

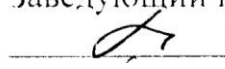
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«ВИТЕБСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМЕНИ П.М. МАШЕРОВА»

Факультет филологический

Кафедра литературы

СОГЛАСОВАНО

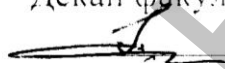
Заведующий кафедрой литературы

 О.В. Лапатинская

«19» марта 2018 г.

СОГЛАСОВАНО

Декан факультета

 С.В. Николаенко

«19» марта 2018 г.

УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКИЙ КОМПЛЕКС
ПО УЧЕБНОЙ ДИСЦИПЛИНЕ

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

для специальностей:

1-21 05 02 Русская филология

1-21 05 06 Романо-германская филология

1-21 05 01 Белорусская филология

1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык

Составители: И.Л. Лапин, В.В. Здольников, А.А. Гладкова, Н.В. Голубович,
С.В. Лапунов, О.Ф. Сенькова

Рассмотрено и утверждено

на заседании научно-методического совета 25.04.2018 г., протокол № 4

УДК 82(091)(075.8)
ББК 83.3(0)я73
И90

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 21.12.2017 г.

Составители: кандидат филологических наук, доцент **И.Л. Лапин**; доценты кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова, кандидаты филологических наук **В.В. Здольников, А.А. Гладкова**; старшие преподаватели кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова **Н.В. Голубович, С.В. Лапунов, О.Ф. Сенькова**

Рецензенты:
кафедра мировой литературы и иностранных языков УО «ПГУ»;
профессор кафедры литературы ВГУ имени П.М. Машерова,
доктор филологических наук *В.Ю. Боровко*

История зарубежной литературы для специальностей: 1-21 05 02 И90 Русская филология, 1-21 05 06 Романо-германская филология, 1-21 05 01 Белорусская филология, 1-02 03 04 Русский язык и литература. Иностранный язык : учебно-методический комплекс по учебной дисциплине / сост.: И.Л. Лапин [и др.]. – Витебск : ВГУ имени П.М. Машерова, 2018. – 108 с.

Предлагаемое учебное издание адресовано студентам и преподавателям-филологам. Оно включает методические материалы по дисциплине «История зарубежной литературы», в которых рассматриваются периоды античности, средних веков и Возрождения. Учебно-методический комплекс может быть полезным учителям-филологам, а также школьникам старших классов.

УДК 82(091)(075.8)
ББК 83.3(0)я73

© ВГУ имени П.М. Машерова, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

Пояснительная записка	4
АНТИЧНОСТЬ	7
I. Лекционный курс	7
Тема 1. Античность – детство человечества	7
<i>Архаический период литературы Древней Греции (IX–VI вв. до н.э.)</i>	9
Тема 2. Эпические поэмы Гомера и Гесиода	9
Тема 3. Лирика Древней Греции	13
<i>Классический (аттический) период литературы Древней Греции</i>	16
Тема 4. Античная трагедия	16
Тема 5. Античная комедия	22
Тема 6. Доклассический период литературы Древнего Рима (V–II вв. до н.э.) ..	27
<i>Классический период литературы Древнего Рима (I в. до н.э. – 14 г. н.э.)</i>	29
Тема 7. Эпоха кризиса и гибели республики	29
Тема 8. «Век Августа» в литературе Древнего Рима (42 г. до н.э. – 14 г. н.э.) ...	31
<i>Послеклассический период литературы Древнего Рима</i>	36
Тема 9. Римский «серебряный век» (14–117 гг.)	36
Тема 10. Античный роман	41
Тема 11. Эстетические теории античности	45
II. Тематика практических занятий	48
III. Литература	49
IV. Контрольные вопросы	50
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. ВОЗРОЖДЕНИЕ	54
Пояснительная записка	54
I. Лекционный курс	55
Тема 1. Литература раннего Средневековья	55
<i>Литература зрелого Средневековья (XI–XIII вв.)</i>	58
Тема 2. Героический эпос феодализма	58
Тема 3. Лирика Средневековья	61
Тема 4. Средневековый (рыцарский) роман	65
<i>Литература Европейского ренессанса (XIV–XVI вв.)</i>	68
Тема 5. Возрождение как культурологический феномен	68
Тема 6. Литература Возрождения в Италии	70
Тема 7. Литература Возрождения в Германии и Нидерландах	76
Тема 8. Литература Возрождения во Франции	79
Тема 9. Литература Возрождения в Англии	82
Тема 10. Литература Возрождения в Испании	87
Тема 11. Европейская поэзия Ренессанса	93
Тема 12. Европейские утопии Возрождения	97
Тема 13. Плутовской роман Возрождения	100
II. Тематика практических занятий	102
III. Литература	103
IV. Контрольные вопросы	104

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

Курс «История зарубежной литературы» читается в течение семи семестров по специальности «Романо-германская филология» и шести семестров по специальностям «Русская филология», «Русский язык и литература. Иностранный язык», «Белорусская филология». Открывает его первый раздел – история литературы античной цивилизации, включающий литературное наследие народов древней Греции и древнего Рима.

Цель преподавания дисциплины – ознакомить в максимальном объёме студентов-первокурсников с литературным наследием колыбели европейской культуры – средиземноморской античной цивилизации. Создававшиеся на протяжении почти пятнадцати столетий её истории произведения выдержали проверку временем и стали основанием для формирования литературы христианской эпохи, открывают трёхтысячелетнюю историю мировой литературы. Эта литература периода исторического детства европейской цивилизации является и сейчас, спустя две тысячи лет, эффективным средством формирования лучших качеств личности современного человека.

В процессе преподавания курса античной литературы необходимо решить ряд **задач**:

1. Раскрыть суть понятия «античность» с точки зрения экономических отношений, форм государственного управления, идеологии и культуры.
2. Ознакомить студентов с дописьменным периодом бытования литературы в античную эпоху – фольклором, его основными жанрами у древних греков и латинян. Дать представление о сути политеизма и связанных с язычеством религиозных обрядов, обычаев, взаимоотношений людей с богами.
3. Изучить процесс последовательного формирования и эволюционного развития основных литературных родов и жанровых разновидностей в них.
4. Дать максимально полную информацию о зарождении в античную эпоху науки о прекрасном в жизни и в искусстве, о содержании поэтического творчества – будущей эстетики.

Требования к освоению учебной дисциплины, включая требования образовательного стандарта.

Как итоговый результат изучения истории античной литературы студент должен:

Знать (академические компетенции):

- название и специфику хронологических периодов в развитии литературы древней Греции и древнего Рима;
- причины и истоки формирования основных жанровых форм устного творчества античности (мифов, легенд, сказаний);

- социальную роль фольклора (дописьменной литературы) в жизни античного общества;
- название, идейно-содержательную и художественную суть основных родов и жанров, освоенных античными авторами;
- роль литературного наследия (дописьменного и письменного) античности в развитии литературного процесса европейской цивилизации;
- содержание основных литературных произведений античности и их авторов.

Уметь (практические компетенции):

- анализировать в сравнительном аспекте древнегреческие и древнеримские художественные тексты всех литературных родов и жанров;
- пользоваться методологией идейно-содержательного анализа античных художественных текстов;
- связывать идейно-содержательный и художественно-эстетический анализ произведения в комплексном методологическом подходе;
- пользоваться терминологическим аппаратом современных литературоведческих школ при анализе античных текстов;
- выделять при анализе античных художественных текстов основную проблему, акцентировав внимание на её актуальности;
- проследить эволюцию отдельного рода литературы или отдельного жанра от времени его зарождения до современности.

Владеть навыками:

- исследования понятийно-терминологического аппарата литературоведения в области литературных родов и жанров;
- идентификации конкретных приёмов иносказания в поэтике художественных текстов античности;
- анализа литературного произведения в соотношении их тематики и поэтики.

Общее количество часов и количество аудиторных часов. Распределение аудиторного времени по видам занятий, курсам и семестрам. Форма получения высшего образования. Форма текущей аттестации по учебной дисциплине.

Специальность «Русский язык и литература. Иностранный язык»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____208_____ (кол-во часов)			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			Лекции	Практические занятия	УСР		
476	2	3	26	14	–	зачет	дневная
	2	4	20	16	–	экзамен	
	3	5	20	16	–	экзамен	
	3	6	24	20	8	экзамен	
	4	7	34	18	–	зачёт	

Специальность «Романо-германская филология»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____208_____ (кол-во часов)			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			Лекции	Практические занятия	УСР		
684	1	1	20	12	6	экзамен	дневная
	1	2	28	18	6	экзамен	
	2	3	20	14	4	экзамен	
	2	4	26	16	10	зачёт	
	3	5	26	12	–	экзамен	
	3	6	24	14	–	зачёт	
	4	7	26	16	10	экзамен	

Специальность «Русская филология»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____208_____ (кол-во часов)			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			Лекции	Практические занятия	УСР		
382	1	1	20	14	-	экзамен	дневная
	1	2	20	14	-	зачёт	
	2	3	20	14	-	зачёт	
	2	4	14	20	-	зачёт	
	3	5	22	12	-	зачёт	
	3	6	22	12	-	экзамен	

Специальность «Белорусская филология»:

Всего часов по дисциплине	Курс	Семестр	Всего аудиторных часов _____402_____ (кол-во часов)			Форма текущей аттестации по учебной дисциплине	Форма получения высшего образования
			Лекции	Практические занятия	УСР		
402	1	1	18	12	4	экзамен	дневная
	1	2	18	12	4	зачёт	
	2	3	20	14	-	зачёт	
	2	4	20	14	-	зачёт	
	3	5	20	14	-	зачёт	
	3	6	20	14	-	экзамен	

АНТИЧНОСТЬ

І. ЛЕКЦИОННЫЙ КУРС

Тема 1. Античность – детство человечества

В европейской исторической и культурологической традиции под терминами “античная”, “античность”, “античная эпоха” подразумевают все дохристианские цивилизации, знаменовавшие собою вступление рода человеческого на первую ступень прогресса. Это был период перехода от общинно-родовых отношений к первой форме государственности, к новому типу экономических отношений. В европейских пространственных координатах античность вписывается в хронологические рамки приблизительно двух тысячелетий – XV в. до н.э. – V в. н.э.

Детской колыбелью современной европейской культуры является средиземноморская античная цивилизация, история, религия, язык и литература Древней Греции и Древнего Рима. Это были первые рабовладельческие государства на юге европейского континента, где общинно-родовое сообщество людей уже разделено на две социальные группы – рабов и свободных граждан. Культуру этих древних народов роднит и общий тип религии – политеизм, иначе говоря, язычество. Разделяет их язык и историческая дистанция почти в пять веков. На начальную ступеньку культурного прогресса первой вступила Древняя Греция около пятнадцатого века до новой эры.

Все античные цивилизации символизируют собою «младенчество человечества» (В. Розанов), раннее детство человеческих этносов. Разные они были дети: старчески умные, варварски жестокие и нормальные. Греки – нормальные дети и как таковые оставили человечеству, находящемуся на зрелом этапе своего развития, несколько ими открытых «истин», не столько в науке и технике, сколько в искусстве. Важнейшее из них – обострённое восприятие прекрасного в реальной жизни и, как следствие, постижение, познание тайны прекрасного в искусстве. Для них прекрасное – это, прежде всего, чувство меры. И ещё одна аксиома, обязательная в искусстве слова: отправной точкой и объектом всей древнегреческой литературы является человек в его обязательном сопряжении с внешним миром, пусть и не всегда гармоничном.

Жажда гармонии как побудительный мотив к творчеству и как разрешение в искусстве драматических и трагических коллизий реальной действительности – ведь это тоже завещано нам «нормальными детьми». Вот почему их литературные произведения, особенно в драматическом роде, сохраняют эстетическое значение, нормы и даже образца для человечества, вступившего в пору зрелости.

История литературы любого народа начинется с дописьменного периода ее бытования. До девятого века древнегреческая литература – это устное народное творчество. Учёные-филологи александрийской школы богатейший корпус текстов древнегреческого фольклора классифицировали по трём основным жанровым формам. **Мифы** – плод выдумки, фантазии анонимных авторов, стремившихся как-то объяснить удивляющие или пугающие их явления реальной действительности. Начальной мотивацией рождения мифа является стремление познать мир. Внутри этого фольклорного жанра филологи-александрийцы по содержательному критерию выделили мифы о богах и мифы о превращениях (метаморфозы). Первая, сравнительно немногочисленная, группа посвящена пантеону древнегреческих богов-олимпийцев, это своеобразный языческий иконостас. В них излагается генеалогия богов-олимпийцев, рассказывается о взаимоотношениях обитателей Олимпа, их «специализации» в конкретных областях земной жизни и деятельности смертных. Своих богов греки наделили всеми человеческими качествами и страстями, оставив за ними один отличительный признак – бессмертие.

В сюжетах мифов о превращениях, как правило, действуют смертные и бессмертные. Метаморфозы включают в себя около трёх-сот оригинальных сюжетов; а учитывая то, что в различных местностях Эллады бытовали свои варианты одного и того же мифологического сюжета, текстов метаморфоз известно до полутора тысяч. В них человек, только-только ступивший на первую ступеньку синкретического сознания древних в духовном развитии, пытается постичь и объяснить все явления окружающей его реальности. Объяснения эти ещё далеки от точного знания, по-детски наивны и в то же время полны мудрости и поэзии (мифы об андрогенах, об Арахне, Фаятоне, Пигмалионе и Галатее, об Орфее и Эвридике, о Нарциссе и др.)

Мифы Эллады – плод мифологизированного синкретического сознания древних, в них царит вымысел, необузданное фантастическое начало. В отличие от них **легенды и сказания**, хотя так же богато расцвеченные фантазией, в основе своей всё-таки имеют реальные события и факты. В познавательном аспекте легенды о героях, сказания о событиях сохраняли для последующих поколений память о смертных, по качествам характера, по своим земным деяниям приближавшихся к богам. Жанр сказаний в фольклоре древних греков классифицирован в трёх циклах: фиванском, о Троянской войне, о походе аргонавтов. Он – предтеча истории как науки, поэтическая память о событиях судьбоносных для народа, его история в песнях.

Долгое время, до изобретения письменности, мифы легенды и сказания исполняли функцию триединую – познавательную, эстетическую и дидактическую. Эти специфические общественные роли фольклора обнаруживают себя при анализе их канонических текстов, особенно текстов метаморфоз. Когда в античном обществе зарождались и развивались первые виды духовной деятельности – наука, философия, искусство слова, ли-

тературные роды и жанры – богатый массив фольклорных текстов стал тем арсеналом, из которого эпические, лирические и драматические поэты античности заимствовали сюжеты, конфликты, образы и даже имена персонажей. Богатейшая сокровищница устного творчества античности послужит неиссякаемым творческим источником и для развития всей европейской словесности после гибели рабовладельческого общества.

Архаический период литературы Древней Греции (IX–VI вв. до н.э.)

Тема 2. Эпические поэмы Гомера и Гесиода

Где-то на рубеже IX–VIII веков до н.э. постигают древние греки искусство поэтически выражать свои мысли, создавать художественные образы – начинается архаический период истории древнегреческой литературы в её уже письменном бытовании. Из поколения в поколение передавались небольшие эпические сюжеты, рассказывающие об отдельных эпизодах Троянской войны или путешествия аргонавтов. Тексты их в устной передаче нередко импровизировались и неизбежно искажались. С изобретением письменности постепенно они обретали уже конкретные канонические формы. Завершением этого процесса явились два письменных памятника литературы древней Греции – **поэмы «Илиада» и «Одиссея»**. Позже их назовут первенцами эпического рода – первого открытия древних в области литературного творчества.

Честь основателя древнегреческой письменной литературы принадлежит **Гомеру**, полумифическому аэду, так назывались тогда поэты-певцы. Его поэтический талант был «той плавильной печью, через которую грубая руда народных легенд и сказаний вышла чистым золотом поэзии» (В. Белинский).

Совершенно естественно, что именно тема человека на войне заполнила первую эпическую поэму греческого этноса, постоянно раздираемого войнами между городами-полисами, особенно в период смены общинно-родового общественного устройства новым – рабовладельческим. Из них самая длительная – Троянская война, ставшая судьбоносной для греков, заложившая в генетическую память народа осознание необходимости перехода от перманентной вражды ко всеэллинскому братству. Это поэма о людях, посвятивших себя войне и в силу своих страстей, и по воле богов. С одной стороны, война в поэме предстаёт как достойное для мужчины поприще, автор прославляет мужество героев, его героический эпос – это песнь войне как испытанию, посылаемому людям богами, проявляющему все лучшие качества воина. Широкий спектр переживаний, эмоций, мотивов поведения человека в такой экстремальной ситуации впервые пред-

ставлен в художественной литературе Гомером. Но он уже и осуждает войну, пробуждающую в человеке самые низменные инстинкты. Чтобы полнее оценить гений древнегреческого поэта, следует также отметить его изумительное искусство в создании двух «вечных типов» человеческого характера. В «Илиаде» их олицетворяют Ахиллес и Гектор. Оба мужественные воины, но их доблесть и храбрость разной природы. Храбрость Ахиллеса – результат личных, эгоистических страстей. Её можно сравнивать с храбростью человека, не ведающего цены и собственной, и чужой жизни. Мужество Гектора имеет источником и рассудок, и эмоциональные мотивы – любовь к жизни, к родному городу, к жене и сыну. Ахиллес анархичен, Гектор исполнен гражданских чувств. В их характерах противопоставлены не только два типа человеческих темпераментов, но и две стадии эволюции человечества. Ахиллес велик, но это величие обречённого историей мира грабежа и войны. Гектор – предвестник мира государств, построенного на мудрости соглашений, других ценностей земной жизни человека и его характера.

Гуманность автора «Илиады» столь велика, что порой он игнорирует некоторые неотъемлемые признаки жанра. Обычно героический эпос, героическая поэма – это песнь войне как испытанию для лучших качеств человека (храбрости, доблести, мужества, любви к родине). Гомер прославляет десятилетнюю троянскую эпопею, как войну за поруганную троянским царевичем Парисом честь Эллады, но он уже и проклиная её бедствия за надругательство над человеческим достоинством и порушенные семейные очаги.

Совершенно естественно в его творчестве возникает тема возвращения к мирным делам, восстановления порушенной гармонии жизни – вторая его бессмертная поэма «Одиссея». Она создана также на основе устного цикла сказаний о Троянской войне, в частности о возвращении греческих вождей с их военными дружинами домой после победы над Троей.

Царю Итаки Одиссею предстоял самый долгий путь к родному очагу, ему нужно было обогнуть весь Пелопонесский полуостров, чтобы достичь своего острова. Но разгневанный на него бог океана Посейдон воспрепятствовал одному из героев Троянской войны благополучно возвратиться к семье. И ещё десять лет ввергал корабли Одиссея в бури и штормы, в пучины смертельной опасности всю его команду, в опаснейшие приключения длительного морского путешествия. В итоге Одиссей потерял в морских пучинах все корабли и их команду. Последним был разметан его флагманский, а сам Одиссей выброшен на песчаный берег острова феаков.

Это поэма о сухопутном человеке, ставшем моряком, постигающем секреты мореплавания и искусство навигации. Но не только. В образе главного героя поэмы её автор слагает гимн национальному характеру эллинов, их целеустремлённости, энергии, силе воли и мужеству. Пусть и верящих во всемогущество богов, но полагающихся прежде всего на себя самих. Зная, что боги не только милостивы бывают к смертным, но столь

же и коварны. Особую, вневременную и внациональную актуальность одному из первых литературных памятников европейской цивилизации придаёт витающая над поэмой, пронизывающая её идея любви к малой родине, родному очагу, семье. Ведь на пути к ним Одиссея подстерегают не только смертельно опасные приключения и ситуации, но и не менее опасные соблазны. О них повествуют песни о пребывании Одиссея во владениях волшебницы Цирцеи, нимфы Калипсо и на острове феаков. Цирцея хотела отвлечь внимание Одиссея и его спутников от конечной цели их опасного плавания, заставить забыть о родине, семье, доме, обеспечив им безбедную жизнь, принести в жертву желудку родину и семью. Страна феаков в поэме – это мечта греков превратить землю в цветущий сад, страну гармонии и мудрости, где можно вести жизнь безмятежную, полную блаженства. Стать мужем единственной дочери царя красавицы Навсикаи, а в перспективе унаследовать и его трон, ибо у Алкиноя нет сыновей. Но может самый великий соблазн, открывшийся Одиссею – это предложение нимфы Калипсо дать ему то, о чём мечтают все люди – бессмертие. Дать в обмен на брак с ней, забыв о верной жене Пенелопе, единственном сыне Телемаке и суровой своей малой родине – Итаке. Поэма «Одиссея» – это восстановление семейного очага и благополучия ценой невероятных усилий и борьбы не только с внешними препятствиями, но и с самим собой.

Живущий примерно сто лет спустя после Гомера второй эпический поэт древней Греции **Гесиод** является автором двух поэм – **«Теогония»** и **«Труды и дни»**. Первая – о генеалогии греческих богов, их родословное древо, поэтический пересказ мифов о богах – представляет сейчас чисто исторический интерес. Другое дело «Труды и дни». Подражая Гомеру, вызвавшему в первых строчках своих поэм к богине с просьбой «воспеть» то гнев Ахиллеса, то «мужа достойного» Одиссея, Гесиод начинает свою поэму строками скрыто-полемического характера. «Богам не дано мне описывать войну, героев и их бранные подвиги» и просит музу посодействовать ему в другом предмете, не менее достойном песни. Поэмы Гомера, независимо от авторских намерений объективно живописуют войну и морские путешествия как единственно достойное для мужчин поприще, где они могут проявить свои лучшие качества характера и темперамента.

Гесиод понимает, что не брани военные и не приключения в морских странствиях, как вынужденные, так и добровольные, составляют основу жизни. Не к ним призван род человеческий, да и где на всех наберёшься войн и путешествий. Где, на каком поприще реализовать себя остальным «мужам достойным»? Ответ Гесиода-поэта – это ответ Гесиода-крестьянина. Он земледелец, и труд на земле – его истинное призвание; повседневный, изнуряющий порой, утомительно однообразный своими повторами, он требует не менее мужества, терпения и силы воли, чем поле брани или опасных приключений. Гесиод, поэтизируя крестьянский труд, повседневную прозу жизни поселянина поднимал до уровня высокой по-

эзии. И здесь он становится истинным философом и социологом, поднявшимся до понимания труда как единственно надёжного и вечного источника общественного и личного благосостояния. «Труд человеку стада добывается и всякий достаток», но в рабовладельческом государстве он теряет свою созидательную роль, ибо для раба он, подневольный, становится проклятием, а для свободного гражданина чем-то унижающим его достоинство, позорным уделом рабов. Государство может благоденствовать и процветать только созидательным трудом, а не военными захватами новых земель, контрибуциями, данью, налагаемой побеждённым. Пророчески осознав эту истину, Гесиод убеждает соотечественников: «Нет никакого позора в работе – позорно безделье».

И представляется поэтому некорректной традиция в истории античной литературы называть поэмы Гомера «героическими» или эпическими, а гесиодовскую «дидактической», отказывая «Трудам и дням» таким образом в идейно-содержательной и художественно-эстетической значимости. Традиционно дидактизм, поучение, морализаторство воспринимаются как унижение высокого искусства, как недостойное качество истинной поэзии. Поэма Гесиода, героизируя повседневный мирный труд, заслуживает определения «эпическая», а не уничижительного.

Эпические поэмы древней Греции вобрали основные «родовые» черты и признаки жанра, идейно-содержательные и художественно-эстетические. Это первые письменно зафиксированные канонические художественные тексты содержат в себе целую систему средств и приёмов выражения при воссоздании реальной действительности: сравнения, простые и развёрнутые, повторы, постоянные эпитеты, ретардации, наделение человеческими свойствами объектов природы, животных, гиперболизацию, вещие сны, знамения и др.

В истории древнегреческой литературы, на рубеже XVIII–XIX веков, родилась проблема под названием **«гомеровский вопрос»**. Впервые озвученная немецким филологом Фридрихом Вольфом, она включает совокупность разных мнений по истории возникновения и литературной фиксации эпических поэм «Илиада» и «Одиссея», а также об их принадлежности перу Гомера. Что касается самих эллинов, то они не сомневались в его существовании и авторстве. Сразу семь городов-полисов претендовали на право называться родиной гениального поэта. Рационалистичный XVIII век из-за отсутствия точных фактов его биографии задал филологам тему для почти вековой дискуссии. В ходе этих споров сформулированы две версии ответов на «гомеровский вопрос». Теория единого авторства (унитарная) утверждает принадлежность обеих поэм одному автору, они – плод его гениальности. Теория «малых песен» отводит Гомеру лишь роль составителя и редактора уже существовавших до него фольклорных текстов о событиях Троянской войны. В результате оппоненты сошлись во мнении, что гомеровские поэмы – это оригинальные художественные произведения, соз-

данные автором на основе многовековой фольклорной традиции и с использованием художественных приёмов народного творчества.

