванных создавать эффект избыточности текста. Большое количество деталей, назойливая описательность, перегрузка читателя информацией — все это, вкупе с нарушением норм синтаксиса и грамматики, ведет в романах А. Роб-Грийе («Соглядатай», 1955), Д. Бартелми («Печаль», *Sadness*, 1972), Т. Пинчона («V», 1963; «Радуга земного притяжения», 1973), У. Эко («Маятник Фуко», 1988) к возникновению «информационного шума», в контексте которого и становится возможным коллаж, инкорпорирование всего во все. Особое значение Фоккема придает приему пермутации (смешения), считая его главным средством борьбы постмодернистского письма против литературных условностей. Имеется в виду не только произвольное смешение, скажем, высокого и низкого, но и взаимозаменяемость частей текста. Например, роман американца Реймонда Федермана (р. 1928) «На ваше усмотрение» (*Take It or Leave It*, 1976) составлен из несброшюрованных страниц, которые читатель раскладывает по своему усмотрению.

Сходный прием использует аргентинец Хулио Кортасар (1914—1984) в романе «Игра в классики» (1963), чьи главы можно читать в разном порядке.

К поэтике постмодернистской прозы следует отнести как смешение фактического и фиктивного, так и вытекающее из него «обнажение приема». Оно призвано подчеркивать зависимость текста от читательских ожиданий. Хрестоматийными примерами подобной игры стало наличие двух взаимоисключающих концовок в романе «Женщина французского лейтенанта» (1969) английского писателя Джона Фаулза или множества зачинов, за которыми так и не следует продолжения, как у И. Кальвино в романе «Если однажды зимней ночью путник» (1979).

Еще одна устойчивая черта постмодернистской прозы — пародирование массовой литературы. За ним, как уже говорилось, стоит разоблачение «метарассказов» и «риторики власти». Однако это не единственное объяснение. Для нарушения тех или иных норм необходимо само наличие нормативности. Массовая литература, в восприятии постмодернистов, в высшей степени канонична и в формальном, и в содержательном отношении, а следовательно, дает прекрасный материал для пародии, стилизации, всяческих провокаций и диверсий. Вместе с тем эксплуатация популярных сюжетов и представлений предохраняет постмодернизм от абсолютной бессодержательности. Соответственно постмодернистский человек берется за римейк «Дон Кихота», утверждая невозможность сочинить что-либо новое (борхесовский Пьер Менар), создает пастиш из газетных реплик, литературных и поэтических клише (роман «Мертвый отец» Д. Бартелми, 1975), стилизует письмо в духе научной фантастики (роман «Радуга земного притяжения» Т. Пинчона).

Постмодернистские стилизации и пародии нередко принимаются за некий обновленный, экспериментальный гуманизм, охватывающий все сферы интеллектуальной жизни и чуть ли не всю западную (и, в особенности, англо-американскую) литературу 1970—1990-х годов. Это несомненное преувеличение. Принадлежность к постмодернизму даже важнейших для него авторов (Дж. Фаулз) весьма проблематична. Наряду с апологетами у постмодернизма имеются и непримиримые антагонисты, которые обращают внимание на узость его действительных инноваций, зависимость от структуралистской и постструктуралистской философии. С последним, думается, трудно не согласиться. В то же время есть основания предположить, что именно в философическом жанре проза постмодернизма заявила о себе наиболее последовательно и ярко.

В середине 1990-х годов в некоторых кругах возникло ощущение исчерпанности постмодернизма. Стали говорить о грядущем пост-постмодернизме. Возникла ироничность, направленная уже не к предшествующим ценностям, а к самому постмодернизму, главным образом к его идеям «смерти автора», «конца истории», самоценности непосредственных жизненных явлений. Предсказывали конец постмодерна, но вопреки декларациям и заключениям о его смерти он пока не ушел в историю.

## 2. Постмодернизм и творчество У. Эко

Умберто Эко (1932 – 2016) — итальянский писатель, историк, философ, семиотик и искусствовед, родился 5 января 1932 г. в Алессандрии (Пьемонт). Окончил Туринский университет искусств, работал на телевидении, был обозревателем в газете «Эспрессо», преподавал эстетику и теорию архитектуры в университетах Турина, Милана, Флоренции, Болоньи. Эко завоевал широкую известность работами по истории Средневековья, искусствоведению и семиотике. С середины 1970-х читал лекции в США (в первую очередь, в Йеле и Гарварде), с конца 1980-х гг. его активно приглашали в старейшие европейские университеты — Оксфорд, Кембридж, Сорбонну, Саламанку.

Мировую известность Эко принес первый роман — «Имя розы», впоследствии успешно экранизированный французским режиссером Жан-Жаком Анно. «Имя розы» — причудливая и филигранно стилизованная смесь исторического романа, детектива, игры литературными и культурными ассоциациями, философской притчи и мистификации — немедленно стала мировым бестселлером, породила шумную полемику и привлекла всеобщее внимание к автору, разработавшему целую теорию «увлекательной литературы», блестяще подтвержденную его собственным дебютом. Своим анализом разного рода идей, а

также общим скептицизмом по отношению к «реальности» и «абсолютной истине» он оказал значительное влияние на развитие современной интеллектуальной прозы.