Эпические поэмы Гомера и Гесиода были первым этапом художественной переработки богатого фольклорного наследия эллинов, освоением эпического рода литературы в конкретном жанре. С середины VIII в. до н.э. в литературе Эллады заканчивается господство эпического рода, зарождается и расцветает другой род – лирический.

Тема 3. Лирика Древней Греции

У поэзии древних греков судьба, можно сказать, несчастливая. Если эпос Гомера и Гесиода уцелел в общем крушении Эллады, то лирика, за малыми исключениями, почти целиком пропала. Непоправимый удар ей нанесла гибель в пожаре Александрийской библиотеки – богатейшего собрания древнегреческих лирических текстов – в I в. н.э. Византийские учёные-филологи буквально по строкам собирали остатки греческой лирики, воссоздавали утраченное по отдельным фрагментам. Начиная с рубежа VIII–VII вв. до н.э. можно говорить о греческой лирике как об отдельном литературном роде, бытующим в нескольких жанровых формах, принадлежащих определённым авторам. Довольно обширный, хоть и фрагментарный лирический материал учёные классифицировали по способу исполнения на монодийную и хоровую лирику. Монодийная включает в себя три основные жанровые формы – мелику (мелос), ямбы и элегии. Хоровая лирика более разнообразна по жанрам.

Наиболее сильно личное, лирическое, интимное начало выражено в **мелике**; мелическая лирика была неразрывно связана со струнной музыкой, автор исполнял стихи-песни, аккомпанируя себе на лире. Родоначальницей эллинской мелики считается **Сафо**, жившая на острове Лесбос. Она возглавляла музыкально-поэтическую студию, куда приезжали учиться девушки аристократических семейств из разных областей эллинского мира. Сохранились полностью лишь два стихотворения, которые могут считаться классическими образцами поэзии любви. Остальное её наследие – лишь отдельные строфы, даже строки. Тема любви преобладает в творчестве Сафо, хотя, судя по сохранившимся фрагментам, не чужды ей были и философские, бытовые, связанные с природой темы.

Современник и земляк Сафо поэт **Алкей** разделяет с ней славу основоположников лирического рода литературы, но его тематика интимными чувствами не ограничивается. Непосредственность, искренность переживаний, художественная выразительность стихов обеспечили им известность в веках.

За пределами Лесбоса мелическая поэзия связана с именем **Анакреонта**, от стихов которого сохранились многочисленные фрагменты. Судя

по ним, он – вдохновенный певец вина, любви, земных радостей. Но встречается в стихах Анакреонта и мотив сожаления о проходящей молодости и бренности жизни. В целом тематика его творчества узка, но популярность его в последующие века огромна. Его гедонистическая поэзия положила в европейской лирике начало специфическому – анакреонтическому – жанру.

Распространённым жанром лирики в древней Греции были «ямбы». Название определяется размером стиха, энергичного, рубленого, чёткого, образованного стопами из двух слогов с ударением на втором. Этот размер подходил не столько для выражения пылких и нежных переживаний, сколько для вербализации трезвой, иногда даже насмешливой мысли. Отцом ямбической лирики считается **Архилох**, живший во второй половине VII в. до н.э. Насколько можно судить по сохранившимся стихотворениям или их фрагментам, жизнь поэта – это военные походы, подвиги и вместе с тем brutальные выходки наёмного воина. Он отразил в своей поэзии то, чему научила его жизнь – твёрдость духа перед лицом опасностей, спокойное признание силы обстоятельств: «В меру радуйся удаче, в меру в бедствиях горюй». Это весьма далеко от лирической нежной мелики.

В классическую эпоху самой распространённой жанровой формой монодийной лирики станет элегия. Тогда термин «элегия» не означал стихотворения с печальным содержанием. В V веке это был самый универсальный по содержанию жанр, равно подходящий для выражения серьёзных мыслей, философствования, морализирования, для приветственной заздравной речи и шутливо-ироничного панегирика. Элегией тогда называли любое по содержанию стихотворение, написанное в форме «элегического дистиха». Этот термин означает и стихотворный (по одной строке гекзаметра и пентаметра) размер, и название строф. Вот типичный пример элегического дистиха: «Смелость, с умом сочетаясь, бывает нам очень полезна, // Но без ума только вред людям приносит она».

В эллинистическую эпоху мелика смолкает, а любовная тематика зазвучала именно в элегиях, которые создавались в отличие от мелики на ионийском диалекте.

Среди древнегреческих элегиков наиболее известен **Тиртей** (2-ая половина VII века), его творчество символизирует поэзию, воодушевляющую воинов на битву. Сохранившееся предание утверждает, что хромым школьный учитель Тиртей был прислан спартанцам в насмешку, когда они, следуя совету оракула, попросили своих союзников-афинян дать им полководца. Но оракул не ошибся: учитель, да ещё хромым, сумел своими стихами воодушевить спартанских воинов и обеспечил Спарте победу. Эпиграфом к его творчеству можно поставить знаменитые строки: «Доля прекрасная – пасть в передних рядах ополчения, // Родину-мать от врагов оберегая в бою.»

Один из известных государственных мужей Афин – **Солон** (ок. 635 – ок. 559 гг.) – также писал элегии на преимущественно политические темы.

Как правитель полиса, он сурово обличает пороки сограждан, но не в духе сатирическом, а лишь в порядке увещевания морального («Правды священный закон в пренебрежении у них»). От его большой патриотической поэмы о Саламине сохранилось всего несколько строк: «На Саламин! Как один человек, за остров желанный // Все ополчимся! С Афин смоём проклятый позор».

Более других поощрён временем поэт-элегик **Феогнид** (ок. 546 – ок. 599 гг.). Из созданного им уцелело около полутораста стихотворений. Его элегии по своему содержанию соответствуют современной философской лирике. Он пытается разобраться в неразрешимых вопросах бытия и в своих сомнениях довольно дерзко обращается к самому Зевсу. Целый ряд его стихов адресован юноше Кирну, это своего рода отеческие наставления вступающему в жизнь молодому человеку: «В ком уважения нет к своим родителям старым, // Право же, тот человек стоит немногого, Кирн».

К началу классического V века элегия теснит другие жанровые формы монодийной лирики, ямбы и мелику, отняв у последней монополию на изображение интимных любовных переживаний. Наиболее известным автором любовной элегии является **Мимнерм** (VII в.). К его восторгам дарам Афродиты нередко присоединяется в том же стихотворении скорбь о быстротекущей юности. Появляется новая жанровая форма элегического стиха – **эпиграмма** (в дословном переводе «надпись»), которая у древних греков не имела острого сатирического характера, как эпиграмма нового времени. Обычно это было короткое стихотворение в две-три строфы, написанное элегическим дистихом, и относящееся к определённому человеку, конкретному обстоятельству жизни, предмету.

Хоровая лирика древних греков имеет своим истоком существующую с незапамятных времён традицию сочинять и коллективно исполнять гимны в честь богов. Из ранга божественного ритуала она постепенно прижилась и в повседневной жизни, утратив прежний, исключительно религиозный, пафос. Она выработала не меньшее, чем монодийная лирика, разнообразие жанровых форм стиха по идейно-содержательной сути. Гимн в честь бога Апполона назывался **пеан**, Диониса и других богов – **дифирамб**. В светском варианте этой лирики торжественное «гимн» сменяется менее пафосным «песнь». Песнь сочинялась по разным поводам: хвалебная – в честь победителей на спортивных соревнованиях, она называлась **эпиникий**, написанная по заказу частного лица для восхваления собственной персоны – **энкомий**. Песнь для девичьих хоров называлась **парфений**, а сопровождавшаяся пляской – **гипорхема**.

Наиболее известный представитель ранней хоровой лирики поэт **Алкман** (VII в. до н.э.). Он был руководителем певческой школы девушек в Спарте, напоминающей современную хоровую капеллу. Кроме стихов о красоте природы, важное место в его творчестве занимают тексты песен для девичьих хоров, обычно торжественного звучания. После Алкмана хо-

ровая лирика не дала выдающихся поэтов. Позже в VI в. до н.э. она найдёт широкое применение в античной драме, образуя лирические партии хора в трагедиях. Постепенно хоровая лирика утрачивает своё тематическое разнообразие и в эллинистическую эпоху развивает единственный жанр – хвалебную песнь, позднее названную **одой**.

В начале V в. до н.э. светской поэзией прославил себя **Пиндар** (ок. 518–442 гг.). Ему присуще постоянное сознание всеэллинского единства, благодаря чему поэт пользовался признанием во всех городах-полисах. Характер его поэзии и личные качества обеспечивали ему дружбу с правителями разных областей древней Греции. К сожалению, сохранившиеся до наших дней его похвальные гимны (всего 45) в честь победителей на всегреческих спортивных играх дают одностороннее представление о его творчестве как нарочитом и высокопарном. Он писал стихи по заказу полисов или отдельных лиц и получал за них денежное вознаграждение. Это обстоятельство, безусловно, сказалось на стиле его од. Но богатая образность, высокое поэтическое мастерство и природная одарённость ставят его на вершину хоровой лирики V в. до н.э. Именно в этом столетии завершилось отделение лирики от музыки, лира и флейта перестали быть непременными участниками исполнения стихов. Преемник Пиндара на ниве хвалебных од **Вакхилид** (V в.) сделал этот жанр наполненным откровенной лестью в адрес заказчика, и у него хвалебная песнь уже не торжественный эпиникий, а прозаический, приземлённый энкомий.

К началу III в. до н.э. лирика древних греков начинает угасать, как впрочем и вся их литература. Первой замолчала мелика, за ней – ямбы. Что же касается элегии и эпиграммы, то две эти жанровые формы лирики греков пришлись по вкусу поэтам древнего Рима, особенно в любовном и сатирическом аспектах.

Классический (аттический) период литературы Древней Греции

Тема 4. Античная трагедия

На рубеже VI–V вв. до н.э. в истории древнегреческой литературы начинается период наивысшего расцвета, называемый аттическим (классическим). Центральное место в литературе занимают драматические жанры, изображение конфликта. Ведущий жанр – трагедия с мифологическим сюжетом – развивался на основе хоровой лирики и фольклорных карнавалов, народных игр, связанных с культом Диониса. Культовый характер таких игр требовал благополучного финала, трагедийное представление завершалось весёлой драмой сатиров. Так зарождался у древних третий, выс-

ший, род литературы – драматический. Высший, потому что сочетал в себе элементы эпического и лирического рода по содержанию и форме.

Древнегреческая трагедия продолжает традицию предшествующей ей эпической и лирической поэзии приблизить, гармонизировать мир богов с миром людей. Вопреки тому, что говорит повседневная реальность и наперекор мифологической традиции, греческая трагедия требует, чтобы боги были сами справедливы и заставили справедливость восторжествовать в земной жизни. Главные персонажи трагедии не святые и не праведники, они – герои, своей борьбой и своими поступками утверждающие способность человека противостоять несчастьям, не быть безгласной жертвой Рока или объективных обстоятельств. Трагический герой сражается за то, чтобы мир стал лучше, чтобы у людей было больше мужества и ясности духа, помогающих им жить среди бедствий земных. Дело трагедии в искусстве – не эстетизация человеческого горя, а утверждение конечного торжества светлых начал в жизни благодаря силе воли индивидуума.

Суть и разрешение трагического конфликта – исторически обусловленные категории. В начале V в. до н.э. трагедия – искусство и консервативное, и бунтарское. Она является консервативным искусством в том смысле, что охраняет социальный порядок, позволяя гражданам полиса гармонично разрешать страдания и конфликты повседневной жизни в фиктивном мире мифа или сказания, куда уводит зрителей. Однако этот вымышленный мир всё же является отражением реальной жизни. Поэт-трагик, обращаясь к событиям легендарным, стародавним конфликтам, экстраполировал их на современный ему мир. Его трагедия приводит к гармонии, лишь вызывая возмущение и бунт. И тем самым укрепляет решимость зрителей не примиряться с несправедливостью и злом, стимулируя бунтарский дух.

Трагедия при своём рождении содержала в себе мало драматических элементов, в ней преобладали песни хора и монологи единственного действующего лица. Она не воспроизводила подлинного трагического конфликта. Эсхил (525–456 гг. до н.э.) драматизировал сценическое действие, введя второй персонаж, конфликт у него уже персонифицирован. После себя он оставил около 90 пьес, до нашего времени полностью сохранились семь. Эсхил живёт и творит в период разложения и отмирания общинно-родовых отношений в сознании своих современников, становления рабовладельческой демократии и греко-пелопоннесских войн. Свой долг поэта-драматурга он видел в воспитании граждан полиса на новых этических началах, более цивилизованных, чем общинно-родовые. Он верит в божественную справедливость вообще, в справедливость Зевса особенно. Но религиозное чувство Эсхила не похоже на благочестие, основанное на пассивно воспринятых обычаях и покорности им. Всякая сильная личность испытывает чувство возмущения и ненависти к существующей несправедливости. Таков его Прометей – бунтарь и разоблачитель тирании Зевса (трагедия «Прометей прикованный»). Но твёрдо верящий в то, что он «че-

рез муки, через боль, но ведёт людей к уму, к разумению ведёт», Эсхил этот конфликт между Зевсом и Прометеем стремится разрешить гармонично средствами драматического искусства, вызывая антагонистов к мудрости компромисса в третьей, не сохранившейся, части трилогии о Прометее («Освобождённый Прометей»), тем самым отступая от мифологического сюжета. Оба соперника одержали внутреннюю победу над собой, над собственными страстями, согласились с ограничением своих страстей, чтобы служить высшей цели – гармонии мира.

В остальных сохранившихся трагедиях Эсхила действуют только смертные и конфликты в них возникают потому, что люди «Правду великую попирают ногами». Эсхил не отрицает роли религии во взаимоотношениях смертных, но его религия есть прежде всего верность этическому началу, олицетворяемому богиней Правды. Три заповеди составляют для него основу нравственности: почитание богов, почитание родителей, гостеприимство по отношению к путешественникам, чужеземцам. Нарушение этих простых правил персонажами всех трагедий Эсхила (кроме «Персов») влечёт за собою цепную реакцию зла: «Кто оскорбил богов, // Кто к гостю был недобр // Или родителей своих обидел, // Заслуженный встречает приговор». В этом отношении показательна единственная дошедшая до нас полностью трилогия «Орестея» («Агамемнон», «Жертва у гроба», «Эвмениды»).

Трагический герой Эсхила – это пока ещё монументальная фигура, в нём нет индивидуальных черт характера, той психологической полноты, которые превратили бы носителя доброго или злого начала в художественно убедительный полнокровный характер. Он у Эсхила монументальный, статичный, скорее исполинская скала, возвышающаяся над правдой реальной действительности. Эсхил – первопроходец нового жанра, он отец трагедии. Драматург жил на переломе двух эпох, когда ломались и изживались понятия, нравы и обычаи общинно-родового строя и быта, нарождались новые, продиктованные большей гуманностью, свободой мысли и поступков человека. Эсхил творил в начале возвышения рабовладельческой демократии в Афинах, а его младший современник и соперник на состязаниях драматургов **Софокл** (496–406 гг. до н.э.) был современником её блестящего расцвета и могущества во времена правления выдающегося политика Перикла. По имеющимся сведениям он написал 123 драмы, до нашего времени сохранились только семь: «Аякс», «Трахинянки», «Антигона», «Царь Эдип», «Электра», «Филоктет», «Эдип в Колоне». Их содержание взято из двух циклов сказаний – троянского и фиванского, из легенд о подвигах Геракла.

Во внимании к человеку и его внутреннему миру, к его борьбе с превратностями судьбы, к его страданиям заключается главное отличие создаваемых Софоклом характеров от монументальных статичных образов Эсхила. Человек в трагедиях Софокла более самостоятелен, его действия в большей степени обусловлены свойствами характера, чем внешними обстоя-

тельствами. Два типа трагического конфликта доминируют в сохранившихся драмах. Первый – когда сталкивается смертный с бессмертными, им он бросает вызов – это трагедии Рока, судьбы. Образец её – «Царь Эдип». Софокл не был реформатором в области религиозных взглядов современников, он верит в судьбу, не отрицает её значения в жизни человеческой. В этом типе трагедий смертный терпит поражение, как правило; но в них Софокл, уже как художник, изображает моральное торжество человека. Мифологический сюжет, художественно разработанный в «Царе Эдипе», был поводом для разговора со зрителем о нравственной ответственности человека за свои поступки, о достойном поведении в самых трагических обстоятельствах без ссылок на неблагоприятную или коварную судьбу.

В трагедиях второго типа у Софокла противостоят смертные, сталкиваются индивидуальности, их образы пластичнее, полнокровнее, чем у его предшественника («Антигона»). Неготовность к компромиссу антагонистов в этой трагедии приводит к самым трагическим последствиям. Здесь в этом конфликте нет жестокого правителя-тирана и его жертвы. Антигона и Креонт – олицетворение вечного антагонизма личности и государства, индивида и закона, который дал о себе знать в пору расцвета демократии. Привести его к гармоничному разрешению можно только ценой уступок с обеих сторон ради общественного блага. Софокл учил таким образом высшей мудрости и власть, и подданных. Он воспитывал в зрителе человека-гражданина, который знает не только свои права, но и обязанности. Авторскую позицию в этом вечном противостоянии Софокл выражает посредством развития действия в большей мере, чем его предшественник Эсхил, поручавший эту функцию песнопениям хора. В принципе, трагедия Софокла является жанром дидактическим: быть воспитателем свободных людей – таково назначение античного театра. Аристотель, осмысливая опыт древнегреческой трагедии, подчёркивал в «Поэтике», что Софокл изображал людей такими, какими они должны быть.

Свободный грек периода становления и расцвета рабовладельческой демократии в Афинах привык на театральных представлениях видеть деяния царей, героев, богов, столкновение возвышенных страстей – словом, не тот мир, в котором сам он вне театра проводил свою жизнь. Трагедия уводила его от повседневности, поднимала над бытом, заставляла забывать личные неурядицы. Она убеждала, что все удары судьбы необходимо переносить мужественно, противостоять им. Таковы были трагедии Эсхила и Софокла. В них авторы ставили и пытались разрешать по сути философские проблемы: свобода и тирания, личность и государство, взаимоотношение смертных людей и бессмертных богов, неумолимый Рок и нравственная ответственность человека за свои поступки.

О главной теме творчества третьего выдающегося поэта-трагика древней Греции **Еврипида** (480–406 гг. до н.э.) можно судить по его наиболее известным трагедиям «Алкеста», «Медия», «Ипполит», «Ифигения в

Авлиде». Тема эта – любовь, ревность, внутрисемейные отношения, внебрачные дети. Еврипид вводил в трагедию, говорившую у Эсхила и Софокла языком возвышенным, нередко выпященным, самые непрезентабельные речевые обороты, бытовые подробности. В его драмах действуют рабы, няньки, кормилицы, и не только как статисты, а как главные, порой, персонажи, нередко поучающие даже своих хозяев. Стремление Еврипида к максимальному правдоподобию трагедийного действия сказывается и в психологически естественных мотивациях поведения персонажей.

Он свёл трагедию с недостижимых для рядового зрителя нравственных высот на грешную землю, приблизил её к быту, к житейской практике и логике. И в этом он новатор жанра, тематически обогатив его. И в этом причина того, что нам, живущим два с половиной тысячелетия спустя, он ближе, понятнее, и современнее, чем его собратья по перу – Эсхил и Софокл.

Еврипид скептичен, у него нет, как у них, убеждённости в высшей нравственной правоте богов, устраивающих дела человеческие; и всё же он, как и они, сознательно служил самой гуманной и прогрессивной для своего времени афинской рабовладельческой демократии. Еврипид многое подвергал сомнению в своем государстве-полисе и затрагивал вопросы, в компетенцию трагиков до него не входившие. Но сомнений в величайшей ценности демократических традиций Эллады у него не возникали никогда. Он такой же гражданственный поэт, как и Эсхил, и Софокл. О чём свидетельствует его последняя трагедия «Ифигения в Авлиде».

Еврипид был первым драматургом, кто стал изображать человеческие страсти, острые психологические переживания, болезненные состояния и душевные надломы. И хотя использовал мифологические сюжеты, обращался с ними, в соответствии с собственным творческим замыслом, свободно, как например, в «Медее». Характер его персонажей многогранный, представлен зрителям в развитии, это живые люди со всеми своими сильными и слабыми сторонами. У него нет как стерильно идеальных героев, так и законченных негодяев. Вот Ипполит в одноименной трагедии – почти идеальный герой: ему чуждо стремление к власти, почестям и славе. Он отвергает дары богини плотской любви Афродиты, а поклоняется Артемиде, которая представлена здесь как и богиня девственной природы. В ней современные Еврипиду философы видели пример полной гармонии. Но при чтении его диалогов со стариком-пастухом, с кормилицей-нянькой подспудно возникает мысль-вопрос: «Где та грань, за которой все эти добродетели переходят в свою противоположность – надменность, черствость, равнодушие к страданиям и бедам ближних? Что толку от таких прекрасных качеств характера, если они становятся, пусть и косвенной, но причиной гибели другого?» Не является ли он здесь эгоистом, этот благородный, чистый юноша?». Вот истинно трагические вопросы, что поставил поэт в своем «Ипполите». А ответ на них дают не боги, не богини, олицетворяющие, казалось бы, высшую мудрость и справедливость. Они у Еврипида не

так уж мудры и справедливы, выбирая для реализации своей перманентной вражды души смертных. На их фоне истинным мудрецом представляется рабыня-кормилица с её сентенцией: «Вот подлинно – где ты уж слишком усерден // Там много ошибок».

Разрабатывая бытовые коллизии, стимулирует Еврипид мысль читателя, его не случайно уже современники называли «философом на сцене». В «Медее», как и в «Ипполите» он не только древний миф художественно переработал в великое произведение драматического рода литературы, не только о несчастьях царской дочери, из Колхиды вывезенной в Элладу, рассказывает; эта трагедия – ещё и философские раздумья автора о счастье. Ни в одной другой из его сохранившихся полностью до наших дней драм так часто не встречается это слово, нигде так не показана жажда счастья. О нём говорит кормилица в прологе, сама Медея в первом объяснении с Ясоном (второй эпизодий), о счастье – лучшая песнь хора коринфских женщин (стасим второй), и Ясон твердит о том же. Все жаждали счастья, и это так естественно для человека. Но никто не получил его.

Медея несчастна, она убеждена в этом потому, что знала счастье любви, когда Ясон ещё не охладил к ней, а точнее, не задумался о будущем своих детей от Медеи. Но какой ценой завоевала она его? Выдача государственного секрета иностранцам, предательство Родины, убийство своего младшего брата, убийство дяди Ясона – царя Пелия. За её счастьем тянулась цепь ужасных преступлений – и вот возмездие. Эгоист и честолибец Ясон свой новый брак оправдывает желанием обеспечить достойное будущее своим детям, войдя в царскую семью. А о том, что делает несчастной женщину, которая столь многоим пожертвовала ради него, словно забыл. Креонт, выдавая единственную дочь за женатого по сути, пусть и на варварке, мужчину, тоже думает о её счастье наряду с вопросом о престолонаследии.

Все хотели счастья, думали о нем, совершая те или иные поступки – и не получили желаемого. Потому что искали его на путях далеко не праведных. Более того, в трагедии гибнут дети, о счастье которых так пеклись взрослые. Медея делает их объектом самой ужасной мести Ясону, лишая его продолжателей рода. Ни перед кем не привинилась юная дочь царя Креонта, но и она погибает мучительной смертью в свадебном наряде.

Медея, быть может, самая жестокая, самая мрачная трагедия древнегреческая по сюжету. Разрабатывая древнюю легенду о матери-убийце детей своих, Еврипид совсем не ставил целью шокировать зрителей зрелищем женской жестокости. Но наполнить эту варварскую легенду новым, гуманным подтекстом, философским содержанием, заставить зрителя и читателя думать не только о сути счастья, о женском и мужском коварстве. Пережившим трагическое очищение, потрясение, катарсис по Аристотелю, зрителям поэт даёт предостережение: помните, взрослые, что из-за наших необузданных безмерных страстей больше всего страдают ещё ни в чём не провинившиеся дети.

Уже античные критики Еврипида обратили внимание на одно эстетическое противоречие во всем творчестве поэта. Выше мы говорили, что Еврипид-драматург стремился приблизить трагедию к быту, к житейской практике, к житейской логике. Но тогда возникает вопрос: «Почему столь «приземленный», стремящийся избегать всяких театральных трюков и жанровых условностей драматург так часто прибегает к приему *deus ex machina* – «бог из машины»? Условный этот театральный прием состоит в том, что развязка трагического конфликта логически не вытекала из движения, развития действия, а достигалась вмешательством бога, появлявшегося на сцене с помощью театральной машины. Он был более уместен в трагедиях Эсхила, например, где действуют неподвластные земным законам боги. Такое противоречие объясняли тем, что Еврипиду, дескать, не хватало художественного вкуса и композиционного мастерства. Но объяснение противоречию, очевидно, иное. Еврипид-драматург стремился всегда как можно ближе подойти к правде жизни; но, не видя в современной ему реальной действительности правдоподобных путей разрешения столь запутанных дел человеческих, он для развязки конфликта прибегает к вмешательству сверхъестественных сил. И вот уже Ифигению спасает от гибели на жертвенном алтаре богиня Артемида, а Медею от расправы – бог солнца Гелиос, увозя её на своей колеснице, Алкесту – могучий богоравный Геракл, одолевший демона смерти и если, по мысли Белинского, «содержание каждой трагедии есть нравственный вопрос, эстетически разрешаемый», то Еврипид чаще всего не мог именно так развязать сложную конфликтную коллизию в своих произведениях. Финалом многих его трагедий становится смерть или несчастье одного из антагонистов. Аристотель не случайно называл его «самым трагическим из поэтов». А Гегель писал, анализируя в своей эстетике драматургию древних греков, что «плакать трагическими слезами – значит размышлять». Для современного читателя такая оценка имеет источником своим не столько обилие смертей в трагедиях Еврипида, сколько большое количество поставленных им вопросов, не нашедших ответов и в наше время.

Тема 5. Античная комедия

У трагедии и комедии античности один исток – праздничные народные гуляния, карнавалы шествия ряженных в честь бога земледелия и виноградарства Диониса. Из этой древнейшей традиции трагедия переняла лишь внешнюю форму выражения – диалогическую, наполнив ее новым содержанием. Комедия унаследовала и ее праздничный пафос, бесшабашное веселье и грубоватый юмор. И долгое еще время служила средством развлечения зрителей, не обременяя их современными проблемами, злободневными вопросами. На первых официальных празднествах Великих Дионисий ее даже

не допускали на театральные подмостки, где состязались в творчестве поэты-трагики. Получив признанный официальный статус спустя четыре десятилетия после трагедий, комедия преобразилась основательно: от веселых бесшабашных шуток карнавала переключилась на злободневную общественно-политическую тематику, социальную критику, сугубо развлекательную функцию дополнив ненавязчивой дидактикой и поучением. Свобода высказывания, представляемая официальным праздником Диониса, была удобным случаем для публичного выражения недовольства существующими порядками в государстве, критики его руководителей. Расцвет такой комедии и острота критики свидетельствуют об интересе граждан полиса к политическим вопросам во второй половине пятого века до новой эры. Этот период в истории жанра принято называть древнеаттическим.

В творчестве **Аристофана** (446–385 гг. до н.э.) древнеаттическая комедия достигла апогея в своем развитии. Когда он родился, комические поэты уже четыре десятилетия регулярно участвовали в состязаниях на празднике Диониса наряду с трагическими. Но о предшественниках Аристофана почти ничего неизвестно, и он является единственным представителем древнеаттической комедии и, следовательно, «отцом комедии» в мировой литературе. Написал он свыше сорока комедий, из них до нашего времени сохранились только одиннадцать. По ним можно с достаточной степенью объективности судить о тематике его творчества и тех проблемах внешней и внутренней политики, которые волновали его зрителей. Он жил в годы внутригреческой Пелопонесской войны между двумя группировками городов-полисов, во главе которых стояли Афины и Спарта. Аристофан занимал принципиальную антивоенную позицию. Тема войны и мира стала ведущей, осуждение братоубийственной распри и восхваление мирной жизни определяют пафос его комедий «Вавилоняне», «Лисистрата», «Мир». Изъяны внутренней политики рабовладельческой демократии осмеяны в комедиях «Всадники», «Осы», «Женщины в народном собрании». В пятом веке в Афинах функционировала философская школа Сократа, который весьма критично относился к традиционному мифологизированному сознанию земляков, искал рационалистическое объяснение явлениям природы. Эти новые идеи, внедряемые Сократом в общественное сознание, воспринимались Аристофаном как покушение на традиционные ценности и верования эллинов. В комедии «Облака» он представил Сократа шарлатаном, а его школу – местом, где якобы учат искусству не платить долги, искусству кривды. Новые и оригинальные учения, которые порывали со старыми традициями, оцениваются здесь с точки зрения рядового труженика-крестьянина Стрепсиада.

Комедия «Лягушки» написана вскоре после смерти двух великих поэтов-трагиков Софокла и Еврипида в 406 году. Театральные представления «курировал» бог Дионис, он обеспокоен тем, что с уходом из жизни выдающихся драматургов театр опустел. И решает отправиться в загробный

мир, чтобы вернуть на землю Еврипида. После ряда пародирующих мифы и общепринятые обряды приключений, пережитых им и его слугой, он добирается до резиденции бога загробного царства. Здесь оказывается, что на «оживление», претендует еще и Эсхил. Дионис в растерянности: он собирався вернуться из путешествия с Еврипидом, а теперь ему приходится сделать выбор. Процесс выбора представлен как изложение спора (агона) между претендентами на вторую земную жизнь. Аристофан воспользовался им для высказывания своих взглядов на содержательную суть и общественную роль искусства вообще и театра в частности. Поэтому «Лягушки» представляют и сейчас большой историко-литературный интерес как оценка двух поэтов-трагиков их современниками.

Оружием Аристофана как художника слова и комического поэта был смех, и в его комедиях мы находим ряд приемов создания комических ситуаций, ставших позднее классикой жанра. Аристофановская комедия ставит себе целью не создание правдивой картины реальной действительности, а осмеяние ее нелепостей. И здесь Аристофан предстает мастером авторских приемов, провоцирующих реакцию смеха. Это пародирование явлений общественной жизни, реформ афинского правительства, новых течений в философии, в науке, литературе. Многие сюжеты и сцены в его комедиях имеют преувеличенно карикатурный характер и в то же время содержат узнаваемые черты реальной действительности. Прием снижения высоких понятий, десакрализации обычаев и ритуалов, которые в древней Греции связаны были в основном с религией, с отношением к бессмертным обитателям Олимпа. В комедиях Аристофана уже нет того преклонения, почитания богов, которое находим у Эсхила, Софокла, а иногда и у Еврипида. Немаловажную часть комических приемов у Аристофана составляет обыгрывание физиологических отправления человеческого организма с использованием при этом грубоватой лексики плебейских низов древнегреческих городов-полисов, ненормативной по современным представлениям.

Аристофан не стеснялся сочинять небылицы об отдельных лицах и о событиях общественной и политической жизни Афин. В духе ходячих сплетен представлены у него характеры Сократа и Еврипида, а Пелопонесская война началась будто бы из-за того, что спартанцы украли у правителей Афин двух рабынь.

Таким образом, древнеаттическая комедия, которую представляет творчество Аристофана, вроде бы ставила целью не просто правдиво изображать реальную действительность, а обнажать её уродливость. Когда Аристофан осмеивает власть и её носителей, науку, политику, богатых и бедных, смертных и бессмертных, поневоле возникают вопросы: «Не был ли безудержный смех над всем и всеми возведенным в абсолют отрицанием, главной целью и пафосом его творчества?» Ирония, юмор, смех как художественное средство воздействия на зрителей или слушателей – оружие эффективное, но обоюдоострое. Не являются ли они «продуктом»

жизненной позиции – тотального отрицания и симптомом бесплодного цинизма, противопоказанного искусству изначально?». Теоретически на эти вопросы ответил известный русский литературовед М. Бахтин в книге «Творчество Рабле и смеховая культура Возрождения». Он ввёл в филологический обиход понятие «амбивалентность смеха», имея в виду его созидательный и его деструктивный аспекты.

В своей творческой практике комедиограф Аристофан дал отрицательный ответ задолго до теоретиков. В том-то и гениальность «отца комедии», что у него нет застрахованных от насмешек положительных резонеров, а положительный герой есть. Это – народный здравый смысл, а он всегда разумен и добр. Холодом всеотрицания аристофановский смех нас не отталкивает, и мы читаем его комедии с эстетическим удовольствием, несмотря на грубоватые порой шутки.

Почти ничего не известно о том, как развивалась комедия после Аристофана. Такой текстовый пробел, длиной в столетие, именуется периодом среднеаттической комедии – своеобразным переходом от древнеаттической комедии к новоаттической. Аристофан умер в начале IV в. до н.э., а на рубеже IV–III в. до н.э. Афины уже утратили статус центра политической и общественной жизни Эллады. Эта роль перешла к Македонии, а Афины становятся провинцией, хотя ещё и пользуются славой в античном мире как неостывший очаг культуры. Жизнь здесь шла спокойная, без общественно-политических бурь, гражданские чувства заглохли, жителей уже не связывала, как прежде, принадлежность к одному городу-полису. Человеческая разобщенность усилилась, круг интересов афинян замыкался личными, семейно-бытовыми заботами и проблемами. Такое изменение духовной и общественной ситуации отразила новоаттическая комедия. Она завершает собой эволюцию драматического рода литературы в древней Греции. От героического в трагедии и от нарочито окарикатуренной действительности в древнеаттической комедии к заурядной семейно-бытовой реальности в новоаттической. Она развивалась по трем направлениям: комедия нравов, комедия характеров, комедия интриги (ситуаций).

Расцвет новоаттической комедии относится к III в. до н.э. Известны имена более шестидесяти ее авторов, но время пощадило только одного, сохранив до нашего времени в наиболее полном объеме три его комедии – «Брюзга», «Гнев», «Третейский суд». Это Менандр (343–292 гг. до н.э.). По его сохранившимся текстам, а также по отдельным фрагментам других авторов можно судить о содержательных и формальных особенностях новоаттической комедии. Первым ее отличием от древнеаттической является отсутствие хора. Песни его иногда упоминаются в тексте, но они не имели отношения к действию, а служили развлечением для публики в антрактах. Другой особенностью ее был специальный пролог, в котором кратко излагалось содержание того, что зрителю предстоит увидеть. Персонажи ее – это характерные образы: влюбленный молодой человек, его скупердый-отец, ловкая

гетера, хитрый раб, надувающий своего хозяина, верный изворотливый слуга молодого человека, законная супруга фигурирует здесь в роли ревливой и сварливой женщины, паразит – прихлебатель, обжора и плут и др. Словом, самые бытовые персонажи в ней действуют, самые земные дела и ситуации видит на сцене зритель. Стихия бытовизма царит в древнегреческом театре эллинистического периода. Вопросы семьи, брака, воспитания, внутрисемейных отношений, положения женщины, рабов решаются в новоаттической комедии, в частности у Менандра, всегда с гуманной точки зрения. Автор всегда выступает защитником слабейшего в подобных житейских коллизиях. Правда, большую роль в комедиях Менандра играют различные счастливые совпадения, что отражает авторские симпатии.

Античные источники свидетельствуют о большой популярности Менандра у современников и более поздних авторов. Учёный-филолог и критик Аристофан Византийский восклицал: «О, Менандр и жизнь, кто из вас кому подражал!». Среди его поклонников – жившие лет почти двести после него поэт Овидий, философ и писатель Плутарх, по заслугам оценившие его новаторство. Заключается оно в том, что он разработал наиболее плодотворные приемы построения бытовых комедий, создал целую галерею характерных комических персонажей, которых не знала древне- и среднеаттическая комедия. Он всячески избегает искусственных трюков, внешних эффектов, характер персонажа, его психология – вот что интересует Менандра врежде всего. Его творческое внимание сконцентрировано на внутренних переживаниях героев, и потому он наряду с диалогом использует форму монолога, в общем-то не свойственного для комического действия. Если Аристофан порою корбит нас грубоватыми двусмысленными шутками, то комедии Менандра являют собой образцы аттического изящества. Их язык, хоть и близок к разговорному, но чужд грубости и вульгарности; это чистейшая аттическая речь. Свои мысли он облекает в чеканную образную форму афоризмов, многие выражения из его комедий стали пословицами и поговорками.

Творчество Менандра завершает последний самостоятельный период истории литературы древней Греции – эллинистический. Во II в. до н.э. она становится одной из областей Римской империи. В Афинах постепенно угасает политическая и культурная жизнь, а Эллада вступает в эллинистическо-римский период своего художественного развития, постепенно теряет завоевания прежних – архаического, классического и эллинистического.

Тема 6. Доклассический период литературы Древнего Рима (V–II вв. до н.э.)

С V в. до н.э. начинает формироваться на латинском языке вторая литература античной средиземноморской цивилизации – литература древнего Рима. В Риме повторяется путь, пройденный древнегреческим обществом – от разложения общинно-родового строя к системе городов-полисов. А в дальнейшем – распад полисной демократии и переход к абсолютному единовластному принципу управления. «Вторичный» путь развития римского государства оставил неизгладимый отпечаток на его культуре вообще и литературе в частности. Не случайно иногда её называют копией с древнегреческой. Заимствования у греков играли значительную роль в различных областях культуры древнего Рима, особенно в III–II в. до н.э. Это время активного заимствования римлянами более развитой культуры греков иногда называют периодом эллинизации.

От дописменной литературы древнего Рима (устное народное творчество), в отличие от греческой, почти ничего не сохранилось. По упоминаниям позднейших авторов известно, что у латинских племён Италии существовали многие фольклорные жанры. **Фесценнины** – шуточные, пародийные песни, иногда непристойные по содержанию. **Ателланы** – народные комические фарсы-представления, в которых критиковались и осмеивались как общественные порядки так и частные лица. Особенностью этого фольклорного жанра были постоянные герои-типы, герои-маски (дурак и обжора Макк, дурак и хвастун Букк, пародийный старик Папп, псевдоучёный шарлатан Доссен).

В римской литературе доклассического периода в её письменном бытовании особенно видна её подражательность, зависимость от более развитой литературы древней Греции. Прямые заимствования без учёта национальных особенностей языка, исторических обстоятельств особенно сказались в римской драме. В доклассический период она доминировала в литературе, хотя вплоть до середины I в. до н.э. в Риме не было постоянного театра. «Высокому» жанру трагедии римская публика предпочитала «низкий», развлекательный – комедию. Наиболее популярными комедиографами этого периода являются **Гней Невий** (270–201 гг.), **Тит Макций Плавт** (~250–184 гг. до н.э.), **Публий Теренций Афр** (~195–159 гг. до н.э.). От произведений первого до нашего времени дошли только отрывки. Больше повезло Плавту: мы имеем полные тексты 21 его комедии. Он широко использовал сюжеты новоаттической бытовой комедии Менандра. Действие его пьес происходит в греческих городах, имена персонажей греческие, но римские зрители узнавали в них себя и свои нравы: стремясь придать собственным комедиям убедительность, он вводил в них детали быта, обычаи и понятия, свойственные только Риму.

От своих греческих предшественников Плавт унаследовал тенденцию к морализированию, однако стройной системы этических норм и воззрений у него нет, как это было у Аристофана или Менандра. Это скорее сентенции расхожей морали самого общего свойства, вкраплённые в текст. Римская комедия Плавта в сравнении с греческой, объектом авторского подражания, чаще знает поражения, копии редко поднимаются до уровня оригиналов. Но эти потери в театре Плавта отчасти компенсируются его искусством создания комической ситуации. Правда, смех и юмор Плавта грубоваты, более доступны невзыскательному римскому зрителю. Поэтому и язык комедий Плавта ближе к кухонной латыни, чем к чисто литературной. Основной комический приём у Плавта – снижение «высоких» понятий, их пародирование – заимствован, безусловно, у греков. Военская доблесть, слава, честь, долг и другие идеологические понятия Рима, предмет гордости римлян, у него становятся объектом пародии, смеха («Псевдол», «Привидения», «Ослы»).

Второй элемент комического в драматургии Плавта – заимствованные из народных фарсов характерные типы. Они подаются карикатурно, отрицательные черты их характеров преувеличены до гротеска («Хвастливый воин»). «Фирменный» приём Плавта в создании комических ситуаций заключается в том, что персонажи говорят о разных вещах, но им кажется, что речь идёт об одном и том же, и они недоумевают, почему не могут понять друг друга («Клад»). На латинском языке он называется словосочетанием «*qui pro quo*» (кто про что). Естественно, такая путаница вызывала у зрителей смех.

Но как бы талантлив ни был Плавт, он не отрывался от греческих образцов настолько, чтобы чувствовать себя оригинальным автором, а не переводчиком с древнегреческого. Он сам понимал это и с насмешкой признавался: «Так все поэты делают в комедиях: // Всегда в Афины помещают действие, // Чтоб всё казалось непременно греческим» («Близнецы»).

Ещё более дух первородства был чужд второму римскому драматургу доклассического периода Публию Теренцию Афру. Он был близок к кругу образованных римских аристократов, преклонявшихся перед всем греческим и искусством особенно. Написал шесть комедий, все они сохранились. В большинстве из них автор использовал сюжеты и образы комедий Менандра, у него же взяты темы, конфликтные коллизии. Характерные для Теренция конфликты – между отцами и детьми, мужем и женой. Разрабатывая их в комическом освещении, Теренций никогда не клеймит антагонистов за их заблуждения, он прощает своим героям их ошибки. Идея гуманности витает над всеми его комедиями («Девушка с Андроса», «Андриянка», «Свекровь», «Братья», «Евнух»).

Для самоощущения Теренция характерно осознание эпигонства своего творчества. На большее он не претендует, его самолюбие и творческий потенциал направлены на то, чтобы развлечь зрителей. По сюжетам, количеству действующих лиц, их именам, по композиционной структуре коме-

дии Теренция так близки к комедиям Менандра, что в наше время законодательной охраны авторских прав его могли бы, как и Плавта кстати, обвинить в плагиате. Но они плагиаторы поневоле: для оригинальной комедии римская действительность была достаточно аскетичной и суровой. Смех над вещами, более значительными, чем недоразумения между любовниками, рабами и хозяевами, ни республиканский, ни тем более императорский Рим не поощрял.

У современников Теренций пользовался меньшим успехом, чем Плавт. Его комедии по форме, содержанию, характеру затронутых проблем менее близки интересам и вкусам римских плебейских слоёв. Его ценили главным образом в кругах образованных римских верхов за «чистую речь» и прекрасный литературный язык. А это весьма авторитетный критерий, особенно если учесть, что классическая литературная латынь тогда только начала складываться.

В доклассическом периоде своей истории литература древнего Рима главным образом осваивала все основные жанры греческой. «Первый римский поэт» Ливий Андроник перевёл на латинский язык «Одиссею», ряд греческих трагедий и комедий. Отцом римского национального эпоса считается поэт Невий, написавший «Песнь о Пунической войне» – о борьбе Рима с Карфагеном от мифологической древности до своего времени, подражая, разумеется, гомеровской «Илиаде». Римскую комедию разрабатывали Плавт и Теренций по древнегреческим образцам. Лирический род в римской литературе начал только зарождаться в самом конце доклассического ее периода. В целом века третий-второй – время освоения литературного опыта Эллады, перенесения его на римскую почву, эллинизации всей культурной (литературной) жизни древнего Рима.

Классический период литературы Древнего Рима (I в. до н.э. – 14 г. н.э.)

Тема 7. Эпоха кризиса и гибели республики

К началу I века до н.э. заканчивается процесс эллинизации, освоения Римом греческой культуры. Теперь римская литература развивается не на заимствованной, а на собственной основе. Это – первая, главная, предпосылка нового периода ее истории, периода классического. Второй является кризис и крушение республиканского строя, междоусобица гражданская между сторонниками и противниками республики, длившаяся почти столетие. Теперь римская литература не чужую историю и реальность отображает, а становится злободневной по тематике, национальной по жанровой специфике.

Драматический род в период гражданских междоусобиц переживает взлет, связанный с актуализацией (и политизацией) его тематики. Драма-

тург **Луций Акций** (170 – ~85 гг.) пишет трагедии с римскими историческими сюжетами – **протекстаты** («Брут» и др.). Эти трагедии были агитацией за республиканский строй. В годы острой социальной борьбы особого развития достигла римская комедия **тогата**, главными персонажами которой были крестьяне, ремесленники, темами – их семейная жизнь, нравы, обычаи. Тогата создавалась в расчете на вкус плебейского зрителя, в ее языке было много шуток, стоящего на грани непристойности юмора, называемого италийским, или римским укусом. В этом жанре работали Титиний, Атта и Афраний, время не пощадило их тексты, известные лишь по незначительным отрывкам.

В обстановке обострившейся политической борьбы получили развитие **красноречие** как эффектное главное средство агитации, пропаганды и полемики, а поэзия – как вариант ухода от общественного кризиса в личную жизнь. Самый знаменитый оратор этого периода, писатель и политик **Марк Туллий Цицерон** (106–43 гг.). Принципы, правила и приемы публичной речи, которыми руководствовался в практической деятельности, он обобщил в своих трактатах о красноречии («Об ораторе», «Брут», «О государстве» и др.). И признан создателем изящного литературного языка, который считается образцом латинской прозы в публицистике, мемуарных и эпистолярных жанрах.

В обстановке непрерывных гражданских распрей, устав от политики, многие мастера слова стремились найти утешение в философии, интимной лирике. Поэт **Тит Лукреций Кар** (? – ~54 г.) обратился к философии Эпикура. Он так ее досконально изучил и уверовал в учение греческого философа, что решил познакомить с ним своих соотечественников в стихотворной форме. В поэме «**О природе вещей**», в шести ее книгах последовательно изложил эпикурейские воззрения на мир, природу, человека. Это был первый популяризатор философии на языке поэтического дарования, древнегреческого гексаметра. Римские поэты следующего за ним поколения учились у Лукреция искусству сочетать художественное видение мира с философской содержательностью своего творчества

К середине I в. до н. э. обречённость республиканских принципов управления в Риме становилась все яснее, а усталость от политической борьбы достигла такого накала, что некоторые идейные сторонники республики уходили от прямой политической борьбы, в творчестве своем ограничивались сферой личных переживаний, искали утешения в искусстве, далеко от политических коллизий действительности. Так зарождалось своеобразное литературное направление, образовался кружок поэтов, которых златоуст того времени Цицерон назвал «новыми» (по-гречески «неотериками»). Они избегали политической тенденциозности в творчестве, предпочитая изображать тончайшие интимные переживания, стремясь к тщательной обработке формы и языка стиха. Пропагандировали малые ли-

рические жанры – элегии, эпиллии, эпиграммы, внесли значительный вклад в развитие латинского литературного языка.

Наиболее видными представителями кружка «неотериков» были поэты **Марк Порций Катон, Лициний Кальв и Гай Валерий Катулл**. Время сохранило лишь стихи **Катулла** (~87 – ~54 гг.). Он же самый характерный для этого кружка поэт в том смысле, что в отдельных стихах позволял себе говорить языком поэзии политические дерзости противникам республики, и в частности Юлию Цезарю. Но подлинной стихией его лирики были непосредственные чувства, связанные с личной жизнью поэта, с его несчастной любовью к знаменитой красавице Рима жене сенатора Клодии. Правда, в стихах она названа Лесбией, и все перипетии этой затянувшейся любви составляют их содержание, определяют нравственно-этический пафос. От искренних восторгов и откровений чувствительный поэт переходит к грубейшей брани, которая сменяется спокойным размышлением, обожанием и нежностью – полная гамма переживаний, связанных с переменой настроений возлюбленной.

Многие современники Катулла упрекали его в непристойности, чрезвычайной эротической обнаженности его стихов, видя в том нравственную развращенность. На ханжеские эти выпады он отвечал с твердым сознанием права поэта воспевать все стороны любви. «По стихам моим, легким и нескромным // Вы мальчишкой сочли меня бесстыдным. // Сердце чистым должно быть у поэта, // Но стихи его могут быть иными».