Второй роман Эко, «Маятник Фуко» (1995), повествует о том, как группа интеллектуалов, обескураженных глупостью книг по мистицизму и оккультизму, которые они вынуждены издавать для заработка, решает разработать собственную теорию «тайного заговора», будто бы определяющего ход истории. Но интеллектуальный кульбит — изящно придуманный заговор тамплиеров — вдруг материализуется, становится жуткой реальностью. Блестящий пародийный анализ той культурно-исторической сумятицы, что царит в сознании современного интеллектуала, предупреждение о печальных последствиях безответственных игр разума, порождающих чудовищ, делают книгу не только занимательной, но и злободневной. Третий и на настоящий момент последний роман Эко — «Остров Накануне» (1994) — представляет собой подборку цитат. В тексте смонтированы фрагменты научных и художественных произведений, главным образом XVII века. Широко используются сюжеты живописных полотен — от Веласкеса и Вермеера до Жоржа де ла Тура, Пуссена и Гогена; многие пассажи романа воспроизводят известные картины. Анатомические описания вторят гравюрам из медицинского атласа Везалия (поэтому Страна Мертвых названа в романе Везальским Островом).

Имена собственные в книге многоплановы, причем автор намеренно не дает читателю подсказок. Тем не менее исторические прототипы персонажей в принципе поддаются идентификации. Отец Иммануил — иезуит Эмануеле Тезауро, автор широко, хотя и скрыто, цитируемого в тексте трактата «Подзорная труба Аристотеля» (1654). Диньский каноник, читающий лекции об атомах и цитирующий Эпикура, — несомненно Пьер Гассенди. Сен-Савен — Сирано де Бержерак, хотя в этой фигуре немало и от Фонтенеля. Стилистика Бержерака свойственна монологам и письмам, которые адресованы Прекрасной Даме. В нее вкрапляются реплики Сирано из пьесы Ростана. Поскольку названия глав этого романа являют собой каталог тайной библиотеки, то можно предположить, что в «Острове Накануне» Эко продолжает намеченную в предыдущих романах игру с мотивом тайного знания.

Умберто Эко — самый известный современный итальянский писатель за рубежом. По его собственным словам, после успеха романа «Имя розы» международные издательства обратили внимание и на его более ранние произведения. Все они, включая дипломную работу «Проблема эстетики у Фомы Аквинского» (1956), были переведены на иностранные языки. Работы 1960-х годов в основном посвящены проблемам эстетики и литературной критики. Важнейшие из них — «Искусство и прекрасное в средневековой эстетике» (1959), «Скромные заметки» (1963), «Поэтика Джойса» (1965), «Определение искусства» (1968) и др.

1970 — 1980-е годы — время, когда появляются главные работы Эко по семиотике: «Знак» (1971), «Общая семиотика» (1975), «Семиотика и философия языка» (1984). Целый ряд работ У. Эко посвящен проблемам структуралистской и постструктуралистской критики, интерпретации текста: «Читатель и история» (1979), «Границы интерпретации» (1990), «Между ложью и иронией» (1998).

При всем том уже в конце 1950-х, еще до Ролана Барта с его «Мифологиями», Эко, с подкупающей серьезностью относясь к современности, подробно анализировал массовую культуру, телевидение, прессу. Целый ряд тезисов, ставших общим местом в современной критике (например, утверждение, что любой текст в такой же мере творится читателем, в какой и автором), уже содержится в манифесте Эко 1962 года «Открытый опус». В 1976 г. он выпускает эссе «Сверхчеловек в массовой литературе».

Озабоченность вопросами нравственности и веры, духовным состоянием современного «постмодерного», «компьютерного» человека, заметная уже в романе «Маятник Фуко», отчетливо прочитывается и в последних книгах и статьях У. Эко: «Вера и неверие» (1996), «Пять эссе на темы этики» (1997), «Размышления о любви к книгам» (2001), «О литературе» (2002).

Ученый-медиевист, семиотик, культуролог, писатель, Умберто Эко для многих читателей стал знаковой фигурой постмодернизма, а его роман *«Имя розы»* — чем-то вроде образцового постмодернистского текста.

Слово «постмодернизм» часто встречается в автокомментарии к роману. В «Заметках на полях "Имени розы"» (1983) Эко рассказывает о том, что его произведение создавалось под влиянием постмодернистской мысли и таких ее понятий, как «интертекстуальность», «повествовательные инстанции», «ризома», «авторская маска». Может показаться, что Эко взялся за разработку темы «постмодернизм» и реализовал ее в виде романа. При этом *«Имя розы»* — бесспорно выдающееся произведение. Подобное противоречие настораживает. Общеизвестно, что подлинный шедевр невозможно свести к формуле какого-либо «изма».

Если вчитаться в роман, то стремление Эко выразить свои семиологические и культурологические идеи на языке художественной литературы действительно становится очевидным. Эта встреча научного и художественного дискурса порождает особое «поэтическое мышление» — текст, насыщенный разнообразными смыслами, не сводимыми к одному-единственному толкованию. Как заметил Ю. М. Лотман, «поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной "читательской конференции", убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги».

Первый, и самый явный, смысловой пласт романа — его детективный элемент. «Неслучайно книга начинается как детектив и разыгрывает читателя до конца, так что наивный читатель может и вообще не заметить, что перед ним такой детектив, в котором мало что выясняется, а следователь терпит поражение» (У. Эко). Такое прочтение, по замыслу автора, лежит на поверхности и настойчиво «стучится» в сознание читателя. Имена главных персонажей — проницательного монаха-францисканца Вильгельма Баскервильского и его наивного юного спутника Адсона — намекают на знаменитую пару Шерлок Холмс—доктор Уотсон. Первые события романа (описание сбежавшей лошади, которое составляет Вильгельм, не видев ее; восстановленная по деталям картина первого убийства) воспринимаются как пародия на А. Конан-Дойля. Однако каноны детектива скоро нарушаются. «Сыщик» не оправдывает ожиданий: его умозаключения и находки не предотвращают ни одного из всей цепочки преступлений, к своим выводам он всегда приходит слишком поздно, а таинственная рукопись — причина происходящего в монастыре — погибает в самый последний момент, буквально ускользая из рук Вильгельма.

По ходу того как авантюрная линия этого «неправильного» детектива отступает на второй план, внимание читателя переключается на историческую тематику (попытка примирения папы и императора при посредничестве ордена францисканцев, внутрицерковная полемика по вопросам бедности и богатства, сложные политические интриги, борьба с еретиками и т. д.). И на это есть основания. Наряду с вымышленными персонажами в романе обозначены подлинные исторические лица. К размышлениям уже на историко-филологическую тему приглашают мотив мистификации — найденной, а затем утраченной рукописи, а также стилизация повествования под средневековую хронику. При этом манера «переводчика» рукописи, сочетающая «ломбардизмы с изысканными испанизмами, грубость с жеманством», вторит не только стилистике древнего манускрипта, но и зачину известного каждому итальянскому школьнику романа А. Мандзони «Обрученные. Повесть из истории Милана XVII века» (1821 — 1823). Столь очевидная отсылка к «итальянскому Вальтеру Скотту» придает «историзму» вступительной части *«Имени розы»* явно иронический оттенок. Иронично и название вступления — «Разумеется, рукопись». По мере дальнейшего углубления в роман читатель все меньше видит в нем черты ведущего жанра романтической прозы: действие не покидает обители, любовная интрига практически отсутствует, львиную часть текста занимают разного рода умозаключения.

Итак, попытки держаться конкретной стратегии чтения не разрешают некоей повествовательной тайны романа. Читатель продолжает двигаться по нему как по лабиринту, в результате чего этот образ становится символическим. Перечисляя в послесловии различные типы лабиринтов («классический античный», «маньеристский», «сетка-ризома»),

Эко отдает предпочтение постмодернистской ризоме: «Нет центра, нет периферии, нет выхода. Потенциально такая структура безгранична. Пространство догадки — это пространство ризомы... Мой текст — в сущности история лабиринтов, и не только пространственных». Лабиринт, таким образом, это не только перекресток разнонаправленных дорог, но и основание метафизической конструкции, «истории и структуры догадки».

Каким бы ни был лабиринт, но он подразумевает наличие «Тесея», который берется за раскрытие его тайны. Им в романе оказывается Вильгельм Баскервильский. Он и расследует убийства в «аббатстве преступлений», и стремится добиться реформы церкви, что является лишь частью его миссии. Главное содержание деятельности этого своеобразного гуманиста — изучение шифров, эмблем, языков. Он занимается ими, опираясь на солидный багаж средневекового знания, и в первую очередь — на просветителя Роджера Бэкона и логика Уильяма Оккама. Бэкон упоминается в речах Вильгельма в связи с материями не вполне монашеского рода — верой в возможности разума, любовью к науке, интересом к языческим премудростям. Оккам, собрат Вильгельма по ордену, учит принципам анализа и дисциплине мышления. Он утверждает, что все науки оперируют словами — «знаками вещей», тогда как логика опирается на «знаки знаков». Так исподволь заявляет о себе в романе тема семиологии.

Вильгельм — семиотик, «сосланный» в XIII век. Он занят чтением «закодированной» рукописи, восстанавливает целое по фрагментам, интерпретирует метафоры и символы. Особенно выдающимся оказывается его толкование сна Адсона — текста, где находит выражение «культурное бессознательное» целой эпохи. Хаос ночных видений выстраивается в систему, как только Вильгельм подбирает к ней «ключ» (образность знаменитой карнавальной сатиры «Киприанов пир»). Поскольку сон Адсона отражает кровавые события в монастыре, то Вильгельм делает предположение, что посредством сатиры можно предугадать дальнейшее развитие событий. Как следствие, «Киприанов пир» и таинственная рукопись начинают выступать звеньями одной цепи, а текст берется диктовать реальности свои условия. В итоге Вильгельм требует у Хорхе, хранителя монастырской библиотеки, рукопись, сходную с «Пиром» и стоящей за ним смеховой, карнавальной традицией.