Кроме личной «чистой лирики» малых форм Катулл писал и большие произведения по мифологическим сюжетам, называемые эпиллиями («Локоны Береники», «Свадьба Пелея и Фетиды» и др.). Он стремился при этом передать различные оттенки, психологические мотивировки поступков мифологических персонажей, патетику любовной страсти и тонкий психологизм. Писал он и эпиталамы – свадебные гимны для своих современников.

Не совсем справедливо традиция отказывает ему в признании первопроходцем лирического рода в римской литературе, оставляя это право за вторым поколением древнеримских лириков – Вергилием, Горацием и Овидием. Да, эти поэты образуют действительно великий поэтический триумvirат второй половины I века до нашей эры. Но творчество Катулла и всего кружка «неотериков» – необходимое и естественное связующее звено между архаической поэзией доклассического периода и золотым её веком в классическом.

Тема 8. «Век Августа» в литературе Древнего Рима (42 г. до н. э.–14 г. н.э.)

Пришедший к единоличной власти в 42 г. до н.э. племянник Юлия Цезаря Октавиан не торопился называть себя императором, лояльно отно-

сил к республиканцам, потерпевшим в полувековой гражданской междоусобице поражение, утихомирил политические страсти и даже недавними своими оппонентами воспринимался как спаситель отечества. Он отказался от новых территориальных завоеваний, расширения границ империи, сосредоточив усилия на внутренних проблемах государства. На годы правления Октавиана приходится расцвет творчества выдающихся поэтов классического периода римской литературы, составивших знаменитый «поэтический триумвират» – Вергилия, Горация и Овидия.

Самый старший из них **Публий Вергилий Марон** (70–19 гг.) по свидетельству современников чурался политики и потому «среди бурь гражданских и тревог» покинул в 45 г. Рим и поселился в скромном поместье в окрестностях Неаполя, где до конца своей жизни в сельской тишине на лоне природы занимался неторопливой литературной работой. Ещё во время учебы усиленно штудировал древнегреческую философию, особенно эпикурейскую, что предопределило его мировоззрение, жизненную и творческую позицию. Здесь написал сделавший его знаменитым сборник пастушеских песен «**Буколики**» в подражание «отцу буколической поэзии» греческому поэту Феокриту. Пастушеская тема для Рима была новостью, и Вергилий стал первым представителем этого жанра лирики на латинском языке.

Причисление Вергилия к последователям древнегреческого поэта не несет в себе оттенка уничижительного. Если уход Феокрита в пастушескую идиллию был реакцией просвещенного человека против цивилизованной суеверности, бегством от нее, то Вергилию не от чего было отстраняться. Его томил длительная гражданская распря, терзавшая республиканский Рим в первом веке до новой эры, он жаждал мира для своих сограждан. И этот обретенный при Октавиане желанный мир приветствовал он в своем творчестве. Только так можно правильно понять те похвалы, что расточает поэт новому правителю в первой же эклоге «Буколик». Октавиан воспринимался далеким от политики Вергилием как символ умиротворения, божьей благодати, снизошедшей наконец на многострадальную землю родины.

Из десяти эклог «Буколик» четвертая наиболее трудна для истолкования ее пророческого подтекста. Поэт приветствует в ней рождение какого-то неназванного по имени ребенка, предсказывает его будущее. С приходом таинственного младенца в этот мир ожидается возврат «золотого века». В четвертую эклогу заинтересованно вчитывались первоотцы христианства уже в раннем Средневековье. Они считали, что величайший поэт из своей языческой тьмы предвещает явление спасителя мира Христа. Темой остальных эклог сборника стали повседневные земные заботы и радости пастушеского быта, их нравственный пафос – провозглашение эпикурейского идеала жизни: «Все побеждает Амур, и мы покоримся Амуру».

Второе его большое произведение поэма «**Георгики**» (земледельческие стихотворения) заслужило автору громкую славу. Читатели ее, разумеется, не воспринимали труд Вергилия как руководство по сельскому хо-

зайству, учебник для агрономов – они наслаждались поэзией, благозвучной литературной латынью, а в сознании их подспудно укоренялось главное – уважение к крестьянскому труду. «Георгики» выполняют задачу (функцию) более ответственную, чем просто пропаганда земледелия, они оказывали на римское общество влияние нравственное. Римский плебс, жаждавший «хлеба и зрелищ», презирал труд как удел только рабов. Октавиан Август в своей политике санации развращенного римского общества призывал своих подданных к государственно важной трудовой деятельности, переселял городской люмпен-пролетариат в деревню для работы на земле. И поэт талантом своим эффективно помогал ему в решении этой экономической и нравственной задачи. В блестящей поэтической форме он представил в «Георгиках» трудовую сторону сельской жизни. Каждая из четырех частей имеет свою тему: первая – хлебопашество, вторая – выращивание садов и виноградников, третья – скотоводство, четвертая – пчеловодство. Идеальный пафос каждой из них един: «Все победит упорный труд». Трудно не заметить параллели с древнегреческими литературными памятниками, в данном случае – с «Трудами и днями» Гесиода.

Римский народ не имел своего Гомера; нужно было заполнить этот недостойный великой нации пробел. Если в первые годы власти Августу нужна была, из государственных соображений, поэма, призванная оживить любовь к земле и сельскому труду, то теперь ему нужно было раскопать свое родовое дерево, найти его корни в глубине веков прошедших, утвердить в общественном мнении свое божественное происхождение. Так возникла идея поэмы, главным героем истории должен был стать сын богини Эней, согласно древнему преданию основатель римского государства, а ныне царствующий Август – дальним его потомком. Так Рим обосновать свое могущество нынешнее хотел, и мифология здесь пришлась вполне ко двору.

В поэме «Энеида» двенадцать книг, она осталась незаконченной. Первые шесть повествуют о морских странствиях героя и его спутников-тройанцев и напоминают гомеровскую «Одиссею». Остальные шесть – описание битв троянцев с местными итальянскими поселенцами, и сравнивать их следует с «Илиадой», если уж признать подражательство древнеримского автора древнегреческому. А вся поэма – попытка художественного отображения истории возникновения римского государства и царствующего рода Юлиев. Редкое произведение мировой литературы вызывало и вызывает столь двойственное к себе отношение – от пренебрежительного (тощая «Энеида») до восторженного (национальный эпос древнего Рима). Конечно, стремление подражать Гомеру основательно подпортило репутацию Вергилия, особенно во второй части поэмы. Но что не вызывает сомнения при чтении поэмы – так это ее ведущая идея, «высший пафос». Подлинный герой «Энеиды», не искусственный, не заимствованный, – это дух великой Римской империи. Это идея гражданского долга, витающая незримо над всей поэмой. Да, Вергилий выполнял социальный заказ, но делал это не так, как

придворный льстец, а искренне, в силу собственных убеждений, вызревавших в тиши сельской жизни, среди бурь и тревог гражданских.

Подобным же убеждением, но выстраданным в активной политической борьбе, отличается второй великий поэт триумvirата римского – **Квинт Гораций Флакк** (65–8 гг.). Да, бывший республиканец после гибели римской республики в своих одах много лестного для императора Октавиана Августа написал. Но при непредвзятом их прочтении очевидно, что у Горация отсутствует льстивость придворного, низкопоклонство. Он отдает должное Августу как человеку, прекратившему почти вековую междоусобицу, гражданские войны, возродившему бывшее (республиканское) величие Рима уже в статусе империи.

В юности Гораций был сторонником республики и даже сражался в войсках Брута против Октавиана. К тому времени относятся первые поэтические опыты. Ранние его лирические стихотворения («Эподы») составили позднее целый сборник, единый по социально-политической тематике. Уже тогда поэт призывал к миру, прекращению кровавых раздоров: «Куда, куда вы валите, преступные, // Мечи в безумье выхватив?! // Неужто мало и полей и волн морских // Залито кровью римскою?» Голос разума, а не политических разногласий звучит в подобных обращениях поэта к согражданам, голос скорби: «Вот уже два поколения томятся гражданской войною, // И Рим своей же силой разрушается...» Этот страх перед будущим заставил поэта по-иному оценить Октавиана Августа как политического деятеля. Вторую тему его ранней лирики можно определить как прославление умеренности сельской жизни, философский мотив «золотой середины», спокойной созерцательной жизни. Позднее, в творчестве зрелого поэта она станет доминирующей в его лирике.

Сборник сатир Горация – это беседы философа-моралиста с читателями. Предмет изображения в них – повседневные факты и явления частной жизни. Поэт осуждает зависть, жадность, расточительство, честолюбие и другие пороки человеческие. В своих сатирах он не касается политических порядков, и тем более их осуждения. Он понимал недопустимость такого рода критики в то время, когда исполнение гражданского долга уступило у римлян место стремлению к беспечному существованию. Пороки своих современников поэт остроумно высмеивает, без гнева, без резкости, присущих обыкновенной сатире. Ему чужда ненависть к их носителям – он поучает. Идеал положительный Горация-сатирика базируется на прославлении «чувства меры» – довольства малым, умения жить без излишеств, воздержания от всего, что противоречит природе человека. Именно эти качества Октавиан Август стремился воспитать у подданных, привить административными мерами. И поэт эффективно помогает власти официальной богами данным ему талантом.

Поэтическую славу в веках последующих Горацию обеспечили главным образом четыре сборника од. Их тематика разнообразна, однако об-

щий тон един. Политика, быт, его наслаждения, духовные и плотские, вино, веселые дружеские пирушки, плотская любовь. При изображении их поэт неизменно остается на «золотой середине», более того – призывает в радостях «смирять восторгов бурю», в печалях ратует «за мудрость и невозмутимость духа». Наиболее известна и популярна его ода «Создал памятник я бронзы литой прочней...». Она вызвала ряд подражаний у поэтов последующих веков развития лирического рода.

В последние годы жизни Гораций покидает поле лирической поэзии. Он теперь предпочитает поэзию эпистолярную, жанр посланий. Это чаще всего дружеские беседы в письмах на различные темы. Среди посланий наиболее известно «Послание к Пизонам», содержащее поучения и наставления в поэтическом искусстве. Подробнее о них будем говорить в соответствующем разделе.

Гораций поднял римскую лирику до всестороннего эстетического понимания красоты окружающего мира, философских глубин содержания, до совершенства довел ее поэтическую форму. И тем самым изящную поэзию эллинов перенес и взлелеял на римской почве, обеспечил поэзии древнего Рима славу в веках.

Третий выдающийся поэт «века Августа» **Публий Овидий Назон** (43г. до н.э.–18г. н.э.) иного рода известность в веках грядущих придал римской поэзии. Отпрыск аристократического римского семейства, обеспеченный в материальном отношении и потому независимый от милостей властей. Поэт, ведущий гедонистический образ жизни и призывающий к тому своих читателей, имевший огромный успех в римском высшем свете, он творчеством своим объективно, независимо от субъективных намерений даже, вступал в антагонизм с политикой по оздоровлению нравственного климата, проводимой императором Августом. Оно было прямым вызовом, если не политическим, то идеологическим, во всяком случае. Вот почему без прямого объяснения причин он был сослан в восьмом году на восточную окраину империи, в город Томи на черноморском побережье нынешней Румынии. Его известность и слава – это во многом слава первой жертвы диктаторского режима в истории мировой литературы.

Творчество Овидия довольно условно, разумеется, исследователи делят на три периода. Первый занимает время приблизительно до второго года новой эры и целиком посвящено любовной тематике («Песни любви» (*Amores*), «Наука любви», «Средства от любви»). Сборник «**Amores**» содержит около полусотни элегий, обращенных к некоей Коринне и содержащих описания разнообразных любовных переживаний и похождений. Любовное чувство у Овидия отличается непостоянством, излишней откровенностью, даже натурализмом порой. Но выражено оно в легких красивых стихах, своеобразных поэтических упражнениях, предмет которых вроде самый возвышенный – любовь. Но всегда она живописуется как оче-

редное приключение, авантюра, экстремальная ситуация. С последующими рекомендациями, как из них выходить.

Во втором периоде творчества (2–8 гг.) любовная тема уже не является единственной, она подчинена теперь главной – восхвалению современной империи и римской старины. **«Метаморфозы»** – являются главным произведением этого периода. В нём Овидий дал систематическое изложение греческой мифологии. Около 250 мифов о превращениях пересказывает изящной стихотворной латынью. Три книги «Метаморфоз» (13, 14, 15) посвящены мифологической истории Рима, в них много эпизодов, не связанных с превращениями, они излагают официальную историю возникновения римского государства от троянских поселенцев в Италии. Заканчиваются «Метаморфозы» похвалой Юлию Цезарю и его племяннику – императору Октавиану Августу.

Одновременно с «Метаморфозами» Овидий пишет **«Фасты»** – месяцеслов с разными римскими легендами и преданиями, связанными с теми или иными числами каждого месяца. Сохранилась подробное описание лишь первых шести месяцев года. Книга посвящена Августу, «отцом отечества» в ней он назван автором.

Годы ссылки (8–18 гг.) отмечены двумя сборниками элегий **«Скорбные песни»** и **«Письма с Понта»**. В них мы видим не легкомысленного поэта – певца любовных эротических переживаний, немного ироничного и насмешливого. Обогатилась тематическая палитра: верность в дружбе и предательство, одиночество, сетования на судьбу, супружеская верность, просьбы-обращения к Августу о помиловании, описания суровой природы Причерноморья, нравов и обычаев аборигенов. Пушкин писал об этих сборниках элегий: «В сих последних более истинного чувства, более простодушия, более индивидуальности и менее холодного остроумия».

Некоторые современные исследователи считают, что дара «чистой, интимной лирики» Овидий лишен. Любовь в его элегиях – это лишь тема, повод для создания стихов, полных юмора и наблюдательности. Это лишь изящные поэтические упражнения на тему любви, но никак не излияние пережитых эмоциональных потрясений души. Допускаем, но, однако, блеск поэтического мастерства и стиля ставит Овидия все равно в положение победителя.

Послеклассический период литературы Древнего Рима

Тема 9. Римский «серебряный век» (14–117 гг.)

С точки зрения внешнего блеска I век н.э. представляется периодом наивысшего расцвета римского государства. Период после смерти Августа (14 г.) и до конца правления императора Траяна (117 г.) принято называть «сереб-

ряным» веком римской литературы. Она продолжает, словно по инерции, традиции классического, но характерный для него пафос созидания, борьбы за человеческое достоинство, за истинные ценности, гражданские добродетели и философская содержательность творчества уже покидают литературу империи. Общественно-политические темы теряют то значение, что они имели в последний век республики и во времена Августа. Возвышенно-торжественный пафос творчества ещё сохраняется, но при отсутствии сколько-нибудь нового и значительного содержания вырождается в льстивое прославление деяний императоров, стиль сводится к искусству изящно излагать банальные мысли. Произведения поэтов далеки от актуальных вопросов, но исполнены ложного пафоса.

Растущая бессодержательность общественной жизни переключала интерес литераторов либо на тематику частной жизни, либо на внутренний мир отдельного человека. Во всех областях идеологии и литературы заметно понижение идейного уровня. Бытовые картины, описание пиров, зрелищ, состязаний занимают в римской литературе большое место. В художественном аспекте творчества, в стиле начинает преобладать неприкрашенно правдивое изображение жизни, литература обнажает с натуралистической откровенностью изнанку римского общества. И в то же время на более высокую ступень поднимается литература империи в искусстве индивидуальной характеристики персонажей, в их способности к самонаблюдению, анализу переживаний. Несмотря на отдельные позитивные моменты общий уровень римской литературы в «серебряном веке» и позже понижается.

Пристрастие к декламации и риторике, дававшее о себе знать ещё во времена первого императора Октавиана Августа, при его преемниках породило в литературе так называемый «новый стиль», при котором главный критерий оценки – остроумная краткость сентенций и блеск описаний, изысканность выражений. Стирание границ между поэзией и прозой, насыщение прозы образными поэтическими средствами выражения, а поэзии ораторскими – универсальная черта «нового стиля». Все литературные роды и жанры в «серебряном веке» имеют место. Вопрос лишь о том, в каком направлении они развиваются.

Род драматический в жанре трагедии представляет **Луций Анней Сенека** (~4 г. до. н.э. – 65 г. н.э.) – лучший мастер «нового стиля». Известны девять его драм, все написаны, за исключением «Октавии», на основе мифологических сюжетов («Федра», «Медея», «Эдип» и др.). Внешние формы древнегреческой трагедии у него соблюдены. Монологи и диалоги чередуются с лирическими партиями хора, которые делят трагедию на части, называемые не эпизодами, а актами. Но внутренняя структура трагедии, образы антагонистов, сам характер трагического у Сенеки совершенно иные. По сравнению с одноименными трагедиями Еврипида на те же сюжеты, сенековские выглядят упрощённо за счёт статичности, неизменности характеров главных действующих лиц. Ясон у него, например, всего лишь

усталый, робкий человек, чувствующий свою вину, Медея – лишь яростная мстительница. Герои Сенеки однотонны и статичны, но в то же время почти все они – жертвы страстей большой силы и наделены непреодолимой волей к действию. Характеры их заданы сразу и остаются неизменными в процессе драматического действия. Сенека рассматривает внутренний мир персонажей как поле действия слепого неумолимого Рока. Бросая ему вызов, человек может противопоставить несокрушимую силу духа, готовность всё вытерпеть или погибнуть. Результат такого противостояния безразличен и не меняет его, Рока, значения. Вот почему основными средствами его художественного изображения являются патетические монологи героев и нагнетание страшных картин.

В этих монологах Сенека более дорожит декламационными эффектами – сравнениями, метафорами, образными деталями, рассчитанными в большей мере на читателя, чем на зрителя. В классической греческой трагедии убийства происходили за сценой, для Сенеки этого эстетического табу не существует. И всё же есть у героев древнеримского трагика качество, в меньшей мере или вовсе не присущее действующим лицам древнегреческой трагедии. Это их самоанализ, рассказ о своих переживаниях. Самоанализ персонажа – единственное завоевание древнеримской драмы. Во всём остальном – в искусстве развития сюжета, в многогранности характеров, а главное – в философской глубине тематики трагедии Сенеки значительно беднее. Таким образом, драматический род во второй литературе античного мира, особенно в жанре трагедии, знает больше потерь, чем приобретений.

Лирический род поэзии в древнем Риме «серебряного века» менее богат на имена, чем в классическом литературном периоде. Уступая «золотому веку» в количестве имён незначительно, в содержательном и жанровом многообразии он ему, безусловно, проигрывает.

У современников «серебряного века» были популярны поэты **Марк Анней Лукан** (39–65 гг.) и **Публий Папиний Стаций** (40–96 гг.). Оба не чуждались малых лирических жанров, особенно Стаций: известны его шесть стихотворных сборников, пять назывались одинаково «Стихи на случай», шестой – «Сильвии». Но в историю древнеримской литературы он вошёл уже после Вергилия, как автор, возрождавший героический эпос. Его две эпические поэмы «**Фиваида**» и «**Ахиллеида**», созданные на основе древнегреческих циклов сказаний, сейчас представляют скорее исторический интерес. Но Стаций продолжает дело Вергилия – развитие эпического рода литературы в его первоначальной жанровой форме – героической (эпической) поэмы. Современник Стация Лукан также обратился к этому жанру, но уже на основе недавней римской истории. Он оставил после себя неоконченную поэму «**Фарсалия**» или «**Поэма о гражданской войне**» – войне между Цезарем и Помпеем в I в. до н.э. Неоконченную, потому что обвинённый в заговоре против Нерона, он покончил с собой по

приказу императора. И Стаций, и Лукан – поэты-продолжатели эпического рода литературы.

«Чистая лирика», интимная лирика малых форм в «серебряном веке» смолкает вовсе, уступив господствующее место сатире нравов в жанре эпиграммы. Этот жанр был известен в лирике древней Греции, особенно эллинистического периода, где он не имел негативного критического содержания. Теперь же, на римской почве, он обрёл однотонно-сатирическую окраску.

В толпе римских эпиграмматистов роль первой скрипки играл поэт **Марк Аврелий Марциал** (~42–103 гг.). Сам он имел статус клиента, жил на содержании у богатого покровителя-патрона, что определяет и содержание, и пафос его эпиграмм. Здесь и остроумные зарисовки римских нравов – продажности, разврата, паразитизма, шарлатанства. Здесь и лесть своему «спонсору», и цинизм, и откровенная эротика – всё во вкусах того общества, на потребу которого он принял на себя роль литературного потешника при вельможах. Есть в его эпиграммах и мотивы возмущения социальным неравенством, и голос протеста. Правда, это возмущение и протест раба, мечтающего стать господином, но отнюдь не освободить всех рабов.

В его едкой сатире, неиссякаемом остроумии, в поэтической точности нравственных зарисовок столько блеска, истинного таланта, что они затмевают пороки не совсем праведной его жизни. Не случайно его читали и в средние века, и особенно в XVIII–XIX веках в равной степени с познавательным и эстетическим интересом. Девятнадцатый век присвоил ему достаточно лестный титул «дурачеств римских бич».

Немногие его эпиграммы, где слышен голос протеста, возмущения, не получили у современников такого общественного значения, политического резонанса, каким отличались сатиры его младшего современника **Децима Юния Ювенала** (~50–127 гг.). Прежде всего, в отличие от Марциала, он был материально ни от кого не зависимым человеком. Он никому не льстит, свои сатиры выпускает без посвящений каким-либо правителям. Да и в литературной жизни Рима с приходом к власти императора Траяна (98 г.) низкопоклоннический тон уже не находит поощрения, литературе дана относительная свобода выражения.

Творческое наследие Ювенала – это шестнадцать сатир, опубликованных в пяти книгах. Их общий пафос точно передаёт одна строка из его сатир: «Коль дарования нет, порождается стих возмущеньем». В отличие от «смеющейся сатиры» Горация, стихотворения Ювенала принадлежат к «сатире негодующей». Его сатиры, особенно первого периода творчества (до 120 г.) социально заострены против пороков и бедствий римской жизни: «Знатности нету нигде, как только в доблести духа» (сатира «О знатности»). Выпады против вырождающейся знати, её роскоши и беспутства есть во всех сатирах первого периода. Конечно, как истинный сатирик-разоблачитель, он нередко сгущает краски, использует преувеличения,

прибегает к нарочитому обобщению единичных случаев, особенно, когда речь идёт о пороках высшего римского света.

Во втором периоде творчества (6 сатир) Ювенал пишет уже не о конкретных носителях пороков и беспутств, он обращается к морально-философским темам, рассуждает о нравах, о совести, о воспитании. Критика современной ему действительности становится более отвлечённой, ослабляется резкость её тона.

Отношение к Ювеналу в новые времена на Западе изменялось: от провозглашения его истинным бунтарём до признания всего лишь в качестве морализатора на потребу дня в соответствии с политическими соображениями. «Свистящий Ювеналов бич» - это оценка его сатиры русским собратом по перу. Хронологически творчество Ювенала закрывает римский «серебряный век», а содержательно-эстетически – вообще послеклассический период истории римской литературы.

Но закончим мы разговор о нём, напомнив о ещё одном, наряду с сатирой, его приобретении. О развитии художественной прозы, получившей сильный творческий импульс в I–III вв. с зарождением и освоением в римской литературе другой жанровой формы эпического рода – романа. Но истоки её – в различных сферах духовной деятельности, в исторических, биографических, мемуарных, философских и даже эпистолярных сочинениях.

Ещё древнегреческий философ Платон (V–IV вв. до н.э.) начал писать свои философские трактаты на языке, включавшем элементы художественной прозы. Позже его примеру последует Тит Лукреций Кар, переписавший философский трактат Сократа на языке поэзии. В послеклассическом периоде истории римской литературы эту традицию продолжают замечательные историки и ораторы. Главным сочинением греческого писателя и историка **Плутарха** (~46–127 гг.) являются «Параллельные жизнеописания» – парные биографии знаменитых греческих и римских полководцев, политиков, государственных деятелей. Историческое и биографическое содержание их изложено в занимательной художественной форме.

Публий Корнелий Тацит (~55–120 гг.) в своих исторических и биографических трудах использует едва ли не полный набор изобразительных художественных средств, освоенных уже литераторами – поэтами и драматургами («Анналы», «Германия», «Жизнеописания Агриколы», «Диалог об ораторах»). Историк **Гай Транквилл Светоний** (~70 – ~140) написал художественные биографии «Жизнь двенадцати цезарей», которые и сейчас представляют увлекательное чтение благодаря их именно эстетическим достоинствам. Так что появление в римской литературе «серебряного века» романа Апулея «Метаморфозы или Золотой осёл» является далеко не случайным. Художественная проза как язык эпического рода литературы обрела свою зрелость уже во второй половине второго века.

Тема 10. Античный роман

Последним открытием и завоеванием античной цивилизации Средиземноморья на ниве изящной словесности стал роман – впоследствии ведущий жанр эпического рода литературы. Проза как язык обыденной речи существовала раньше поэзии, но как особая литературная форма в античном мире она развилась значительно позднее поэзии.

Первые опыты художественной прозы мы находим уже у философов (Платон), историков (Тацит), биографов (Плутарх, Светоний) античности. Именно в их трудах вызревали изобразительные и композиционно-содержательные приёмы, которые позднее станут отличительными чертами художественного повествования в прозе.

Роман был оригинальным созданием древнегреческой литературы, его возникновение обычно относят к I в. до н.э., но первые дошедшие до нас ранние произведения этого жанра относятся к I–II в. н.э. Из Греции он был перенесён в Рим, и римские первенцы этого жанра развились под влиянием греческих образцов. Поэтому естественно, что в них много общего, прежде всего в композиционно-повествовательной структуре. А весьма существенные отличия связаны с более поздним временем создания и особенно со вкусами и менталитетом римского читателя.

В отличие от романов нового времени античный роман обладает рядом устойчивых типологических признаков. Это, во-первых, строгая заданность, стандартность сюжета, который движется по схеме: любовь с первого взгляда – разлука – серия испытаний, приключений, порою опасных для разлучённых влюблённых, – счастливый финал. Соответственно и главные герои весьма условны, не индивидуализированы, это скорее символы любви и верности. Для античного романа характерен и условный бытовой фон, неопределённость обстановки, места и времени действия, что затрудняет его точную датировку. Этот признак отсутствует в римском романе. Последний общий признак – наличие вставных новелл, не имеющих прямого отношения к основному сюжету.

При всей «похожести» сюжета, построенного по одинаковой схеме, античные (греческие) романы не повторяют друг друга. Добиваются этого авторы в той сюжетной части повествования, где рассказывается о многочисленных приключениях и опасностях, переживаемых героями в разлуке.

Известны многие названия античных романов, имена их авторов. От большинства дошли до нас лишь незначительные отрывки. Время полностью сохранило тексты только пяти древнегреческих и одного римского романов. Тематически их можно классифицировать как социально-политические, бытовые и эротические. В дошедших до наших веков текстах можно обнаружить элементы всех трёх, но в разных пропорциях. Особняком здесь стоит **«Сатирикон» Арбитра Петрония (?–66 гг. н.э.)**,

пропитанный беспощадной сатирой. Роман сохранился в больших фрагментах из трёх книг.

Античный роман не так наивен и прост, как можно ожидать, учитывая время его появления и кажущуюся сейчас архаичной и устаревшей форму. Если, например, бытовая и эротическая составляющие романа Лонга «Дафнис и Хлоя» (I в. до н.э. – I в. н.э.) явно видятся и не очень внимательному читателю, то социальная требует усилия мысли. Серьёзная проблематика этого романа заслоняется и традицией ироничного отношения к пасторальным романам XVII–XVIII веков. А ведь в этом первом пастушеском романе поставлены и серьёзные социальные проблемы, почти не улавливаемые читателями новейшего времени. Задача автора – прославить древнего мирового бога Эрота, который у Лонга «Кроноса старше и всех его веков», он является источником жизни, он управляет вселенной. Это ведь в языческом мире политеизма утверждение монотеистического принципа веры. А значит и зарождения будущего христианского учения.

Элементы жанра утопии, картины идеального общественного строя заметны в идеализированной жизни на острове Лесбос. Обитателей крестьянских поселений отличает простота, непосредственность и естественность чувств, продиктованных близостью с природой. Жизнь здесь течёт спокойно и счастливо, без серьёзных конфликтов. Если же мирное существование нарушается, повинны в этом неизменно горожане. Они у Лонга – носители отрицательных качеств, противных естественной природе человека. Так возникает в романе одна из «вечных тем» – проблема «город-деревня», которая довольно остро встаёт перед человечеством в процессе развития цивилизации.

И финал романа Лонга коренным образом меняет традиционный «стандартный сюжет» античного романа. Распространённая в мифах и в письменной литературе история подкинутого ребёнка, воспитанного в несоответствующей его происхождению среде и нашедшего впоследствии своих родителей, обычно завершалась тем, что он занимает подобающее ему по праву рождения место. А что Дафнис и Хлоя? Они и после свадьбы остаются жить в деревне, правда, не возвращаясь к своим пастушеским обязанностям, в духе которых воспитаны своими приёмными родителями.

Роман Лонга полон и других, может и не осознаваемых автором, отступлений от канона. Заметно сократилось количество опасных приключений и испытаний, их драматизм сведён до минимума. Что перенесло центр читательского восприятия с внешней занимательности сюжета на внутренний мир героев. Вот почему они психологически более убедительны. Их чувства и переживания представлены в нарастающем развитии и нередко психологически мотивированы сильнее, чем просто покровительством бога Эрота.

И ещё одна особенность романа «Дафнис и Хлоя» запоминается читателям, но редко ставится автору в заслугу. Это строгая ритмичность пове-

ствования; текст Лонга представляет образец ритмической прозы – детище более позднего развития литературного процесса.

Можно конечно подходить к оценке древнего автора с нынешними критериями, и тогда многое в романе Лонга покажется наивным, искусственным и даже жеманным, особенно в изображении пастушеской жизни. Столь «современный» подход чаще всего мешает разглядеть серьёзность проблематики романа. Но он неправилен: судить автора следует по тому, что он внёс нового в подобные повествования своего времени, а не по отсутствию в его произведениях более поздних художественных открытий и завоеваний.

При таком «современном» подходе трудно заметить, например, в романе **Ахилла Татия** (рубеж II–III вв. н.э.) **“Левкиппа и Клитифонт”** элементы пародии на примелькавшиеся уже штампы греческого романа, когда он получил широкое распространение. Вопреки традиционной сюжетной схеме любовная пара у него не отличается ни постоянством, ни целомудрием. Иронизирует Татий и над обилием невероятных приключений, над их немотивированностью, над стилистическими особенностями диалогов и молений влюблённых.

Однако не все стандартные элементы романа игнорирует Татий. Он не пренебрегает вставными новеллами, рассказами о диковинных зверях и птицах, о странных явлениях природы. Психологическая мотивация поступков персонажей привлекает его больше, чем других романистов. Более того, описанию психологических состояний своих героев он даёт ещё обобщающий авторский комментарий в форме сентенции. Вот типичный пример – сцена в тюрьме, когда узники проявляют интерес к рассказу мнимого преступника: “Люди, оказавшиеся в беде, обожают выслушивать рассказы о несчастьях своих ближних, находя в них утешение для себя”. Или в сцене объяснения Мелиты и её мужа: “Уж если ревность хоть раз закралась в душу, нелегко изгнать её оттуда”.

Всё вышесказанное свидетельствует об оригинальности Ахилла Татия как новатора уже сложившейся традиции.

Есть все основания назвать роман римского автора **Луция Апулея** (~124 – ~180 гг.) **“Метаморфозы или Золотой осёл”** первым философским в мировой литературе. Даже не по внешним содержательным достоинствам, а по основной идее, глубоко упрямой в сюжете. Апулей использовал распространённый фольклорный сюжет о злключениях человека, силой колдовства превращённого в осла. Изменив лишь его финал, автор придаёт философское значение традиционному фольклорному повествованию. Помощь богини мудрости Изиды (из древнеегипетского пантеона языческих богов) возвращает герою романа Луцию человеческий облик, и он становится жрецом в её храме. Финальная метаморфоза осмысливается Апулеем как преодоление героем грубоживотного, чувственного начала в природе человеческой: в древности осёл был символом не столько упрямства, сколько сладостра-

ствия. И роман касается ещё одной ипостаси жизни человека – проблемы судьбы. Чувственный человек, в поведении и поступках которого доминирует плотское начало, становится игрушкой в руках слепой судьбы, непознаваемого фатума. И они наносят ему постоянные удары, что испытал на себе Луций, пока пребывал в фазе сугубо животного состояния. И напротив, личность, победившая чувственность, обеспечивает себе с помощью религии покровительство “зрячей”, справедливой судьбы.

В соответствии с двумя фазами существования героя оформлены обе части романа. Этап животного, чувственного состояния и, следовательно, власти слепой судьбы над ним (первые 10 книг романа) – это ряд злоключений Луция-осла, в описании которых нет никаких моральных табу. Повествование ведётся от имени главного героя, обличие животного позволяет ему познакомиться с такими сторонами жизни, о которых обычно не принято даже говорить, тем более писать. Люди, принимая Луция за осла, в своём поведении не считают с его присутствием. Первые десять книг написаны в стилистических традициях риторической прозы, в цветистой утончённой манере, и наоборот, одиннадцатая, заключительная книга – этап преодоления чувственности а с ней и “слепой” судьбы – написана в стиле высокого торжественного повествования, контрастирует с тональностью десяти предшествующих.

В римской прозе 1 века зародилась ещё одна жанровая форма – комический роман нравов под названием “Сатирикон”. Он сохранился в трёх больших фрагментах, так что восстановить сюжетную линию всего произведения невозможно. Главными его героями являются бродяги, люмпен-пролетарии от интеллигенции – Энколпий, Аскилп и мальчик-подросток Гитон. Позже к этой компании присоединится бывший учитель риторики. Это люди, попавшие на дно римского общества, они по тем временам довольно образованные, знающие литературу, особенно древнегреческую. В скитаниях по Италии живут подачками богатых людей, развлекая их чтением наизусть Гомера и других авторов (гл. “Пир у Тримальхиона”).

Жанр комического романа нравов обусловил внимание Петрония к отрицательным сторонам жизни римского общества. Для него понятие комического и низменно грубого совпадают. Но против всех законов комического жанра, в его романе нет ни моральной дидактики, ни чёткого авторского отношения к изображаемому. Обо всём он пишет как сторонний незаинтересованный наблюдатель.

Следствием позиции бесстрастного регистратора является обилие в романе сцен безудержной чувственности, противоестественных любовных связей, переходящей в порнографию эротики. Но ничто не вызывает у автора отрицательного отношения, а тем более осуждения. Такова его нравственно-этическая позиция.

А социальная позиция Петрония прослеживается в романе довольно чётко. Одним из героев романа является бывший раб Тримальхион, выку-

пивший свою свободу. Энергию, ум, смелость бывшего раба, ставшего всесильным богачом, автор противопоставляет дряблости, лени, апатии аристократов, которые ни на что не способны. И в то же время беспощадно смеётся над этим выскочкой, над его невежеством, грубым вкусом, над его глупым тщеславием.

Сравнительно с греческим романом у Петрония появляется кроме характерных нравов его времени и социально типизированные характеры, в частности, рабов-вольноотпущенников, ставших богачами. Ещё одно нововведение Петрония в художественную ткань произведения по сравнению с греческим романом – это язык героев. До него в греческой и римской литературе представители различных социальных слоёв были лишены речевой индивидуальности. У Петрония бывшие рабы щеголяют пословицами, поговорками, их речь пестрит грубыми словами, ошибками. И наоборот, пролетарии умственного труда Энколпий, Аскилт, Агамемнон говорят корректным, изящным языком образованных людей. Но скепτικο-ироническая позиция автора смешала, уравнила высокое и низменное, смешное и серьёзное, площадная брань соседствует с поэзией. В нём нет и сознательной деформации, окарикатуривания реальной действительности; роман даёт несомненно достоверные картины быта и нравов клонящейся к закату империи.

“Сатирикон” Петрония – первопроходец сатирико-бытового приключенческого романа, дал зелёный свет подобному жанру во всей западноевропейской литературе от эпохи Возрождения и позже.

Тема 11. Эстетические теории античности

Открыв и освоив основные литературные роды и жанровые формы в них, древние не могли не задуматься над их теоретическим осмыслением: о поэтическом творчестве, о природе прекрасного не только в жизни и литературе, но и вообще в искусстве, о роли последнего в общественной жизни. Эту область духовной деятельности человека изучает эстетика. В античности, да и позже, до XVIII века, эстетика была одним из разделов философии; самостоятельной областью знания, отдельной гуманитарной наукой себя не позиционировала.

Возможно, кто-то из древнегреческих философов раньше **Платона** (428–348 гг.) задумался над вопросом о сущности и общественном значении поэзии и искусства. Но наиболее ранними из дошедших до нас работ по эстетике являются труды философа Платона. Специальных трактатов по науке о прекрасном он не писал; его мнения и мысли о сущности и значении поэзии разбросаны в его философских диалогах, в частности, “Государство”, “Законы”, “Пир”. Эстетика как наука включает в себя теоретическую и нормативную части. Любая художественно-эстетическая система в

своей теоретической части должна ответить на три основных вопроса: “Что есть прекрасное в искусстве?”, “В чём суть творческого процесса?”, “Какова функция искусства в обществе?”.

Ответы Платона на них очень лапидарны и почти не подкреплены аргументацией. Искусство он считает делом вдохновения или “безумия”, исходящего от муз, а творческий процесс – “подражанием”, т.е. воспроизведением чувственного мира и реально существующих отношений.

Подражание не является активной познавательной деятельностью художника; поэтому искусство не может иметь целью познание мира и человека в нём. Оно должно служить целям этическим, которым подчиняется и само государство. Если оно не удовлетворяет задачам воспитательным, то должно быть устранено. По сути, Платон утверждает необходимость цензуры со стороны власти, т.к. искусство в силу своей подражательности может воспроизводить что-нибудь дурное из того, что есть в жизни. И как логический вывод звучит его утверждение, что прекрасное в искусстве соответствует понятию добра. Таким образом, Платон подчиняет искусство и творческую деятельность преимущественно моралистической тенденции.

Его младший современник **Аристотель** (384–322гг.) написал первый трактат по эстетике “Об искусстве поэзии” (336 г.), который полностью сохранился до наших дней и сейчас может служить введением в теорию прекрасного и его воссоздания в творчестве.

Непреходящее значение мыслей и выводов в его трактате основано на том, что он создал свою теорию не на каких-либо отвлечённых логических умозаключениях, как Платон. Она является плодом тщательного изучения и анализа конкретного художественного материала – произведений древнегреческой литературы в области эпоса, в драме, ораторском искусстве и других видах творчества. Поэтому и в нормативной составляющей своего эстетического трактата Аристотель исходит из данных реальной художественной практики, разъясняет те нормы, которым она подчиняется, исследует законы, руководящие творческим процессом. Хотя не следует искать в его сочинении ответы на все вопросы теории искусства, возникшие за всю историю его развития.

Творчество и его результат – искусство – есть подражание, соглашается с Платоном Аристотель. Но оно не рабское копирование окружающей действительности, а творческое воспроизведение её. В отличие от Платона, который не признавал за искусством познавательной роли, его ученик считает, что искусство есть особая форма познания и служит той же цели, что и наука, но другими средствами. В том и заключается суть творческого процесса – увидеть то, что потенциально заложено в явлениях действительности, но ещё не проявилось явно. Аристотель видит сущность искусства в познании истины через особый путь, отличный от пути науки. Путь искусства к истине – в изображении возможных по вероятности или необходимости событий, действий, характеров. Познавательная функция искусства теоретически обосно-

вана античным философом и в этом его утверждении: “Приобретать знание весьма приятно не только философам, но равно и прочим людям”. Т.е. само эстетическое наслаждение он связывает не только с воздействием прекрасной формы произведения, но и с удовольствием, которое доставляет познание. Суть “прекрасного в искусстве” он видит в чувстве меры, именно оно способствует совершенному восприятию человеком произведения искусства. Таково содержание теоретической части аристотелевского трактата.

Далее следует нормативная его часть, предписывающая некоторые правила для отдельных родов и жанров литературы. Единственным требованием, на котором настаивает античный теоретик, является требование единства действия. Оно – безусловная непререкаемая норма. В позднейшие времена ему приписали два других единства – времени и места действия. Первое не является столь же обязательным, как единство действия. Оно желательно “насколько возможно”. Что касается “единства места”, то о нём Аристотель в своей “Поэтике” даже не упоминает.

Уже сотни лет учёные спорят о сути понятия “катарсис”, введённого Аристотелем в свой трактат при определении жанра трагедии. Слово это в буквальном переводе означает “трагическое очищение”. Все разногласия в истолковании мысли античного философа происходят от того, что его собственное объяснение не дано в “Поэтике”. Он философски вербализовал общепризнанную мысль о глубоком и благотворном влиянии на читателя, зрителя художественного вымысла. По поводу этих споров любопытно, по признаку близости к истине, мнение И.В. Гёте. Он писал, что Аристотель “под катарсисом понимает именно эту умиротворяющую завершённость, которая требуется от любого вида драматического искусства”. Воспитательную функцию искусства Аристотель утверждает не только в связи с авторским замыслом и его воплощением, т.е. с творческим процессом, но и в связи с процессом восприятия искусства его реципиентом – читателем, слушателем, зрителем. Оно очищает человеческие чувства, благотворно воздействует на этическо-нравственную сторону жизни.

Третий античный автор, оставивший теоретические размышления о поэтическом искусстве, был римский поэт **Гораций**. В последние годы жизни он отдаёт предпочтение не лирической, а эпистолярной поэзии – жанру посланий. Своеобразным дружеским беседам в письмах на различные темы, в том числе и литературные.

В этом жанре наиболее известно “**Послание к Пизонам**”. Братья-авторы, современники Горация, писали драмы, очевидно весьма посредственные, коль время не сохранило их. Подобное утверждение небезосновательно, тем более, что в последнее двадцатилетие римского “золотого века” род драматический не заявлял о себе значительными произведениями, а графоманство в высшем римском обществе было явлением распространённым. Пизоны творения свои посылали авторитетному в то время мэтру в поэзии, а он хотел помочь им дружескими советами. Вот некоторые из них. Поэту

кроме таланта, необходимо хорошее знание действительности. Краткость содержания и ясность формы – основное требование к поэзии. Написанное не следует торопиться публиковать, пусть оно зреет в столе и лишь “на девятый год будет издано”.

Задача поэта – “радовать, наставлять и волновать” – должна доминировать во всех жанрах, но особенно в трагедии. Он защищает классическую древнегреческую трагедию, успешно решающую эту триединую задачу в силу правдивости и убедительности характеров её героев. “Ничего слишком” – вот главная его заповедь, всё должно быть просто и естественно, в пределах здравого смысла: “Поэт – воплощение разумности”. Руководствуясь подобным критерием, Гораций не считает убедительными финалы некоторых трагедий почитаемого им в качестве образца Еврипида. Когда он разрешает трагические коллизии посредством искусственного театрального приёма *deus ex machina* (бог из машины).

Говорит Гораций в «Послании к Пизонам» и о роли критика в творческой жизни поэта. Независимый от автора критик, смело указывающий на недостатки, – «истинный неподкупный друг». Гораций излишне дидактичен в своих советах, он настаивает на них в отличие от Аристотеля, который в своей «Поэтике» только рассуждает. «Поэтике» Горация свойственен в равной степени и определённый эстетический консерватизм и эстетическая свобода для автора. Его по праву считают теоретиком римского классицизма.

Наследие первых античных теоретиков искусства послужит базой для формирования эстетических концепций в Европе нового времени, в частности, европейского классицизма XVII века. Его авторитетный теоретик Н.Буало в своём трактате «Поэтическое искусство» часто ссылается на Аристотеля и Горация, а свой трактат, подражая последнему, написал в стихах.

II. ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. Древнегреческий театр. Эстетический пафос трагедий Эсхила (“Прометей прикованный”, “Орестейя”).

Тема 2. Творчество Софокла. Сущность конфликта и его разрешение в трагедиях “Царь Эдип”, “Антигона”.

Тема 3. Еврипид – новатор древнегреческой драмы в тематическом и идейном её аспектах. Специфика приёма *deus ex machina* как способа разрешения конфликта в трагедиях «Медия» и «Ифигения в Авлиде».

Тема 4. Отец античной комедии Аристофан. Комическое начало, приёмы и средства его художественной реализации в комедиях “Мир” и “Облака”.

Тема 5. Типологические признаки античного романа. Социальные и психологические мотивы поведения персонажей романа Лонга “Дафнис и Хлоя”.

Тема 6. Драма Плавта “Клад” – комедия ситуаций и интриги. Истоки и суть комического конфликта в ней.

Тема 7. Идея долга как этический императив поведения. Проблемы, возникающие у олицетворяющих её персонажей четвёртой книги поэмы Вергилия “Энеида”.

Тема 8. Поэтическая переработка древнегреческих мифов о превращениях в книге Овидия “Метаморфозы”. Критика гордыни и эгоизма в ней (мифы об Арахне, Нарциссе, Фазтоне и др.).

Тема 9. Роман “Метаморфозы, или Золотой осёл” Апулея. Использование традиционного фольклорного сюжета для целей противоположных – развлекательной и нравственно-этической.

Тема 10. Идея величия и исторического предназначения Римской империи Августа в шестой книге поэмы Вергилия “Энеида”

III. ЛИТЕРАТУРА

1. Художественные тексты

1. Гомер “Илиада”, “Одиссея”.
2. Гесиод “Труды и дни”.
3. Эсхил “Прометей прикованный”, “Орестейя”.
4. Софокл “Царь Эдип”, “Антигона”.
5. Еврипид “Медея”, “Ифигения в Авлиде”.
6. Аристофан “Мир”, “Облака”, “Лягушки”.
7. Платон “Пир”.
8. Лонг “Дафнис и Хлоя”.
9. Плавт “Клад”.
10. Вергилий “Энеида” (книги 1–6).
11. Гораций “Создал памятник я ...”, “Послание к Пизонам”.
12. Сенека “Медея”.
13. Ювенал “О знатности”.
14. Апулей “Метаморфозы или Золотой осёл”.

Знакомство с остальными программными текстами – в объёме хрестоматии, лекций и учебных пособий.

2. Учебники, учебно-методические пособия, монографии

1. Радциг С.И. История древнегреческой литературы. М., 1982.

2. Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А. Античная литература. М., 1980.
3. Лапидус Н.И. Античная литература. Мн. 1986.
4. Луков Вл.А. Зарубежная литература от истоков до наших дней. М., Академия, 2008.
5. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1995.
6. Боннар А. Греческая цивилизация. М., Т. 1–3 (любое издание)
7. Кун Н.А. Мифы и легенды древней Греции. Мн., 1985.
8. Зелинский Д.Д. Мифы трагической Эллады.
9. Тронский И.М. История античной литературы. Л., 1983.
10. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1978.
11. Шталь И.В. Эпические предания древней Греции. М., 1989.
12. Ярхо В.Н. Античная драма. М., 1990.
13. Мифологический словарь. Мн. 1989.
14. Словарь античности (Сост. Й. Иермшер; пер. с нем.) М., 1989.
15. Грейвс Р. Мифы древней Греции. (Перев. с англ; под ред. и послесл. А.А.Тахо-Годи). М., 1992.

IV. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Античная цивилизация (экономика, государственное устройство, идеология). Её открытия в области художественного творчества. Гегель о культуре древней Греции.
2. Периодизация истории древнегреческой литературы (архаический, классический, эллинистический, эллинистическо-римский периоды). Краткая характеристика каждого.
3. Древнегреческие мифы как жанр дописьменной литературы, их классификация по содержанию, познавательная, эстетическая и социальная функция.
4. Легенды и сказания древней Греции: классификация, типологические особенности, роль в становлении и развитии письменной литературы античного общества.
5. Особенности поэтики героического эпоса: темы, проблемы, торжественность стиля, художественно-изобразительные средства.
6. «Гомеровский вопрос»: история возникновения и развития, суть различных гипотез, современное состояние.
7. Лирика древней Греции, её виды (монодийная и хоровая), жанровые разновидности, ведущие авторы.
8. Театр в древней Греции, его массовость и демократизм, социальная роль, организация театральных состязаний.

9. Античная драма как род литературы, её истоки, особенности композиционной структуры, тематическая и жанровая эволюция в V–II вв. до н.э.

10. Древнегреческая трагедия: источники сюжетов, темы, суть трагического конфликта, роль хора

11. Комедия в древней Греции: древне-, средне- и новоаттический этапы развития, тематика, конфликты, приёмы создания комического эффекта.

12. Поэма Гесиода «Труды и дни»: гимн труду земледельца, поэтизация его ценностей и житейского опыта, философско-дидактические мотивы.

13. «Илиада» Гомера: сюжет, основной конфликт, герои.

14. «Одиссея» Гомера: тема, ведущая идея, характер главного героя.

15. Древнеримская литература: периодизация её истории, краткая характеристика каждого периода, особая роль в развитии западноевропейской литературы.