Один и тот же текст может быть зашифрован многими кодами и, соответственно, по-разному расшифрован. Первая попытка «дешифровки» событий была предпринята Вильгельмом при помощи кода, заимствованного из «Откровения» апостола Иоанна Богослова. Догадка оказалась ложной. Но и в этом случае слово навязало свои правила реальности: последнее убийство подстроено Хорхе в соответствии с евангельским текстом.

Роман Эко открывается цитатой из Евангелия от Иоанна («В начале было Слово»), а заканчивается латинской цитатой. В ней сообщается, что роза увяла, но слово (имя) «роза» пребудет во веки. По мнению Ю. М. Лотмана, подлинным героем романа является именно Слово: «По-разному служат ему Вильгельм и Хорхе. Люди создают слова, но слова управляют людьми. И наука, которая изучает место слова в культуре, отношение слова и человека, называется семиотика. "Имя розы" — роман о слове и человеке — это семиотический роман».

В «Заметках на полях "Имени розы"» — эссе не менее известном, чем сам роман, казалось бы, дается история его создания. Но эти «пояснения», как и основное повествование, строятся по подобию «энigmatического кода», что создает в совокупности двух текстов ситуацию множественного кодирования. В «Заметках...» можно встретить не один, а как минимум два литературных манифеста. Прежде всего Эко выступает «теоретиком и практиком» постмодернизма, перечисляя приметы, позволяющие отнести его прозу к постмодернистской. Он начинает с заглавия романа, которое возникло почти случайно, однако оказалось идеальным для дезориентации читателя: «Роза как символическая фигура до того насыщена смыслами, что смысла у нее почти нет». Расхождение «розы» и ее «имени» подтверждает постструктуралистскую теорию знака: объект, будучи означен, исчезает — от него остается только знак, «имя». Заглавие, таким образом, становится «пустой формой», которую читатель может заполнить любым содержанием. Этот идеальный постмодернистский читатель — «сообщник», готовый играть

в игру, предложенную автором, читатель, который станет «добычей текста»: «Текст должен стать устройством для преобразования собственного читателя».

Говоря об «устройстве» своего текста, автор касается вопросов нарратологии. В «Имени розы» использована композиционная структура «романа в романе», которую Эко считает наиболее адекватной современному состоянию культуры: ... во всех книгах говорится о других книгах... всякая история пересказывает историю уже рассказанную». Именно поэтому роман Эко начинается с описания найденной рукописи, которое, само по себе, является цитатой: «Я срочно написал предисловие и засунул свою повесть в четырехслойный конверт, защитив ее тремя другими повестями: я говорю, что Балле говорит, что Мабийон говорил, что Адсон сказал...». Из этого следует, что в «Имени-розы» несколько нарративных инстанций, несколько рассказчиков — аббат Балле, Мабийон, Адсон. В свою очередь Адсон одновременно — и юный послушник, и восьмидесятилетний старец, вспоминающий о своей молодости.

Сложную структуру повествования Эко объясняет грузом литературной традиции. В конце XX века невозможно писать так, как писал Шекспир, даже если мы создаем роман о шекспировской эпохе: «Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности». Эко остроумно сравнивает положение человека постмодернистской эпохи с «положением человека, влюбленного в очень образованную женщину. Он понимает, что не может сказать ей "люблю тебя безумно" Он должен сказать: "По выражению Лиала — люблю тебя безумно"». Видимо, после подобного «объяснения» женщине придется заняться поисками различных смыслов произнесенной фразы: была ли это шутка? Или это просто цитата? Или объяснение в любви осталось объяснением в любви? В конечном итоге внимание женщины сосредоточивается не на «отправителе послания» — мужчине с его чувствами, но на самой фразе, потенциально начиненной различными значениями.

Таким образом, автор текста — будь то краткое признание в любви или целый роман — малоинтересен «получателю текста». Ситуация «отправителя текста» (в том числе сочинителя романа Имя розы») описывается Эко как классический пример «смерти автора»: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу, чтобы не становиться на пути смысла». После завершения работы текст живет собственной жизнью, порождая новые прочтения, о которых автор и не подозревал: ... материал проявит свои природные свойства, но одновременно напомнит и о сформировавшей его культуре... Текст вследствие этого обстоятельства становится интертекстом, отражающим в себе как в капле воды всю «библиотеку» мировой культуры. Некоторые из «дальних контекстов» своего романа Эко комментирует с некоторым оттенком назидательности, хотя они явно ироничны. Образ виновника преступлений, слепого монаха Хорхе, видится автором так: «Все меня спрашивают, почему мой Хорхе и по виду, и по имени вылитый Борхес и почему Борхес у меня такой плохой. А я сам не знаю. Мне нужен был слепец для охраны библиотеки. Я считал это выигрышной романной ситуацией. Но библиотека плюс слепец, как ни крути, равняется Борхес».