16. Доклассический период литературы древнего Рима: господствующее влияние эллинизма, её подражательность и оригинальность, основные жанры и авторы.

17. Древнеримская литература периода кризиса и гибели республики: актуализация тематики, новые жанры в прозе и поэзии, авторы.

18. Античный роман: его тематические, композиционные и стилистические особенности.

19. Эстетические теории античности (Платон, Аристотель, Гораций). «Поэтика» Аристотеля о сути прекрасного в жизни и творчестве, о социальной функции искусства, о жанрах. Понятие катарсиса.

20. Драма Плавта «Клад» как комедия интриги, её суть и разрешение.

21. Осмеяние древнеримской военной аристократии в комедии Плавта «Хвастливый воин».

22. Кружок поэтов-«неотериков» в литературе древнего Рима I в. до н.э., их общественная позиция и литературная программа. Любовная лирика Валерия Катулла.

23. Значение литературы античного общества для развития искусства слова западной Европы в последующие эпохи.

24. Творчество Плавта: тематика, черты заимствования у греков и оригинальность его комедий, приёмы создания комического эффекта.

25. Усиление сатирических тенденций в римской литературе послеклассического периода. Творчество Марциала и Ювенала.

26. Изображение римской жизни в романе Апулея «Метаморфозы или Золотой осёл», философско-дидактические мотивы в нём.

27. «Золотой век» в римской культуре. Литературная политика Августа, кружки Мecenата и Мессалы. Великий поэтический триумvirат «Вергилий, Гораций, Овидий».

28. Римский «серебряный век». «Новый стиль» в литературе, его приверженцы и противники. Возрождение трагедии (Сенека) и эпической поэмы (Стаций, Флакк).

29. Пародия как основной приём создания комического эффекта в «Лягушках» Аристофана.

30. Суть конфликта, боги и смертные в комедии Аристофана «Мир» («Тишина»), её антивоенный пафос.

31. «Облака» Аристофана: сюжет, персонажи, характер конфликта, его олицетворение.

32. «Семеро против Фив» Эсхила: сюжет, конфликт, авторская позиция и трагический герой.

33. Особый характер трагического конфликта в «Ипполите» Еврипида, протест против несправедливости богов к смертным.

34. Рок и свободная воля человека в трагедии Софокла «Царь Эдип».

35. Креонт и Антигона как антагонисты в противостоянии личности и государства, авторская позиция в трагедии Софокла «Антигона».

36. Трилогия Эсхила «Орестейя»: сюжет, проблема рока и справедливости, боги в трилогии как блюстители моральных и правовых основ полиса.

37. «Прометей прикованный» Эсхила: протест против насилия и призыв к мудрому согласию человека и власти, особенности характера главного героя.

38. Тяжёлое бремя власти, Агамемнон-отец и Агамемнон-военачальник в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде».

39. Проблема самопожертвования в трагедии Еврипида «Ифигения в Авлиде», её разрешение.

40. Искусство Еврипида в психологической разработке характеров трагических персонажей (по трагедии «Медия»).

41. Медия как субъект мести и как объект возмездия в одноименной трагедии Еврипида.

42. Эволюция характера трагического героя в античной драме (от Эсхила до Сенеки).

43. Хор как третья сторона конфликтной коллизии в трагедии Софокла «Антигона».

44. Общая характеристика эллинистического и эллинистическо-римского периодов древнегреческой литературы. Поэзия Феокрита и Каллимаха. «Параллельные жизнеописания» Плутарха. Сатира Лукиана.

45. Новоаттическая комедия Менандра: особенности тематики и проблематики, композиционной структуры, языка.

46. Религиозно-социальные мотивы и психологизм романа Лонга «Дафнис и Хлоя».

47. Творчество Теренция: тематические, композиционные и стилистические особенности, гуманистические мотивы его комедий.

48. Критика крайних проявлений индивидуализма в «Метаморфозах» Овидия (поэтическая разработка мифов об Арахне, Нарциссе, Фаэтоне и др.).

49. «Скорбные песни», «Письма с Понта» – третий период творчества Овидия: тематика, пафос, средства поэтического выражения.

50. Изменение и углубление содержания поэзии Овидия во втором периоде творчества (поэмы «Метаморфозы», «Фасты»).

51. Первый период творчества Овидия: картины современной поэту жизни высшего римского общества, скрытая оппозиция нововведениям Октавиана Августа в области семьи и брака («Любовные стихотворения», «Наука любви», «Лекарства от любви»).

52. Первый период творчества Горация: сборник стихотворений «Эподы», два сборника сатир, их гражданская, философская и моральная тематика.

53. Лирика Горация второго периода творчества: три сборника «Од», книга «Посланий», их тематическое и жанровое разнообразие, морально-философские мотивы, вопросы творчества.

54. Поэма Вергилия «Энеида»: сюжет, основные герои, подражательство Гомеру и оригинальность её

55. Идея величия и исторического предназначения Римской империи Августа в шестой книге поэмы Вергилия «Энеида».

56. Долг как этический императив поведения персонажей четвёртой книги поэмы Вергилия «Энеида».

57. «Буколики» и «Георгики» Вергилия: прославление труда земледельцев и пастухов, поэтическая поддержка внутренней политики Августа, элементы подражания греческому поэту Феокриту. Четвёртая эклога «Буколик».

58. Поэма Лукреция «О природе вещей»: замысел, композиция, целостная картина мира, этический пафос, художественные достоинства.

СРЕДНЕВЕКОВЬЕ. ВОЗРОЖДЕНИЕ

ПОЯСНИТЕЛЬНАЯ ЗАПИСКА

После окончательного распада Римской империи в 476 году европейская цивилизация вступает в качественно новый период своего развития, длившийся около тысячи лет, и у историков получивший название “Средневековье”. Прежде всего оно отмечено сменой экономических отношений в обществе. Исторически обречённая рабовладельческая формация уступает место феодальной подобно тому, как изжившая себя общинно-родовая во времена античности сдала позиции рабовладению. Если античная государственность в Европе начиналась с небольших образований – городов-полисов, то средневековая – это наследственная вотчина удельных князьков, возможно чуть большая по населению и территории, чем античный город-полис. И хотя призрак величественной империи с её единоначалием ещё витает на просторах новой Европы, её довольно многочисленные короли и императоры раннего Средневековья вынуждены считаться с капризами и желаниями своих феодальных вассалов; их абсолютизм поэтому представляется номинальным. Процесс формирования новых, национальных, государств, очень длительный, проходит в условиях общественной разрухи, феодальной анархии и своеволия. Единственной цементирующей силой в средневековой Европе была религия – христианство, доставшееся ей от древнего Рима, где оно в последние три века существования великой империи было религией государственной.

Борьба абсолютизма с феодальной анархией и государственной раздробленностью особенно обострилась к концу зрелого Средневековья и в период Возрождения (XIV–XVI вв.), когда в основном завершится создание национальных государств в их нынешних границах, а принцип монархического абсолютизма восторжествует повсеместно. Кроме того эти века отмечены многочисленными войнами за полную христианизацию Европы, крестовыми походами, внешней экспансией новых европейских империй (испанской и британской), кругосветными путешествиями и с ними связанными великими географическими открытиями, техническими изобретениями. Отмечены они и многочисленными гражданскими смутами, в частности крестьянскими восстаниями. На таком бурном историческом фоне шло развитие всех искусств в Европе и литературного процесса в особенности. Не будет преувеличением оценить века VI–XVI как плодотворные для всех родов и жанров литературы, богатые на произведения, вошедшие в анналы мировой литературы в качестве классических.

Общепринятое в мировой истории вообще, и в истории литературы тоже, деление этих одиннадцати веков на периоды выглядит следующим образом: первый период (VI–X вв.) – литература раннего Средневековья, второй период (XI–XIII вв.) – литература зрелого Средневековья, третий период (XIV–XVI вв.) – литература эпохи Возрождения.

Цель преподавания дисциплины – дать студентам наиболее полное представление о западноевропейской культуре Средневековья и Ренессанса как об оригинальных периодах художественного развития нашей цивилизации вообще и литературы в частности. Ознакомить их с новейшими исследованиями, выполненными на рубеже XX–XXI веков, этого периода зарубежных и отечественных историков, филологов, искусствоведов, философов и возникшими в связи с ними новыми оценками и проблемами в медиевистике. Дать представление о высокой эстетической и художественной ценности, неповторимом своеобразии литературы этих периодов, раскрыть ее роль в движении мирового искусства. Расширить знания студентов о внутренних закономерностях мирового историко-литературного развития, углубить их в области теории литературы.

I. ЛЕКЦИОННЫЙ КУРС

Тема 1. Литература раннего Средневековья

На развалинах Римской империи почти сразу же после её гибели зарождается литература раннего Средневековья. Три фактора станут основными её первоисточниками и обусловят дальнейшее развитие.

Первый – это традиция устного творчества “варварских” племён, что подчинила себе Римская империя, от патриархального общества переходящих, минуя рабство, к отношениям феодальным. Культурное наследие погибшего античного мира также внесло свою лепту в этот процесс, во-вторых. Но самый значительный вклад в культуру раннего Средневековья внесёт христианство. И не количеством конкретных литературных памятников этого периода, а разработкой новой концепции земной жизни человека в отличие от античной, языческой, наличием строго разграниченной иерархии ценностей, довольно длительной монополией на образование и единым языком богослужений, считавшимся “священным” – латынью. Остановимся подробнее на этих факторах безусловного авторитета христианства в раннем да и в зрелом Средневековье.

В обстановке особенной разрухи и анархии, феодального самовластия католическая церковь была огромной международной политической и культурной силой. Преимущества её определяло то обстоятельство, что в эпоху чрезвычайной языковой пестроты в средневековой Европе, естест-

венно мешавшей культурным связям не только между нарождающимися национальными государствами, но и областями одной страны, духовенство обладало единым языком. И официальным и разговорным – латынью.

По меньшей мере до XIII века церковь обладает монополией на образование. До появления светских университетов единственными учебными заведениями были монастырские и епископские школы, где обучались готовящиеся к духовной карьере лица. Кроме того церковь была и большой экономической силой. Короли и князья в обмен на идеологическое обоснование ею их власти как данной свыше, в долгу не оставались: церковь владела почти третьей частью всей земельной собственности.

Поначалу христианизация народов Европы носила формальный, поверхностный характер. Они вошли в состав, а чаще были завоёваны Римской империей ещё язычниками, и монотеизму долгое время не было места в их повседневном обиходе. А древнейшие богословы, “первоотцы христианства” ещё в пятом-шестом веках разработали аскетическую доктрину земной жизни человека. Согласно их учению она – лишь краткая остановка на пути к вечному блаженству, ничто по сравнению с жизнью загробной. И чем безропотнее человек переносит страдания этого мира, тем больше у него шансов получить вечное счастье в мире ином. Постепенно это учение, пропагандируемое в церковных проповедях целому ряду поколений, проникло глубоко в обыденное сознание верующих.

Наряду с этим учением, господствующим в средневековой католической церкви, как реакция на него зародилась и другая доктрина, противоположная аскетической. Согласно которой каждый человек есть “частица тела Христова”. Из чего следует и довольно крамольный для власти земной вывод: в каждом человеке есть “священная” субстанция, делающая последнего бедняка в известном смысле равным королю. Конечно, она не находила прямого выражения в литературных памятниках, но была первопричиной многих уравнилельных ересей Средневековья, да и Возрождения тоже.

Раннее Средневековье в Европе – период разложения родового строя и зарождения феодального типа экономических отношений в обществе. И литература его довольно однородна по своему содержанию: это – мифологизированный эпос, поэзия ещё родового строя. В наиболее полном и подробно разработанном виде она дошла до нас **в кельтском эпосе – ирландских сагах**, не похожих на таковой других европейских народов и этносов. Кельтский (или ирландский) эпос сложился не в стихах, а в жанре саги – прозаического повествования. Кроме того, он оригинален и по своему содержанию, и по стилю. Ни в одном из других литературных памятников европейского архаического эпоса нет такой богатой и причудливой фантазии наряду с удивительным чувством конкретной реальности. В этом отношении особенно показателен сборник саг “уладского цикла”, главным героем которого является Кухулин, идеал первобытного рыцарства. Наряду с необычной

силой и мужеством он наделён и душевным благородством. Великодушен к побеждённому врагу, отзывчив на чужое горе, утончённо вежлив с женщинами, всегда защищает слабых. Ни один из его многочисленных подвигов не имеет своим стимулом личную корысть или эгоизм. Любопытно, что дар мудрости покидал его, как только овладевал им боевой пыл. “Три недостатка, – пишет анонимный автор саг этого цикла, – было у Кухулина: то, что он был слишком молод, то, что он был слишком смел, и то, что он был слишком прекрасен”. Наряду с многочисленными бытовыми подробностями в описании жизни, обычаев и нравов племени уладов в ирландских сагах очень много сведений религиозно-мифологического характера.

Значительным памятником **англосаксонского архаического эпоса** является поэма “**Беовульф**”, канонический текст которой, по мнению специалистов, создан на рубеже VII–VIII веков. В то время англосаксы переживали первый этап становления феодальных отношений. Поэма о Беовульфе живописует уже не племенной уклад жизни, как ирландский эпос, а мир королей и дружинников, рыцарских пиров и поединков, полуфантастические битвы и подвиги героя. Они перенесены из мира сказки на историческую основу, происходят среди народов северной Европы. В поэме фигурируют датчане, шведы, некоторые северогерманские племена, названы имена королей, которые действительно некогда правили ими. Но сам Беовульф очевидно персонаж вымышленный, во всяком случае исторического прототипа не имеет. Жажда славы, военной добычи и королевских наград – вот высшие ценности для героя поэмы, главная мотивация его подвигов. “Каждого смертного ждёт кончина! // Пусть же, кто может, вживе заслужит вечную славу! // Ибо для воина лучшая плата – память достойная”.

Тот же пафос чаемой славы отличает и наиболее близкий к мифу **скандинавский архаический эпос** – собрание песен о богах и героях, объединённых под одним названием “**Старшая Эдда**”. Эддические песни о богах содержат много сведений по скандинавской мифологии. В отличие от античных богов древней Греции скандинавские боги (асы) не бессмертны. Осознание общности судеб людей и богов в их столкновениях с неподвластными силами зла придаёт “Старшей Эдде” трагическую окраску в сравнении с картинами эллинских мифов о богах.

Человек перед лицом судьбы – центральная тема эддических песен о героях. Какой должна быть его позиция, его, знающего наперёд о грозящих бедах или даже о собственной смерти? Вот вопрос, проблема выбора, на которую эддические тексты предлагают ответ, однозначный и мужественный. Знание судьбы не погружает героя в апатию, не побуждает его уклониться от встречи с нею. Он, напротив, бросает вызов неотвратимому Злу, смело вступает в поединок с ним, заботясь только о посмертной славе.

Бедноватые в содержательном и жанровом отношении литературные памятники раннего Средневековья отличает, тем не менее, высокий нравст-

венно-этический пафос. Объясняется это, скорее всего, тем, что все три текста европейского архаического эпоса, бытовавшие при своём возникновении в устной форме, были обработаны неизвестными учёными книжниками в VIII–IX веках с добавлениями христианского этического элемента. Тогда же или чуть позже были записаны их канонические тексты.

Литература зрелого Средневековья (XI–XIII вв.)

Тема 2. Героический эпос феодализма

Большим разнообразием, содержательным и жанровым, отличается западноевропейская литература развитого феодального общества. Здесь уже обозначаются несколько потоков и этапов в литературном процессе.

Довольно активно развивается традиция фольклорная; это не только сказки и легенды, но и произведения, связанные с реальной действительностью своего времени и обладающие уже сугубо национальными чертами. Таковы шванки у немцев, фаблио у французов, фьябы у итальянцев, романсеро в Испании. Как правило, это – литература городских низов, народная.

Второй литературный поток заполняет клерикальная литература различных жанровых форм. Обычно она является популярным пересказом библейских сюжетов. Здесь и повествования о мучениях грешников в аду (хождения по мукам), о сотворении мира (гексамероны), жития святых (апокрифы), исповеди, моральные проповеди. Дидактические, воспитательные, отчасти и познавательные её функции очевидны. Аудитория церковной литературы – духовенство и обученный грамоте городской люд. Наиболее полную картину литературного процесса в период зрелого Средневековья даёт его третий поток – рыцарская литература, ярко и талантливо заявившая о себе в эпическом и лирическом родах.

Вопрос об авторстве, о времени создания трёх эпических поэм зрелого Средневековья до сих пор остаётся неразрешённым сродни гомеровскому. Впрочем эти филологические штудии, длящиеся двести с лишним лет со времени их первой публикации, и не столь интересны современному читателю классических произведений эпического рода. Героический эпос – французский (“Песнь о Роланде”), испанский (“Песнь о моём Сиде”), немецкий (“Песнь о Нибелунгах”) – сейчас воспринимается нами не столько в его историческом содержании, сколько в своей высокой культурно-эстетической и этической миссии. Назидательная функция его столь же неотъемлема, как и познавательная.

Соответственно и каждый герой эпоса олицетворяет какое-то качество личности: мужество и решительность воина, верность и неизменность в

дружбе, любовь к Родине, безукоризненность вассального служения своему господину или же феодальный анархический эгоизм.

Наиболее сложен по своей композиционной структуре **французский героический эпос – поэма “Песнь о Роланде”**. В её содержание чётко “вмонтированы” три вполне самостоятельных сюжета, каждый со своим конфликтом и антагонистами, с развитием действия от “завязки” к “развязке”, с ведущей идеей. Тема её теснейшим образом связана с реальным историческим событием: началом войны за освобождение Испании от арабского владычества – Реконкистой. И основные её персонажи – реальные исторические деятели того времени. Высокой теме и идее поэмы соответствует и художественная её составляющая.

Известные по “Илиаде” изобразительные приёмы жанра – повторы, развёрнутые сравнения, гиперболизацию, вещие сны, постоянные именные эпитеты – использует и анонимный автор “Песни о Роланде”. Это не заимствования (“Илиада” не могла быть известна ему), а типологические признаки жанра героической поэмы наряду с некоторой идеализацией персонажей, с общей торжественностью стиля.

Тема **испанской героической поэмы “Песнь о моём Сиде”** та же, что и во французской – распри между феодалами, освобождение Испании от мавров. Но здесь она – скорее исторический фон, на котором разворачивается сюжетное действие. В ней почти отсутствуют описания битв, поединков, смертей. Поэма более точна в конкретно-историческом отношении, чем французская или немецкая, но и менее воинственная. Её автор тяготеет к описаниям придворного быта, взаимоотношений между господином (королём Альфонсом) и его вассалами, среди которых и главный герой Родриго Диас по прозвищу Сид. Общий реалистический тон повествования свободен от патетики и торжественности, отсутствует идеализация рыцарских чувств и мотивов поведения героя. Например, Сид своим дружинникам даёт наказ перед изгнанием мавров из города: “Не брезгуйте там ни добром, ни казною, ничего не бросайте”. В сцене тяжбы Сид с королевскими сыновьями – мужьями его дочерей, он прежде всего требует возвращения богатого приданого, а затем уже поднимает вопрос об оскорблении чести. Он всё время, и в битвах, и в мирном быту, ведёт себя как расчётливый разумный хозяин. Такое “опрошение” героя, обытовление героических ситуаций придаёт поэме глубоко демократичный, общенародный характер. В “Песни о моём Сиде” нет религиозного фанатизма, ненависти к иноверцам. Но господствует уверенность в справедливости борьбы за отвоевание у мавров испанских земель, в необходимости вознаграждения добра и отмщения злу. Если в “Песни о Роланде” поражает нас порою грубость нравов и жестокость обычаев, нетерпимость, то в “Песни о моём Сиде” – мудрая человечность, сострадательность, доброта. Здесь человек, а не событие, вошёл в испанскую литературу и навсегда остался для неё объектом пристального художественного внимания и исследования.

Все три эпические поэмы зрелого Средневековья датированы веком двенадцатым, точнее – временем записи их канонических текстов. Но если испанский и французский героический эпос главной темой имеют реальные события не столь отдалённые (восьмого века), то историческая основа немецкого удалена от времени его создания на семь столетий. Реальными историческими событиями, положенными в основание сюжета **немецкой героической поэмы “Песнь о Нибелунгах”**, явились гибель бургундского королевства в 437 году и смерть короля гуннов Атиллы (в поэме Этцель) в 453-ем. В ней причудливым образом сочетаются элементы мифа, сказки, легенды с историческими фактами, с правдивыми зарисовками быта и нравов. Подлинные события истории бургундов и гуннов конечно же за давностью веков искажены; но несомненно, что безвестный автор и его читатели воспринимали “Песнь о Нибелунгах” как правдивое историческое повествование.

Поэтическое сознание Средневековья изображает исторические коллизии в форме столкновения индивидов, поведение которых обусловлено их страстями, отношениями личной верности или кровной вражды, кодексом родовой и личной чести. И в этом смысле германский эпос менее всего национален – он общечеловечен. Вместе с тем он возводит индивидуальное в ранг исторического.

“Песнь о Нибелунгах” по объёму приближается к гомеровской поэме. Композиционно она включает в себя тридцать девять глав (“авентюр”), написанных кюренберговой строфой, которая состоит из четырёх попарно рифмованных строк. Событийная сторона поэмы охватывает свыше тридцати лет. Эпически неторопливое повествование подробно живописует придворные досуги, пиры и рыцарские турниры, сцены охоты и другие стороны быта королевских вассалов-рыцарей. Безвестный поэт с каким-то чувственным наслаждением повествует о богатом оружии и драгоценных одеяниях, о подарках, которыми король награждает своих дружинников, а хозяева вручают гостям. Отличительной чертой немецкой героической поэмы является внимание автора к женским образам, чего нет во французской и испанской. В сущности весь её сюжет выстроен на вражде двух сильных натур, неженских можно сказать – Брюнхильды и Кримхильды. Именно их ссора послужила причиной всех дальнейших трагических событий.

Конечно, герой эпической поэмы – не характер в современном понимании, не носитель каких-то неповторимых свойств или особой индивидуальной психологии. Это скорее тип, воплощение качеств, считавшихся в феодальном обществе наиболее существенными или образцовыми. Немецкий героический эпос не ограничивается их восхвалением. Его герои не просто переживают увлекательные приключения и события придворной жизни, героическую сражений. Где себя демонстрируют в полном наборе вассальных добродетелей. Немецкий автор часто ставит их в ситуации, когда следование кодексу рыцарской чести может привести или ведёт к гибели.

Блеск и радость жизни в поэме рука об руку идут со страданием и смертью. Это сознание близости самых противоположных начал становится лейтмотивом в “Песни о Нибелунгах”. О чём автор и предупреждает своих читателей в самом начале поэмы: “Полны чудес сказанья давно минувших дней // Про громкие деянья былых богатырей. // Про их пиры, забавы, несчастья и горе. // И распри их кровавые услышите вы вскоре”. И описание последней из них, кровавой и жестокой, натуралистически воспроизведённой в финале поэмы, завершает поэт почти притчевыми строчками: “Стал поминальной тризной весёлый, пышный пир. // За радость испокон веков страданьем платит мир”.

Представление о чести и достоинстве человека, о способах их демонстрации и утверждения кажутся нам сейчас не столько наивными, сколько жестокими и варварскими – они принадлежат феодальной эпохе. Но накал страстей, обуревающих героев “Песни о Нибелунгах”, острые конфликты, в которых сталкивает их судьба, не могут не увлекать, не потрясать и нас, читателей XXI века. Такова счастливая судьба и сила литературной классики.

Тема 3. Лирика Средневековья

Ассоциации, традиционно возникающие в нашем сознании при звучании слова “средневековье”, – это каменные громады феодальных замков, закованные в латы рыцари, крестовые походы, мрачные монастыри с их аскетическими обитателями, костры инквизиции и другие реалии европейской цивилизации тогдашней. Конечно всё это было. Но люди, жившие в годы несомненно в чём-то аскетичные и даже суровые, всё же нуждались в красоте и находили её в наиболее доступной для их понимания форме – в поэзии. Неслучайно, что в средние века королевой европейской литературы стала поэзия.

К началу зрелого Средневековья при дворах королей и крупных феодалов складывается и расцветает придворная светская литература, автономная от народной и клерикальной. Это рыцарская культура, блестящая и изысканная. Наряду с традиционными доблестью и храбростью рыцарь приобретает изящные светские манеры, приобщается к искусству, становится почитателем прекрасных дам. Большинство поэтов Средневековья по социальному статусу – воины, дружинники, вассалы короля или феодала. Они уже способны не только воевать, но и нежно любить, восхищаться красотой природы и Прекрасной Дамы, выражать свои чувства в поэтическом слове.