Взятые в целом, «Заметки» стремятся описать процесс деперсонализации творчества — текст начинает говорить сквозь автора, подчиняет его себе, и тот становится не всевластным демиургом, а «записывающим устройством», помогающим рождению на свет новой книги: «Когда сейчас ко мне обращаются с вопросами, откуда какая цитата взята и где кончается одна и начинается другая — я не в состоянии ответить. Дело в том, что у меня были заготовлены десятки карточек с выписками, книг с закладками, ксерокопий. Уйма всего, гораздо больше, чем мне удалось использовать».

Сказанное У. Эко о «растворении» автора в тексте напоминает размышления Т. С. Элиота об «объективном корреляте» (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919). Сам Эко, впрочем, не отрицает своего родства с «высоким модернизмом» («Искусство есть побег от личного чувства. Этому учили меня и Джойс, и Элиот»). Сходно с элиотовским и позиционирование себя Эко в качестве «ученого поэта», творца и критика в одном лице. Также не вполне согласуется с постмодернистскими теориями и представление Эко о романе

как о «космологической структуре»: написать роман — значит сотворить мир, создать модель мироздания (глава «Роман как космологическая структура»). Само слово «структура» возвращает нас от постмодернизма к 1920-м годам, когда в «поэзии» писатели (тот же Элиот) находили едва ли не единственный способ обуздания хаоса мира, с одной стороны, и смятенности чувств — с другой.

Здесь могут возникнуть сомнения по поводу того, целесообразно ли видеть в Эко постмодерниста. Если автор, подобно романтическому или модернистскому художнику — творец своего универсума, то он должен основываться на определенных законах. Эко комментирует возможность такого предположения следующим пассажем: «Нужно сковывать себя ограничениями — тогда можно свободно выдумывать... В прозе ограничения задаются сотворенным нами миром. Это никакого отношения не имеет к реализму (хотя объясняет, в числе прочего, и реализм). Пусть мы имеем дело с миром совершенно ирреальным, в котором ослы летают, а принцессы оживают от поцелуя. Но при всей произвольности и нереалистичности этого мира должны соблюдаться законы, установленные в самом его начале».

Рассуждение Эко дает понять, сколь важна для него литературность текста, создаваемого все же не «скриптором», но автором, который творит особый мир и этим устанавливает в нем поэтологические закономерности. Думается, Эко сознавал, что постмодернизм подошел к границе литературы и художественности. Однако ему оказался не близок выбор И. Кальвино, Д. -Бартелми, Р. Федермана, утверждавших, что «ненаписанные романы» предпочтительнее написанных. Да, мы можем читать «Имя розы» в русле и романтической, и натуралистической, и модернистской, и постструктуралистской традиции, но наличие этого веера возможностей подчеркивает все же не необходимость выбрать одну из них и отбросить другие, а присутствие в романе стихии времени, которое при надлежащих усилиях читателя способно преобразиться в историю. Симптоматично, что последняя глава «Заметок» называется «Исторический роман».

Было бы наивно предполагать, что речь идет лишь о единстве исторического колорита, убедительности репрезентации исторической темы. Скорее, всегда ироничный Эко имеет в виду иное — то, благодаря чему роман становится возможным. Иными словами, на глубинном уровне «Имя розы» — рассуждение о том, «как создается история в прямом и переносном (литературном) смысле, как происходит взаимопроникновение творчества и жизни и рождение имен, грёз-фикций. При желании за ними можно увидеть и «правду», и «неправду». Однако для Эко важнее, чтобы это рождение символической реальности приносило читателю эстетическое удовольствие. В связи с этим можно вспомнить и знаменитые рассуждения С. Малларме о «цветке» (сладости, непредсказуемости поэтического перводвижения) и, по аналогии, о розе — средневековом символе полноты бытия в Боге.

Итак, Эко ставит перед собой задачу написать роман «и нонконформистский, и достаточно проблемный, и, несмотря ни на что, — занимательный». Развлекательность и сюжетность роднят «Имя розы» с детективами, точность воссоздания средневекового колорита — с историческим исследованием, ирония, метаязыковая игра, интертекстуальный сплав «учености» и «художественности» — с постмодернизмом. Взятые вместе, все эти элементы становятся живой и постоянно обновляемой романной стихией, тем началом, которое необратимости времени противопоставляет имена.

### 3. Развитие постмодернистской прозы: творчество П. Зюскинда

Патрик Зюскинд – немецкий писатель и сценарист – родился 26 марта 1949 года в Амбахе у Штарнбергского озера. На протяжении всей своей жизни он периодически живет то в Мюнхене, то во Франции. Он не любит давать интервью, бывать на публике и ведет скрытный образ жизни, поэтому пресса окрестила его «фантомом немецкой развлекательной литературы».

Второй сын публициста Вильгельма Эммануэля Зюскинда вырос в баварском местечке Холцхаузен, где сначала он посещал деревенскую школу, а затем гимназию. После окончания школы и альтернативной службы в армии, Зюскинд начал учить историю в

Мюнхене и зарабатывать деньги на любых попадавших под руки работах. Один год Зюскинд изучал французский язык и французскую культуру. После этого он зарабатывал деньги написанием сценариев.

С режиссером Гельмутом Дитлем Зюскинд написал сценарии к двум успешным телевизионным фильмам «Кир Рояль и Монако Франц» и «Россини или вопрос кто с кем спал».

Первый успех на театральной сцене Зюскинду пришел с написанием «Контрабаса». Пять лет спустя (1985) с «Парфюмером» к Зюскинду приходит мировой успех.

Задумав это произведение, Зюскинд объехал места действия романа, вник в секреты парфюмерии в фирме «Фрагонард», а, прежде всего, изучил большое количество литературных и культурологических источников, которые он в последствии в изобилии использовал в романе.

После ошеломляющего успеха «Парфюмера» последовали новеллы «Голубь» (1987) и «История господина Зоммера» (1991). Патрик Зюскинд становится одинаково успешным как драматург, прозаик и автор сценариев. Его (анти-) герои имеют одно общее, а именно: сложность найти свое место в мире и в общении с другими людьми. Они «особенные», которые от опасно воспринимаемого мира предпочитают скрываться в маленьких комнатах.

Зюскинд был предрасположен к литературе. Его отец был знаком с семьей Томаса Манна. Он писал литературные тексты и работал в разных газетах. Отец Патрика Зюскинда вел добропорядочный образ жизни и был известен за свою гостеприимность и за свои «чайные вечера», на которых молодой Зюскинд должен был представлять свое искусство игры на пианино.

Вообще, музыкальное образование играло, по-видимому, немаловажную роль в развитии мальчика и оставило, по его словам, «травматические воспоминания». Не только произведение-монолог «Контрабас», а также и автобиографичная «История господина Зоммера» дают представление о подобном неприятном опыте в его жизни. Если Патрик Зюскинд в своих произведениях снова и снова возвращается к темам искусства, становления гения и его крушения, то возникает предположение, что также как и его ранний опыт неудач в искусстве, так и протест против отца нашли своё отражение в его книгах.

Когда Зюскинд в «Истории господина Зоммера» даёт право голоса главному герою, произносящему знаменитое «Да оставьте же вы меня, наконец, в покое!», становится ясно, что это говорится настолько же искренне и самим автором. Зюскинд охарактеризовал однажды своё писательство как отказ от «беспощадного принуждения к глубине», которое требует литературная критика.

О своем знаменитом романе «Парфюмер», который сделал писателя одним из самых известных и успешных писателей современной немецкой литературы, он высказался, что написать такой роман ужасно, и авторне думает, что сделаетэто ещё раз.

*Роман «Парфюмер».* В 1985 году в Швейцарии был впервые напечатан блистательный и загадочный роман Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы». Сегодня, спустя двадцать два года, он признан самым знаменитым романом, написанном на немецком языке со времен Ремарка. Он издан общим тиражом более двенадцати миллионов, переведен на сорок два языка, включая латынь, и, наконец, экранизирован.

Роман «Парфюмер» традиционно относится к произведениям постмодернистской литературы. Постмодернизм представляет собой скорее умонастроение, интеллектуальный стиль. Постмодернизм возник в условиях религиозно-философского вакуума, дискредитации идеологических концептов, тотального релятивизма, перепроизводства предметов сиюминутного потребления. Постмодернистское умонастроение, как правило, несет на себе печать разочарования в идеалах и ценностях с их верой в прогресс, торжество разума, безграничность человеческих возможностей. Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с именем эпохи «усталой» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями.

Тематика, связанная с искусством, конфликтом художника и общества, берущая начало в прозе немецкого романтизма, приобретает в немецкой литературе XX века

жанрообразующее значение и ложится в основу художественной системы романа о художнике. В соответствии с установкой на «новое возрождение» мира романтизма действующие лица романов периода постмодернизма повторяют судьбы, жизненные и творческие опыты романтических предшественников, наделяются необыкновенными качествами и талантами.