Хотя аскетическая доктрина католической церкви оставалась в силе и по-прежнему проповедовала греховность всего, связанного с плотскими наслаждениями, поэты-рыцари воспевают земное чувственное влечение

как великое благо. Владычицей поэзии становится Любовь, а её верной спутницей – Прекрасная Дамы.

Первыми бросили вызов угрюмому аскетизму раннего Средневековья **провансальские поэты-трубадуры** в конце XI века. Прованс – южная французская провинция – станет местом рождения куртуазной поэзии. Начиналась она с культа Прекрасной Дамы, которая в поэзии трубадуров являлась лучшим украшением земли, царила в сердце влюблённого поэта. По мнению русского литературоведа В.Ф. Шишмарёва, “в культе Дамы впервые был поставлен вопрос о самоценности чувства и найдена поэтическая формула любви”.

Куртуазная любовь трубадуров имеет свои особенности. Прежде всего, это “тайная” любовь, поэт избегает называть свою Даму по имени, хранить тайну любви – его первейшая обязанность. Куртуазная любовь – это любовь “тонкая”, изысканная (Венера-Уrania) в отличие от грубо чувственной, примитивной (Венера-Пандемос). Это не означает, что куртуазная любовь несовместима с чувственным влечением, но при этом она чуждается дерзости, выступает преимущественно как трепетное обожание. Идеализация как самого чувства, так и вызвавшего его объекта является ещё одной отличительной чертой любви куртуазной. Культ Дамы не только поднимал её на высокий пьедестал, но и от влюблённого требовал непрерывного совершенствования, чтобы быть достойным её. Таким образом, куртуазная любовь становится могучей нравственной силой, преображающей человека.

Конечно, не следует преувеличивать платонизм куртуазной (рыцарской) любви. В стихах французских трубадуров нередко звучит тема разделённой плотской любви (Беатриса де Диа, Арнаут де Марейль). А знаменитый английский поэт-романтик Байрон дерзнул назвать культ куртуазной (рыцарской) любви “чудовищным маскарадом средних веков”.

Историческая заслуга любовной лирики трубадуров в том, что она открыла для европейской поэзии богатый разнообразный мир человеческих чувств, тематически обогатив лирический род широким спектром интимных переживаний. Французские поэты-рыцари внесли в поэзию не только культ Прекрасной Дамы, но и **культ изящной поэтической формы**. Они высоко ценили литературное мастерство, соревновались в создании новых жанровых форм стиха. “Совершенная” любовь, которую они воспевали, требовала и совершенной формы. Именно трубадуры ввели в поэзию рифму; “сие новое украшение стиха, с первого взгляда столь мало значащее, имело важное влияние на словесность” (А.С. Пушкин).

Несмотря на стремление к разнообразию и неповторимости формы трубадуры тяготели к каноническим жанровым формам. Из них наиболее распространёнными были по содержательному признаку:

Кансона (песня) – стихотворение на любовную тему;

Альба (утренняя заря, рассвет) – о расставании влюблённых после ночи любви;

Тенсона (спор) – стихотворный диспут;

Пасторелла – стихотворение, тема которого встреча рыцаря с пастушкой;

Баллада – плясовая песнь;

Сирвентес – песня общественно-политического содержания;

Плач – песня, в которой поэт оплакивает смерть сеньора или близкого ему человека.

Наличие в провансальской рыцарской поэзии таких жанровых форм как сирвентес, плач, тенсона свидетельствует о том, что любовная тема во все не являлась в ней единственной. Трубадуры при случае писали на злобу дня, касались вопросов политических и социальных. С годами её политический диапазон расширялся, чему в значительной степени содействовали трагические события начала XIII века, когда по призыву Папы Римского северофранцузские феодалы затеяли крестовый поход против Прованса. Начались опустошительные альбигойские войны, длившиеся с небольшими перерывами 20 лет. К середине века лирическая поэзия трубадуров угасает окончательно.

Трубадуры были первыми лириками новой Европы. За ними последовали поэты-рыцари других европейских стран. Видное место среди них принадлежит немецким певцам любви – миннезингерам. Они использовали опыт провансальских трубадуров, но их творчество обладает некоторыми своеобразными чертами. В немецкой средневековой рыцарской лирике – миннезанге – меньшую роль, чем у трубадуров играет чувственный любовный элемент. Немецкие поэты более склонны к размышлению на отвлечённые темы, в том числе на религиозные, к дидактике в духе христианской морали. Но в целом поэзия миннезингеров была светской, любовно-куртуазной как и поэзия трубадуров.

Поначалу в **немецком миннезанге** наряду с направлением собственно куртуазным заметную роль играло другое, близкое к народным любовным песням, к традициям старины. Поэтов этого направления называли старшими миннезингерами. Среди них особенно выделяется Кюренберг: он охотно обращается к “женским” песням, древним фольклорным традициям. В его песнях женщина обычно сетует на одиночество, жалуется на то, что её покинул возлюбленный. У старших миннезингеров в роли лирического героя чаще выступает девушка, ей суждено вздыхать и молить о любви в то время, как надменный и суровый мужчина оставляет её.

Своей самой высокой вершины немецкий миннезанг достиг в творчестве **Вальтера фон дер Фогельвейде** (1170–1230). Он раздвинул тематические границы немецкой рацарской лирики, обогатил её глубиной чувства и задушевностью. Ему не свойственно сословное высокомерие, наряду с “высокой” любовью прославлял любовь “низкую”, бесконечно далёкую от чопорного придворного этикета. Героиней его песен нередко бывает не

знатная холодноватая дама, заставляющая страдать влюблённого, а простолюдника, сердечно отвечающая на чувства поэта.

Где-то со второй половины XIII века начинается закат рыцарской (куртуазной) поэзии, в том числе и немецкой. Угасает лирический порыв, всё чаще в рыцарскую поэзию вторгаются бытовые сцены, натуралистические подробности. Всё это связано с начавшейся постепенной деградацией рыцарского сословия и, соответственно, с упадком куртуазной рыцарской культуры. “Хриплое кваканье жаб заглушает при дворе пение соловьев”, – жаловался В. фон Фогельвейде. Окончательный упадок рыцарского миннезанга наступил в конце XIV века, когда он в лирическом роде поэзии уступил место бюргерскому мейстерзангу.

Картина европейской лирики Средневековья будет неполной без представления о другом лирическом потоке, не связанном с рыцарской культурой. Значительное место в лирике средних веков принадлежит **латинской поэзии вагантов**. В средние века латинский язык был не только языком церкви, но и дипломатии, науки, школьного обучения. Знание его поднимало вагантов над массой, латынь приобщала их к духовной элите средних веков. В основном контингент вагантов составляли школяры, недоучившиеся студиязусы, имевшие возможность переходить из одного европейского университета в другой, не испытывая неудобств языкового барьера. На социальной лестнице того времени эти “бродячие люди” занимали достаточно скромное место. Они знали, что такое бедность и унижение.

Если рыцарской поэзии трубадуров и миннезингеров не чужд был дух кастовый, дух элитаризма, то поэзия вагантов абсолютно от этого свободна, демократична по характеру и пафосу, в ней нет куртуазной изысканности. Чопорному миру сословий и корпораций Средневековья ваганты противопоставили своё вольное братство, куда открыт доступ всем добрым и весёлым людям, лишённым высокомерия и ханжества. “Все желанны, все равны, // К нам вступая в братство, // Не взирая на чины, титулы, богатство” (“Орден вагантов”). Они всегда готовы воспеть в стихах щедрые дары природы, плотскую любовь, радости дружеских попоек. Среди общей атмосферы беззаботности и оптимизма нередко звучат у них и мотивы жалоб на унижительную бедность: “Трудно в худшей нищете отыскать поэта, // Только у меня и есть, что на мне надето”.

Нетрадиционным для того времени было и их отношение к церкви, к религиозной догматике особенно. Дух вольномыслия царит в их лирической поэзии; серьёзным жанрам духовной словесности – проповеди, житию, диспуту, исповеди – они нередко придавали звучание пародийное.

Творчество трубадуров, миннезингеров и вагантов даёт полное представление о том расцвете, который переживала европейская лирическая поэзия в XI–XIII веках. На исходе Средневековья это был её первый взлёт после почти тысячелетнего застоя в лирическом роде литературном.

Тема 4. Средневековый (рыцарский) роман

К XII столетию светская культура Средневековья вступает в пору зрелости. Способствовал тому ряд факторов, и в первую очередь рост городов с их купцами, мелкими торговцами и ремесленниками, банками и ярмарками. В городах организуются первые университеты, где наряду с теологией изучается математика, медицина, физика, юриспруденция, филология – дисциплины светские. Вот тогда и получает стимул для дальнейшего развития жанр романа, родившийся ещё в античности.

В Средневековье рыцарский роман, формируя мирозерцание многочисленного социального слоя средневекового общества, отразил более многообразные интересы и настроения, чем взгляды и нравы рыцарского сословия и священнослужителей. Его читательская аудитория включала широкие слои горожан.

Средневековый роман по своей общественной роли многофункционален в отличие от лирической поэзии. Он развлекал читателя, заполняя его досуг. Он ещё исполнял и познавательную задачу, заменял историю и географию – науки, пребывавшие тогда в эмбриональном состоянии. Он давал уроки морали, рассказывая о случаях высочайшего нравственного совершенства, укрепляя у читателей уверенность в изначальной доброте человека. В нём есть и бескомпромиссность моральных требований, и большая терпимость к человеческим слабостям.

На смену суровому пафосу и лаконизму героической поэмы в эпический род литературы вместе с романом пришло пристальное внимание к окружающей героев действительности, к их внутреннему миру. Средневековый роман порвал с безразличным отношением к женским характерам, они не только более индивидуализированы, но нередко определяют сюжетные повороты действия. И вообще человеческие характеры впервые предстают в нём в своей противоречивости и непоследовательности.

Всё вышеперечисленное было большим художественным открытием, оказалось весьма перспективным и обеспечило средневековому (рыцарскому) роману долгую жизнь.

Источником сюжетов для него стал кельтский фольклор, подобно тому, как для литературы античной – мифология. Кельтские племена в древности занимали территорию нынешней Англии. В первых веках новой эры Британские острова стали объектом агрессии англо-саксонских племён с материковой части Европы. Борьба кельтов с завоевателями была долгой и упорной, но закончилась поражением коренных жителей островов. Она породила цикл сказаний об Артуре, вожде одного из кельтских племён, наиболее удачливого военачальника из всех, боровшихся против агрессоров. От века к веку, постепенно Артур превращался из вожака небольшого отряда смельчаков в вождя всех кельтских племён, а затем – и в основателя Британского государства, главу всего западного мира.

Таким образом, дохристианский фольклор, возродившийся интерес к античной литературе, к рассказам рыцарей-крестоносцев о неведомых странах и удивительных приключениях, сложившиеся в Провансе культ Прекрасной Дамы и идеалы куртуазности создали питательную почву для расцвета средневекового романа.

Собственная его история начинается в 1136 году, когда латинский писатель **Гальфрид Монмутский** впервые собрал разрозненные кельтские предания об Артуре, художественно обработал и увлекательно рассказал их, поведал о соратниках Артура – рыцарях Круглого стола.

Следующий этап развития средневекового романа связан с именем французского поэта **Кретьена де Труа** (1130–1191). Пять его романов – «Эрек и Энида» (1170), «Клижес», «Ивейн или Рыцарь со львом», «Ланселот или Рыцарь телеги», «Персеваль или Повесть о Граале» (1181), написаны в стихах и дают новую оригинальную разработку легенд о короле Артуре и его приближённых. Тип романа, созданного Кретьеном, будет затем воспроизведён в десятках книг его подражателей на всех языках средневековой Европы.

Наиболее талантливым из них оказался немецкий поэт-миннезингер **Вольфрам фон Эшенбах** (1170–1220), углубивший содержательную сторону книг своего предшественника, их этические и эстетические идеи в своём обстоятельном, подробном в описаниях многостраничном романе в стихах «Парцифаль» (1198–1200).

Книги К. де Труа и его последователей не являются «любовными романами» в полном смысле. В сюжетной их составляющей – рыцарские подвиги, так называемые «авантюры». Любовь к Даме, взаимоотношения с нею играют большую роль, но не она одна заполняет всё существование рыцаря, и их авантюры чаще всего продиктованы совсем не любовью. Воинское мастерство рыцаря, его мужество и сила раскрываются только в ходе подвига, только там они оттачиваются. «Авантюра» формирует рыцаря, его воспитывает и прославляет. Вопрос о соотношении любви и авантюры присутствует в сюжетах всех рыцарских романов. Но авторы их не одобряют слепое следование зову любви, как мотивацию подвига, для них важнее его этическая составляющая. Авантюра не только формирует характер храброго рыцаря, не только воспитывает образцового влюблённого. Его подвиги общественно полезны, так как утверждают высшее назначение рыцаря – личной доблестью творить добро. Это при том, что конфликты романов любовные и глубоко личные.

Если в романах К. де Труа и В. фон Эшенбаха они находят гармоническое разрешение, то в наиболее популярном и сейчас средневековом рыцарском романе «Тристан и Изольда» подобная коллизия нравственно не разрешима. История печальной любви рыцаря Тристана и королевы Изольды входит в цикл сказаний о короле Артуре и рыцарях Круглого стола. Она – в сюжетной основе целого ряда рыцарских романов XII–XIII веков.

Если душевные порывы героев Кретьена или Вольфрама были в какой-то степени рассудочны и измерены, то страсть Тристана и Изольды представляется (или кажется) безрассудной и безмерной. Пагубная и неразумная страсть толкает их на то, что они забывают вассальный и супружеский долг, на лицемерие и обманы, даже на жестокость. Впрочем, в романе есть смягчающее их вину обстоятельство: в его сюжет вплетён мотив приворотного зелья, любовного напитка, что снимает налёт неразумности с их страсти. Тристан и Изольда понимают незаконность и трагическую безысходность своей любви. Роман утверждал двойственное отношение к любовному чувству. Подлинная любовь прекрасна, но она и запретна. Эта ситуация в романе неразрешима: брак для героев священен, священен и кодекс вассального служения. Но они нарушают и то, и другое.

В куртуазных теориях любви, в лирике рыцарей-поэтов конфликта между большим чувством и его незаконностью не было: он намеренно снимался авторами. В рыцарском романе этот конфликт разрешался либо утверждением вечной правоты любви, либо усугублялся, как в «Тристане и Изольде», разрешался лишь в смерти.

Более поздние европейские трактовки этой легенды, когда уже мало верили в роковую силу волшебного любовного напитка, неодолимой страсти героев требовалось иное, более рациональное объяснение. В них уже король Марк предстаёт в этом любовном треугольнике не по-отечески мудрым, всё понимающим законным супругом Изольды, а коварным, подлым сюзереном своего вассала, мстительным человеком. Что оправдывает во многом поведение влюблённых: они воюют, отстаивая своё чувство, его же оружием. Тенденции рационализма в средневековом мышлении проникли и в эту поэтическую легенду о трагической любви двух молодых людей.

Подводя итоги, отметим, что в идейно-содержательном аспекте рыцарские романы Средневековья не совпадали полностью с узкой сословной идеологией рыцарства, были более демократичными. Над ними немало потешалась эпоха Возрождения: над их наивной верой в чудеса, над религиозностью, строгостью нравственных принципов, поскольку исходили они из церковной догматики или из сословных понятий чести. И собственно художественная структура этих повествований, особенно композиционная организация материала представляется теперь достаточно примитивной. Да и описываемый в них феодальный быт и нравы стали достоянием истории.

Но эти наивные рассказы о феях, зловредных великанах, справедливых и щедрых королях, бесстрашных и великодушных рыцарях, самоотверженной любви волнуют ум и воображение и современного серьёзного читателя. Почему? Потому что средневековый рыцарский роман передал следующим эпохам и поколениям высокое представление о долге, чести и благородстве, бескорыстии и самопожертвовании, доброте и сострадании. Передал представление о том, что затем стало называться рыцарственностью.

Литература европейского ренессанса (XIV–XVI вв.)

Тема 5. Возрождение как культурологический феномен

Три столетия западноевропейской истории (XIV–XVI вв.) в науке принято называть эпохой Возрождения. Всякий новый период в развитии человечества характеризуется, идентифицируется по нескольким параметрам, главные из которых – экономические, политические, идеологические. С точки зрения экономических отношений, в эпоху Возрождения началась смена их феодального типа на капиталистический, буржуазный. Развитие торговли, ремёсел, товарного производства, банковского дела в городах положили начало этому длительному, даже по историческим меркам, процессу, завершившемуся в Европе лишь к концу XVIII века.

В политической жизни общества эта эпоха дала старт формированию наций и государств в их нынешних границах, укрощению феодальной вольницы, становлению и укреплению монархического абсолютизма и единовластия.

Наиболее серьёзные перемены эпоха Возрождения привнесла в идеологическую область общественной жизни. Это была первая серьёзная атака на ортодоксальное христианство, на его догматы веры, аскетическую мораль и этику. Духовная диктатура церкви была сломлена. Довольно радикальные перемены спровоцировали кардинальную смену приоритетов и ценностей в области духовной деятельности. Это была культурно-идеологическая революция новой нарождающейся исторической силы – буржуазии, предшествовавшая её политическим революциям.

Сущностью культуры Возрождения и особенно его литературы является борьба с феодализмом, со всеми его идеологическими постулатами в философии, науке, литературе и искусстве. Идеологи и мыслители Возрождения называли себя гуманистами; они выработали новую, отличную от раннехристианской концепцию мира и человека в нём, новый взгляд на земную жизнь индивидуума, как и само это понятие – индивидуальность. Земную жизнь человека они объявили самоценной, а не только приуготовлением к вечному блаженству в мире загробном. Поэты и художники Возрождения вдохновлялись идеалом раскованного человека, свободно отдающегося всем радостям земного бытия. Такому восприятию мира и человека в немалой степени способствовало открытие Западной Европой искусства античности, а вернее, древней Греции. Новое время начиналось с возвращения к грекам.

Назвав себя гуманистами, идеологи Возрождения подчёркивали тем самым человеческий, светский характер создаваемой ими новой культуры, её основную цель – удовлетворение человеческих земных интересов. Кардинальные принципы европейского гуманизма (при его зарождении) – это освобождение культуры от церковной опеки, защита свободы мысли, раз-

рушение сословных перегородок, утверждение индивидуальной неповторимости каждого отдельного человека, особенно в вопросах воспитания и обучения. Эти принципы оставила в наследство последующим векам эпоха Возрождения. Другое дело, во что они будут трансформироваться в её собственных временных рамках от начала XIV до конца XVI веков.

Литература раннего Возрождения (XIV в.) отличается жизнерадостным оптимизмом, верой в созидательные возможности человека. Основным её жанром является комическая новелла, прославляющая ловкость и предприимчивость активной личности (Дж. Бокаччо, М. Наваррская). Те же настроения характеризуют и литературу высокого Возрождения (XV в.). В ней наряду с развитием новеллистики зарождается, точнее, возрождается жанр эпической поэмы (А. Эрсилья, Л. Камонс, Т. Тассо). Ренессансное представление о человеке, рождённом для великих дел, лежит в основе этих поэм. Стремление сравняться с Гомером и даже превзойти его приводит авторов к односторонности в обрисовке характеров, их идеализации, излишней торжественности стиля. Поэтому настоящим эпосом Возрождения, энциклопедией жизни европейского XV века является роман Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».

Позднее Возрождение (с середины XV в.) отличается кризисом гуманизма, перерождением его идей, связанным с осознанием антигуманистической сущности нового, буржуазного, общества. Поздний гуманизм берёт под сомнение и тезис о «безграничных способностях» человека, о его изначально доброй природе.

В целом литература Возрождения характеризуется рядом типологических признаков, отличающих её от средневековой. Творческая манера авторов становится более реалистичной, они отказываются от аллегоризма и символики, столь характерных для Средневековья. Основным объектом изображения становится человек-индивидуалист, его страсти, ещё не связанные новыми моральными нормами буржуазного общества. Отсюда характерная для литературных персонажей масштабность характеров. Авторы Возрождения отличает широта охвата изображаемой действительности, смелое воспроизведение её противоречий как и противоречий человеческих характеров. В их произведениях природа не только символизирует душевное состояние или переживания персонажей, но является для поэта самостоятельным эстетическим объектом. В художественную ткань произведений европейские авторы нередко вводят элементы фантастики, а в сюжет – необычные обстоятельства, т.е. следуют фольклорной традиции.

Долгое время в истории, социологии и культурологии эпоха Возрождения трактовалась односторонне, апологетически как заря новой цивилизации – капиталистической. До середины XX века для обозначения эпохи даже чаще использовался изысканно-торжественный термин «Ренессанс». Редкие критические голоса тонули в хоре похвал чуть ли не «золотому веку» культуры. Во второй половине XX века зазвучали дискуссионные мотивы в

среде специалистов по Средневековью и Возрождению: споры велись о хронологических рамках, социокультурных концепциях этого периода истории Западной Европы, традициях христианского гуманизма и т.д.

Главная заслуга Возрождения в том, что оно выработало основные ценности европейского гуманизма, заложенные ещё в раннем христианстве. Возрождение не идеологическая революция, а «эволюционное саморазвитие христианства, которое в самом себе несёт способность к постоянному обновлению, возрождению» (В.Бранко).

Три века (XIV–XVI) не стоит считать оригинальной эпохой или периодом, потому что «ренессансный гуманизм не ставил своей задачей выработку качественно новой по сравнению с христианской онтологии, гносеологии или этики», он не создал «специфически ренессансной оригинальной модели мироздания, какую выдвинуло Средневековье. Это не заря новой цивилизации, а скорее сумерки и закат Средневековья» (Г.К. Косиков).

Тема 6. Литература Возрождения в Италии

Уроженец Флоренции, первого города-республики в средневековой ещё Италии **Данте Алигьери** (1265–1321) был крупнейшим поэтом итальянского, да и всего европейского Возрождения, а его творчество – своеобразным переходным мостиком от средневековой литературы к ренессансной.

Начало его поэтической деятельности тесно связано с новым направлением в истории итальянской лирики, известным под названием школы “сладостного нового стиля”. В этот поэтический кружок кроме Данте входили поэты Гвидо Кавальканти, Лапо Джани, Чино да Пистойя.

Авторы этой школы стремятся к содержательному углублению и к совершенствованию поэтического языка своих произведений. Изысканность мыслей и благородство стиля, индивидуализация и искренность сближают их поэзию с рыцарской лирикой зрелого Средневековья. Но есть и некоторые отличия. Любовь у них подвержена идеализации, это облагораживающее чувство, обладающее высокой нравственной силой. Женщина, “мадонна” изображается как небесный ангел, не причастный ничему земному. Однако, в противоположность Прекрасной Даме провансальской поэзии трубадуров, у авторов “сладостного нового стиля” она не наделена неприступной гордостью и властью – она кротка и скромна.

Все особенности этого стиля присутствуют в биографической повести Данте “**Новая жизнь**” (1292 г.). Её содержание – это стихи влюблённого в Биче Портинари поэта, сочиняющего их во время прогулок по окрестностям Флоренции. Они представляют собою возвышенный, аллегорический, почти мистический бред, порой недостаточно ясный самому автору, поэтому за каждым из стихотворений следует прозаическое объяснение. Такова оригинальная композиционная структура повести: в каждой главе даётся стихо-

творная канцона, а затем – прозаический комментарий к ней. Поэт гармонию проверяет алгеброй, столь же сладостной прозой как и его стих.