Авторов романов о художнике интересует прежде всего проблема творчества, творческой индивидуальности, культ гения, который взращивался немецкими писателями со времён романтизма. В немецкой литературе гений превратился в культовую фигуру, на произведениях немецких писателей можно поэтапно проследить эволюцию образа гения, его расцвет и деградацию. Линия, идущая от Иозефа Берглингера, Иоганнеса Крейсера, Тонио Крёгера и Адриана Леверкюна к Оскару Матцерату, заканчивается чудовищной фигурой парфюмера Гренуя в романе Патрика Зюскинда «Парфюмер. История одного убийцы». Исследование этого романа П. Зюскинда как постмодернистской версии романа о художнике представляет, на наш взгляд, достаточный научный интерес. В первом же абзаце автор заявляет о гениальности своего героя, неразрывно связанной со злом, Гренуй – «гениальное чудовище». Вообще, в образе Гренуя автор объединяет многие черты гения, как его представляли в Германии от романтизма до модернизма, – от мессии до фюрера. Присущие одарённой индивидуальности черты автор заимствует из различных произведений – от Новалиса до Г. Грасса и Г. Бёлля. Кроме того, образ Гренуя сам проходит несколько стадий развития – от романтического до постмодернистского. До ухода героя в горы его образ предстаёт как стилизованный под романтический. Вначале Гренуй накапливает, поглощает запахи, постоянно составляет новые комбинации ароматов в своём воображении. Однако он пока творит, не подчиняясь какому-либо эстетическому принципу: создаёт и разрушает свои фантазии, «как ребёнок, играющий в кубики».

Идея запахов выступает в романе как универсальный язык природы, парфюмерное дело как метафора искусства вообще, а сама фигура художника-коллекционера – универсального художника – в постмодернистском контексте конца XX века явлена уже как пародия, карикатура на гениального художника. Гренуй наделён высоким даром создавать подлинные произведения искусства, хотя и не получил необходимого образования. Творец совершенных ароматов, он не знает названий ингредиентов и запахов. Многозначителен смысл этой необученности, творчества не по канонам. В романе Зюскинда противопоставлены два «парфюмеристических мировоззрения». Традиционное, которое представляет мэтр Бальдини («формула – альфа и омега любых духов»; талант ничего не значит, главное – опыт, предписание, рецепт, порядок и пропорция), стихийно-романтическое – Гренуй («не соблюдал ни порядка, ни пропорций»; «смешивал ингредиенты, казалось бы, наобум»). Это столкновение переводится в разговор о принципе творчества в более широком, универсальном плане: классический (необходимый размер и порядок) и субъективистский (творческий беспорядок). Способ творческой деятельности Гренуя совпадает с романтическим, в соответствии с поэтологией которого творец-волшебник, визионер; творческий процесс – наитие; творческий продукт – чудо. Его дар – мистический, не от природы, не от труда, не от реальных возможностей человека, а свыше. В его необыкновенности и исключительности всё более подчёркивается сверхъестественное содержание, демонически-монструозный характер гениальности; через неё он оказывается вознесённым над естественным порядком.

Здесь речь идёт не о любви к кому-то и не о великом художественном творении, которое принесло бы радость людям. Его интересовал лишь запах, с помощью которого он хотел стать неотразимым. Краткое изложение намерений Гренуя рассказчиком иллюстрирует это: «И если всё пойдёт хорошо... тогда послезавтра он станет владельцем всех эссенций, необходимых для изготовления лучших в мире духов, и он покинет Грас как человек, пахнущий лучше всех на земле». Это высказывание – одно из важнейших в романе Зюскинда. Оно позволяет понять, о чём на самом деле идёт речь: не о великом художественном творении, которым люди будут восхищаться и после смерти художника, а об эгоистических амбициях отдельной персоны.

На протяжении всего повествования в образе Гренуя подчеркиваются такие черты, как исключительность гения, мессианство. Гренуй был рождён для некой высшей цели, а именно «осуществить революцию в мире запахов». После первого убийства ему открылось его предназначение, он осознал свою гениальность и направление своей судьбы: «он должен был стать Творцом запахов. величайшим парфюмером всех времён».

Создавший из маленького горбатого хромого и уродливого карлика – из самого себя – Великого Гренуя, своего собственного, более великолепного и более «божественного» бога, герой мечтает об абсолютном человеческом восхищении и почитании, манипулировании сознанием и поведением людей. Гренуй провоцирует в людях проявление низменных начал, через насилие и смерть прокладывает себе дорогу к «высокой» цели. Свой гений, свой талант он подчиняет умерщвлению живых существ, вырыванию у них благоухающей души, обретению власти над аурой живого человека. И когда автор романа характеризует своего героя с его стремлением деспотически подчинить всех своему «Я» как новый экземпляр человеческой породы, «возникший в эпоху безвременья», то, конечно, он подставляет зеркало нашему веку и даёт постмодернистскую версию гениальной личности.

Романная ситуация заставляет задуматься: а не представляет ли здесь Зюскинд в образе Гренуя художника двадцатого столетия, упоённого своим гением и желанием властвовать над обезбоженным миром? Его сокровенным желанием было обрести с запахом сверхчеловека наконец-то своё человеческое обличье, свою индивидуальность, обрести тело, совершенное, божественное, лучистое. «Стоя на эшафоте, который становится его пьедесталом, Гренуй ликует не по поводу власти над людьми, а по поводу удачного завершения проекта “собираания себя”». Свою жизнь он сравнивает с подвигом Прометея. «Божественную искру, которая с колыбели даётся людям ни за что ни про что и которой он, единственный в мире, был лишён, эту искру он добыл бесконечным изощрённым упорством. Он был более велик, чем Прометей!». «Присвоенный им запах, который внушает любовь, для Гренуя равнозначен победе над собственной фантомной сущностью».

В сцене вакханалии Гренуй, не имеющий собственной индивидуальности, заставляет и остальных терять её. В этот момент презрение к людям отравляет ему минуты торжества настолько, что он хочет открыть им свою ненависть и получить отклик на неё. Но он не может, поскольку на нём маска, созданная «лучшими духами на свете», а под ней – отсутствие запаха, пустота. Аромат остаётся ароматом: он способен покорить людей, превратить их в безропотное стадо, развязывая их низменные инстинкты – инстинкты обладания, но не становится внутренне присущим Греную запахом. И здесь абсолютистские притязания Гренуя не реализуются: ведь если аромат не его, значит, его власть над миром иллюзорна, ибо он не властвует даже над собственным «Я». В стремлении овладеть миром он наталкивается на невидимую преграду, обесмысливающую его искусство, которое для него включает в себя и его жизнь, и жизни других, и мир. Он может внушить любовь к себе, но он знает при этом, что это любовь не к нему как к человеку, страдавшему, искавшему, по-своему борovшемуся, а к волшебному аромату, которым он воспользовался. А он даже не может внушить ненависти к себе, настолько его личность оказывается погребена под им же избранным ароматом.

Абсолютизация гениальности в нравственном аспекте оборачивается её развенчанием: гении вознесены на такие высоты, когда теряется контакт с реальностью. Из сферы реального они всё больше переводятся в область фикционального, сами становятся фикцией, симулякром. Своим тёмным даром они отделены от людей, что в конечном итоге ведёт к их внутреннему распаду, к разрушению нравственных границ и начал, отчуждению лучшего содержания в их душах (рост эгоистичности, враждебности, ненависти). Поэтому истории о художниках в постмодернистской коннотации – это всегда истории крушения гениальных мастеров. Они становятся жертвами своих деструктивных принципов и деятельности.

В конечном счёте Гренуй – жертва не толпы, а произведённого им волшебного эликсира. Он «исчезает с лица земли», а вместе с ним и его летучий продукт – духи, которые служили средством манипуляции и обретения власти.

В идее уникального парфюма, собранного из множества привлекательных ароматов и способного очаровать массу и каждого отдельно взятого человека, П. Зюскинд дал метафору

произведения искусства, созданного в постмодернистской эстетике, рассчитанного на массового реципиента (это ирония и по поводу самого романа «Парфюмер») и удовлетворяющего любому вкусу, при этом вторичного и не обладающего своей неповторимой стилистикой и потому не выражающего уникальный творческий принцип своего создателя.

### **Контрольные вопросы для самоподготовки студентов**

1. Что представляет собой постмодерн?
2. Какие существуют точки зрения относительно понятия «постмодернизм»?
3. Кто из писателей мировой литературы конца XX – начала XXI ст. являются постмодернистами?
4. В чём заключаются художественные особенности литературы постмодернизма?
5. Назовите художественные черты постмодернистских произведений.
6. Какой круг проблем разрабатывается в произведении «Имя розы» У. Эко?
7. Прокомментируйте утверждение о том, что роман «Имя Розы» – это роман о слове и человеке.
8. Какую концепцию творчества предлагает П. Зюскинд в романе «Парфюмер»?

### *Литература:*

1. [Эко У. Имя розы / У. Эко. — \[б. м.\] : Фолиант, 1993. — 536 с.](#)
2. [Зюскинд П. Парфюмер. История одного убийцы. — \[б. м.\] : \[б. и.\]. — 223 с.](#)
3. [Киреева Н. В. Постмодернизм в зарубежной литературе. — 2-е изд., стереотип. — М. : ФЛИНТА, 2014. — 200 с. С. 9-11, 13-16, 88-106](#)
4. [Леонова Е. А. Немецкая литература XX века : Германия, Австрия : учеб. пособие / Е. А. Леонова. — М. : Флинта, 2010. — 360 с. С. 75-81, 261-270](#)
5. [Зарубежная литература XX века : учеб. пособ. / под ред. В. М. Толмачёва. — М. : Академия, 2003. — 640 с. С. 530, 567-573, 576-580, 581-589](#)
6. [Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000-2000 : учеб. пособие / Л.Г. Андреев, Г. К. Косиков, Н. Т. Пахсарьян и др. — М. : МГУП, 2001. — 235 с. С. 373-435](#)
7. [История зарубежной литературы XX века : учебник / под ред. Л. Г. Михайловой, Я. Н. Засурского. — М. : Проспект, 2003. — 544 с. С. 35-44, 356-362](#)
8. [Пронин В. А. История немецкой литературы / В. А. Пронин. — М. : Университетская книга, 2007. — 384 с. С. 378-380](#)
9. [Гришина А. И. Семантика компонентов духов и символика их композиций в романе П. Зюскинда «Парфюмер» / А. И. Гришина // Аллея науки. — 2017. — Т. 2, № 14. — С. 263 – 265.](#)