Италия в творчестве Данте открывает первую страницу истории европейской культуры Возрождения. Она же дала свои торжественно звучащие названия каждому её веку: XIV – треченто, XV – кватроченто, XVI – чинквеченто. Поэма Данте **«Божественная комедия»** – поэтический первенец итальянской и всей европейской ренессансной литературы – создавалась в течение первых двух десятилетий XIV века как исполнение обещания обессмертить имя возлюбленной поэта, данного в последней главе повести «Новая жизнь» сразу после её смерти около 1292 года. Заслуживает быть упомянутым в творческой биографии Данте и его единственный **философский трактат «Пир»** (1307 г.), после которого он приступил к работе над своей «комедией», впоследствии его поклонниками украшенной эпитетом «божественная». Рассуждая в нём о четырёх смыслах любого поэтического произведения, он даёт своеобразный философский ключ к объективной расшифровке сути всех трёх частей поэмы. Это «буквальный», «аллегорический», «моральный» и «анагогический» смыслы. В современной терминологии аналогов для них нет, но для конца Средневековья такая система ценностей поэтического труда представляется достаточно перспективной. Первый даёт представление о предмете, объекте авторского замысла: это изображение судеб людей после смерти. Аллегорический смысл «Божественной комедии», цель её в художественном аспекте – раскрыть идею возмездия, наказания или награды человеку за его земную жизнь. Удержать человека от зла, направить его к добру – таков третий смысл. Придать произведению анагогический, высший, духовный смысл – значит раскрыть абсолютную истину бытия, благодатную силу любви, проясняющей сознание, облагораживающей мысли и поступки человека. Конечно же, все эти ценности и критерии оценки – в русле традиционных христианских, как и другие аспекты содержательной, идейной и композиционной структуры поэмы. В ней вся конструкция загробного мира основана на символической цифре «три» и производной от неё девятки, её композиция выстроена по «троичной» системе. Три части (кантики), в каждой по тридцать три песни, написаны они трёхстрочными строфами (терцинами). Данте использовал и жанровые традиции средневековой клерикальной литературы, в частности – христианских «видений» и «хождений по мукам». Античным источником «Божественной комедии» является известная Данте поэма Вергилия «Энеида», вернее её шестая книга, повествующая о посещении загробного мира её героем.

Автор «Божественной комедии» Данте характеризуется позднейшими исследователями как «последний поэт Средних веков и первый поэт нового времени». Она (поэма) объективно отражает противоречивую суть мировоззрения и творчества поэта. С одной стороны он – правоверный, даже ортодоксальный христианин, дитя Средневековья, с другой – новый ренес-

сансный человек. Да, он творит суд над человеческими преступлениями и пороками вполне в духе средневековой этики и морали. Но делает это не во имя отрицания самоценности земной жизни человека или принижения его природы, а с целью её исправления. Он не уводит читателя от действительности, а погружает в неё.

Во многих эпизодах особенно первой кантики («Ад» / Inferno) двойственный характер его мировоззрения (средневековый философ – поэт Возрождения) даёт о себе знать в отношении автора к мученикам – и осуждение, и сострадание или даже восхищение (беседа с Франческой, с Одиссеем, описание обитателей самых нижних кругов (восьмого и девятого) ада. Эти особенности «Божественной комедии» связывают её с литературой Ренессанса, с доминирующим в ней интересом к земному миру и человеку.

Но в то же время Данте ещё невозможно целиком признавать поэтом Возрождения. В своей поэме он окончательно расстался со «сладостным новым стилем», поэма пронизана аллегоризмом, характерным стилем средневековой религиозной литературы, иносказанием, построенным на смысловой основе, на идее, запечатлённой в предметном образе. В отличие от поэтического аллегорического образ почти всегда однозначен в своём традиционном восприятии. Земное существование человека – дремучий лес, три зверя – три главных порока человека. Аллегоричны и наказания, муки, переживаемые грешниками: тираны барахтаются в кипящей крови, гневные – в смрадном болоте, сладострастники вечно кружатся в адском вихре своей страсти, изменники и предатели подвергаются пытке холодом.

И если морально-религиозные элементы сближают «Божественную комедию» с литературой Средневековья, то рассказы о земных проделках грешников, многочисленные намёки на политические события своего времени придают поэме светский характер. Соглашаясь с церковным учением о греховности стремления к славе и почестям, Данте в то же время восхваляет такое стремление, правда, устами Вергилия и Одиссея («Ад», песни XXIV, XXVI).

Данте, живущий на рубеже эпох, Средневековья и Возрождения, является убедительным олицетворением их в своём творчестве. Позволим себе предположить, что в замысле и реализации поэмы «Божественная комедия» автор предлагает и новую философию истории. Общеизвестно, что первые мыслители-идеологи Возрождения отрицали тысячелетнюю историю европейского Средневековья как периода разрухи, застоя, религиозного мракобесия, подавления всякой мысли, противоречившей церковным догмам, обеднения духовной жизни общества. Практический вывод из подобной оценки предшественников: нет у них ничего, что следовало бы сохранить, взять с собой в новую историческую реальность. Отсюда чрезвычайный радикализм в общественной мысли Возрождения. Позднейшая история Европы даёт достаточно примеров, когда реформаторы действовали по принципу: «Разрушим старое до основания, а затем на развалинах его будем созидать новое». Подобное тотально-нигилистическое представление об исторической

преемственности традиций пытается развенчать, как философ, Данте в своей поэме, во-первых. Во-вторых, в роли моралиста он нравственно-этическую атмосферу поэмы, её высокий анаagogический смысл определяет стремлением, образно говоря, запрячь в одну телегу рыцарского коня Средневековья и трепетную лань Ренессанса. Подобным внутренним противоречием она особенно интересна и рядовому современному читателю.

Республиканская Флоренция дала европейскому Возрождению и второго выдающегося поэта и мыслителя **Джованни Боккаччо** (1313–1375 гг.), воплотившего в своём творчестве эстетический идеал человека нового времени. Его обширное творческое наследие в области литературы филологи сгруппировали в два периода – неаполитанский и флорентийский. Первый – это годы его учения в университете города Неаполя (1336–1340), когда были написаны поэмы «**Филострато**», «**Тезеида**», роман «**Филоколо**». Боккаччо в них проводит своеобразный литературный эксперимент, вырабатывая новую поэтику для народных былин средневековой Италии. Цель его – с помощью некоторых поэтических приёмов заимствованных, правда, у Вергилия и Овидия, «поднять» их до уровня большой «серьёзной» литературы. Но создать изящную художественную форму для грубоватых жанров фольклора в эти годы ему ещё не удалось.

После возвращения во Флоренцию начинается второй, флорентийский, период творчества Боккаччо (1341–1351 гг.). Написаны имевшие успех у читателя романы «**Амето**», «**Элегия мадонны Фьямметы**», поэма «**Фьезоланские нимфы**». В них начатый в студенческие годы эксперимент завершился успехом: новые жизненные, политические и эстетические идеалы по своей сути художественно реализованы в ренессансных сюжетах, конфликтах и характерах героев. К началу 50-х гг. века по своей популярности их затмит знаменитый «**Декамерон**». Книга эта – сборник из ста новелл, художественная обработка автором сюжетов средневекового фольклора. Старые истории рассказаны здесь для того, чтобы по-новому их переосмыслить. Главными в «Декамероне» являются не их занимательность, анекдотический, авантюрный, эротический характер, а новые идеи.

И на первый план здесь выдвигается индивидуализм как новый принцип жизни. Гуманистический индивидуализм «Декамерона» является жизнеутверждающим, оптимистичным, лишён ещё узкокорыстных хищнических мотивов. Именно здесь он поднят до уровня нового общественного сознания. Боккаччо верил твёрдо, что его гуманистическое мировоззрение – это и есть мировоззрение нормального общества и нормального человека.

«Декамерон» – не пир во время чумы, как его называли при жизни автора и после. Рассказчики не просто покидают зачумленную Флоренцию и отправляются в загородное поместье благополучно пережить несчастье. Они сразу же восстанавливают разорванные террором смерти социальные и человеческие связи, гармонию общественных и индивидуальных отношений. Декамероновская «республика поэтов» – первая гуманистическая

модель-утопия европейского Возрождения. «Декамерон» – не только утопия, но и своего рода «воспитательный» роман. Его новеллы не моралистичны, конечно, но по-своему назидательны. Они учат искусству жизни в противоположность средневековым моралистам с их аскезой.

Главной идеологической проблемой средневековой культуры была проблема отношения человека к Богу. Герои многих новелл книги живут и действуют по принципу «на Бога надейся, но и сам не плошай». На смену божественному покровительству приходит случай во всех новеллах с авантюристическим сюжетом. Умение воспользоваться им для собственного спасения отличает героя одной из новелл – Андреуччо. Фатализм, идея небесного предначертания судьбы развенчивается в них утверждением жизненной активности, изобретательности, энергии и целеустремлённости человека.

Может самым серьёзным обвинением автору «Декамерона» со стороны его оппонентов служило обилие новелл с эротическим сюжетом, описание любовных коллизий и страстей. «Неприличная книга», «вульгарный «Декамерон», «автор – разрушитель моральных устоев». Возражая своим лицемерным критикам, Боккаччо говорил, что «непристойности» при желании нетрудно обнаружить даже в Библии.

Эротика в «Декамероне» – это не только «реабилитация плоти», но средство пропаганды новых идей. Боккаччо был первым европейским писателем, показавшим роль здоровой чувственной любви в жизни человека. Это было художественное открытие по тем временам. Эротика в «Декамероне» присутствует не ради её самой, не для комического принижения человека. Она служит не только правдивому изображению характеров, но решает порой важные идеологические задачи. В частности, утверждение той мысли, что способность любить уравнивает королеву и её служанку, разрушает сословные предрассудки и преграды. Голос чувственной любви служит и осуждению торгашеского эгоизма, и патетической декларацией неотъемлемых её прав в жизни человека. Словом, эротика в «Декамероне» становится гуманистической и поэтичной.

Покидая Флоренцию, рассказчики «Декамерона» ещё говорили о чуме с некоторым страхом. Но в начале девятого дня о них сказано: «Их и смерть не возьмёт, а если они и умрут, то благославляя жизнь». Намечая тематику десятого, последнего, дня, Панфило говорит, что это будут рассказы о высоких подвигах, ибо «подвига всем, кто, в отличие от животных, заботится не только о своей утробе, надлежит не просто желать, но и всемерно искать».

И в последних новелах «Декамерона» читатель найдёт рассказы об исправлении ошибок судьбы испанским королём, о великодушии и выдерживающей все испытания дружбе, о несокрушимой супружеской любви, как о примерах таких подвигов.

Новым в «Декамероне» было «вольное» и вместе с тем очень органичное сочетание «низкой» традиции фольклора с «высокой» традицией рыцарской, придворно-светской и даже феодально-церковной культуры.

Книга Боккаччо опередила своё время. Она имела успех у современников автора, но это был успех главным образом содержания её новелл – авантюрного, жизнерадостного, эротического. Европейские гуманисты приняли «Декамерон» не сразу; пройдёт более ста лет, прежде чем идеи книги, её язык и стиль будут восприняты и итальянской и европейской прозой.

После «Декамерона» в творчестве Боккаччо наблюдается спад, связанный с изменением исторической ситуации в его родной Флоренции в середине XIV века и с пережитым в его 60-е годы духовно-религиозным кризисом.

Последний период жизни и творчества посвящён в основном научной деятельности в области филологии. Чему в немалой степени способствовала дружба с Петраркой, основателем классической филологии. Боккаччо читал лекции по «Божественной комедии», написал комментарии к семнадцати песням дантовской поэмы, биографию Данте, несколько трактатов. Но итальянский гуманизм обязан автору «Декамерона» тем, что в пору страстного увлечения его деятелей римской античностью Боккаччо не порывал связи с народным языком и народной культурой.

Имя литератора позднего итальянского Возрождения **Николо Макиавелли** (1469–1527) стало нарицательным для обозначения беспринципного циничного политика (макиавеллизм). В историю европейской политики он вошёл как автор двух трактатов – «Государь» и «Монарх», в которых изложил и теоретически обосновал принципы утилитарной прагматичной политики нового, буржуазного общества, нарождающегося в недрах феодально-монархического. В истории литературы известен как автор многочисленных новелл и двух комедий **«Мандрагора»** и **«Клиция»**. Классикой литературы итальянского Возрождения они не стали, но «Мандрагора» (1518) по праву обладает приоритетом в истории литературы как первая комедия, морально развенчивающая героев первоначального накопления капитала, их неразборчивость в источниках обогащения, в деле стяжательства, освящаемых именем Божиим в протестантизме.

Тема 7. Литература Возрождения в Германии и Нидерландах

Идеи и культура гуманизма, зародившиеся и достигшие своей зрелости в Италии XIV века, распространялись по всей Европе неравномерно, с разной степенью интенсивности их усвоения и воздействия на общественное сознание и далеко не одинаковыми последствиями. Что подтверждает история гуманизма в Германии и Нидерландах, прочно утвердившегося здесь к концу XV века. Немецкие и нидерландские гуманисты высоко ценили культурные завоевания античного мира, как и их итальянские предшественники. Столь же решительно боролись против средневекового аскетизма в земной жизни, окостенелых догматов ортодоксального христианства за духовное раскрепощение общества, опирались на достижения родины европейского гуманизма.

Вместе с тем, «северный гуманизм» отнюдь не был простым повторением «южного». У него своя судьба. Последний формировался, вызревал преимущественно в сфере мысли, был минимально политизирован и почти не влиял на массовое обыденное сознание, оставаясь достоянием тонкой прослойки образованных людей тогдашнего итальянского общества. В то время как немецкий объективно стал предтечей, катализатором исторических событий, потрясших Германию, Нидерланды и другие европейские страны, - движения Реформации, в которое были втянуты широкие народные массы. И жест Лютера, разорвавшего перед своими прихожанами папскую буллу, и литература писателей-гуманистов, во многом исполненная сатирико-дидактического пафоса, заседали почву общего недовольства папской властью. Вспомогли не заставили себя долго ждать.

На протяжении ряда десятилетий на рубеже XV–XVI веков в немецкой литературе ведущую роль играли сатирические жанры. Писатели-гуманисты, обратившись к сатире, следовали богатой национальной традиции. Она сложилась ещё во времена зрелого Средневековья в устном народном творчестве бюргеров-крестьян и ремесленников-горожан (шванки, шпрухи, фастнахтшпили). И на него прежде всего ориентировался выдающийся немецкий гуманист **Себастиан Брант** (1457–1511). В 1494 году он издал **книгу стихотворных сатир «Корабль дураков»** на немецком разговорном языке, в отличие от других немецких гуманистов, писавших на латыни. Подобно своим анонимным предшественникам он развёртывает панораму человеческих пороков, обличает и вразумляет.

Зная, как в дидактике эффективна бывает насмешка, автор в предисловии пишет о цели издания книги, когда полным-полно глупцов вокруг: «Жить дураками им не стыдно, // Но узванными быть обидно». Чтобы удобнее было обозревать многолюдную толпу дураков, Брант собирает их на корабле, плывущем в страну Глупландию, и потом по очереди даёт описание и оценку различных видов глупости – устраивает этаким парад дураков. Таких в книге более полусотни, и, живописуя их, Брант не выступает

в роли церковного проповедника. Он и на себя напяливает шутовской колпак, чтобы получить право безнаказанно говорить правду. Шут в те времена – обязательный персонаж в штате придворной свиты и королей, и крупных феодалов.

Себялюбие, обычно соединённое с алчностью и стяжательством, представляется автору самым злостным пороком, подрывающим и нравственные, и политические устои общества. Немецкий гуманист раньше других обозначил моральный изъян времени «первоначального накопления капитала», когда властителем жизни становится «господин Пфенниг». У Бранта есть насмешки в адрес власть имущих и судей, которые ради личного благоденствия попирают правду и закон.

Но основной массив сатирических зарисовок в книге посвящён осмеянию многочисленных бытовых пороков, вернее, их носителей. Сейчас авторский дидактизм представляется чрезмерно навязчивым, когда читателю прямо преподносятся образцы добродетели («Об истинной дружбе», «О воспитании детей», «О безрассудном гневе» и др.). Но и ныне не утратила своей привлекательности точность бытовых зарисовок. Без гиперболизации и окарикатуривания автор изображает представителей различных сословий и профессий в тогдашней Германии («Шум в церкви», «О застольном невежестве», «О караульщиках своих жён», «О врачах-шарлатанах»).

«Корабль дураков» имел в Германии огромный успех, а после перевода на латынь стал популярен во всей Европе. Его книга была образцом для сатирико-дидактических произведений «литературы о дураках», получившей распространение в немецкой литературе XVI века. Наиболее талантливым последователем на ниве этой литературы был **Ганс Сакс** (1494–1576), оставивший образцы сатирико-назидательных произведений и шванков («Земля обетованная», «Школяр в раю» и др.).

Среди многочисленных последователей Бранта был и нидерландский гуманист **Дезидерий Эразм Роттердамский** (1469–1536). Тогда Нидерланды ещё входили в состав Великой Римской империи германской нации. Развивая традиции брантовской сатиры, он через полтора десятилетия после «Корабля дураков» опубликовал свою «**Похвалу Глупости**». Но ещё до её издания он стал среди гуманистов Европы общепринятым знатоком античной словесности, древнегреческого и латинского языков. Образованная Европа почтительно внимала слову этого филолога, богослова, педагога и сатирика уже после создания им в 1500 сборника латинских и греческих пословиц, крылатых слов и выражений «**Адажии**», снабженного остроумными злободневными комментариями автора. Классическую древность он рассматривал как вечный источник мудрости и красоты и хотел поднять свое время до уровня великого прошлого.

Следуя Бранту, Эразм видит причину всех зол в человеческой глупости, в неразумении. Но если для своей критики Брант избрал жанр средневекового дидактического «зеркала», то Эразм предпочёл использовать в

«Похвале Глупости» зародившуюся ещё в античности форму шуточного панегирика, которую находил у Вергилия и Лукиана.

Сама богиня Глупости поднимается у него на кафедру, чтобы себя прославить и обозреть сонмы своих почитателей. Но Эразм гораздо выше по социальной лестнице поднимается в своих притчах. Особенно резкой становится его сатира, когда речь заходит о сословиях господствующих – высокомерных дворянах и придворных вельможах. Он называет их «родовитыми скотами». Считая корыстолюбие источником многих пороков своего времени, Эразм особенно презрительно отзывается о породе купеческой, она «глупее и гаже всех, ибо купцы ставят себе самую гнусную цель и достигают её наигнуснейшими средствами». Достаётся у него и священнослужителям – епископам, кардиналам, ученым-теологам – верхушке католической иерархии. «Ядовитые растения» – таким эпитетом характеризует он отцов церкви. В подобном критическом запале чувствуется приближение Реформации. Автор «Корабля дураков» в своих обличениях до таких верхов не поднимался. К тому же он как-то упрощенно видел окружающий мир, знал только две краски его – черную и белую. А вот Эразм знает, что со времен незапамятных существовал разрыв между реальной жизнью и идеальным представлением о ней. Что линия жизни чаще не совпадает с линией мудрости: «мед жизни отравлен желчью». Вот почему его богине Глупости в книге отводится нередко роль шута, чья показная глупость является оборотной стороной подлинной мудрости. Так вправе ли мудрец насильно навязывать миру свою мудрость? Дезидерий не хотел, чтобы на смену старому средневековому фанатизму католиков пришел новый, протестантский. Ибо любой фанатизм, даже религиозный, считал он, несовместим с подлинной мудростью. И когда движение Реформации набирало силу в Германии, то и католики, и протестанты с одинаковой подозрительностью относились к «Похвале Глупости», она вызывала на себя нападки обеих враждующих сторон.

В условиях обострившейся нетерпимости и противостояния Эразм придавал большое значение воспитанию молодежи. Ей адресована его книга **«Разговоры запросто»** (1519). Она задумана автором как пособие для изучающих латинский язык, но темы диалогов подобраны так, чтобы «доставляя приятное чтение и совершенствуя речь, книга способствовала бы и нравственному воспитанию». В «Разговорах запросто» есть и обличающие диалоги («В поисках прихода», «Алхимия», «Неравный брак»), и поучающие, наставительные («Рассвет», «Поклонники и девицы», «Хулительница брака»). В них рассматриваются самые различные вопросы по принципу противопоставления: безалаберное времяпрепровождение и благородная жажда знаний, честная жизнь и распутство, восхваление брака и осуждение обета безбрачия. «Разговоры запросто» были встречены с одинаковой неприязнью и католической и протестантской церковью. Католи-

ческая внесла её даже в список запрещенных книг, правда, после смерти автора в 1559 году.

Активным автором литературы немецкого Возрождения был и представитель рыцарского сословия **Ульрих фон Гуттен** (1488–1523), один из авторов книги немецких гуманистов «**Письма темных людей**», которая ядовито высмеивала богословов-обскурантов из католического лагеря. Когда началось движение Реформации, Гуттен приветствовал её: он связывал с ней надежды на возвращение рыцарскому сословию его бывшего значения. Но как сторонник реставрации рыцарства Гуттен успеха не имел. Зато как язвительный обличитель католической церкви обрел довольно шумный успех. К числу лучших его произведений относятся «**Диалоги**» (1520), «**Новые диалоги**» (1521), написанные на латинском языке. В этих сатирических инвективах он издевался над распутной жизнью «праздных попов», у которых давно уже «нет ничего общего с Христом», над пороками папского Рима, где «торгуют Христом, духовными должностями и женщинами». В диалогах «Лихорадка», «Римская троица», «Разбойники» сатирический задор несомненно перехлестывает через край, что лишний раз подчеркивает бескомпромиссный характер Реформации в её немецком варианте.

После Гуттена немецкие писатели-гуманисты уже не создавали произведений столь талантливых и острых. Вместе с XVI умирал вообще европейский классический гуманизм.

Тема 8. Литература Возрождения во Франции

Ренессансная литература Франции заявила о себе лишь в XVI веке. Почти все её видные представители жили и работали в его пределах. Лишь одинокая фигура их предтечи талантливого поэта **Франсуа Вийона** (1431–1465) высится на литературном поле страны века пятнадцатого. Правда, его собратья по лирическому цеху доминируют уже на закате эпохи Возрождения в литературной жизни: около десяти первоклассных поэтов представляют литературу французского Возрождения. Но в истории европейской ренессансной словесности их отодвинул на второй план **Франсуа Рабле** (1494–1553) своим романом «**Гаргантюа и Пантагрюэль**» (1552). Первоисточниками романа являются старинные фольклорные повествования о великане Гаргантюа и рыцарские романы Средневековья, а вернее, пародии на их фантастику и авантюрную героику. Но это заимствования всего лишь сюжетной канвы; идейно-содержательная сторона романа не была заимствованной. Гуманистические настроения и идеи его времени нашли своё художественное воплощение в книге.

Из всех актуальных вопросов, художественно рассматриваемых Рабле, наибольший интерес представляют три: о воспитании наследника королевского престола, о войне между королями Пикрохолом и Грангузье, о Телемском аббатстве. В посвящённых им главах изложены взгляды гума-

нистов на религию, политику, социальное устройство общества, образование и воспитание юношества.

Поначалу воспитание своего сына король Грангузье поручил учёным-богословам, для которых главным содержанием и принципом образования была зубрёжка. И они его так «заучили», что мальчишка мог всё – от азбуки до серьёзного философского трактата – рассказать без запинки наизусть, не интересуясь смыслом, не вникая в него. В итоге на придворном турнире по красноречию наследник престола позорно проиграл мальчику-пажу. После такого провала король отправил наследника в Сорбонну, где изучали физику, математику, естествознание, медицину, а не только теологию. Приставленный к нему воспитатель Панократ считал необходимым для своего подопечного гармонично развивать его ум и тело, знакомить его с основными ремёслами, обучать игре на каком-либо музыкальном инструменте. Он создавал свою систему образования и воспитания таким образом, чтобы воспитываемый не различал, где кончается учение и начинается отдых и наоборот. Умственное, физическое, эстетическое и трудовое обучение должны гармонично сочетаться в воспитании юношества. Вся современная педагогика базируется на этом принципе, который не только провозгласили, но и отстаивали европейские гуманисты в спорах с оппонентами.

Зрелое Средневековье, да и всё Возрождение, характеризуется многочисленными вооружёнными столкновениями, войнами, проходящими, как правило, под знаменем защиты веры, хотя фактически действовал варварский закон силы. Изображённая в романе война Грангузье с Пикрохолом никак не связана с какими-то идейными мотивами; наоборот, поводом для неё стала смехотворная ситуация, когда подданные первого попросили подданных второго продать три десятка лепёшек, а те отказались. Тогда эти лепёшки просто у них взяли, ничего не уплатив, что явилось для короля-варвара поводом объявить войну. И как ни старался Грангузье предотвратить агрессию, пообещав стократно возместить ущерб, полчища Пикрохола вторглись на землю соседа. Так Рабле, изображая в карикатурном ключе повод для неё, сказал современникам и (будущим историкам тоже): все ваши альбигойские войны, крестовые походы, войны Реформации не более чем прихоть правителей-варваров. Впервые в литературе европейского Возрождения озвучил идею о благотворности для подданных просвещённого монарха на троне, изобразив в такой роли Грангузье.

Одержав победу над Пикрохолом ему многим способствовал монах-расстрига брат Жан. Когда его спросил король, какую награду он хотел бы получить, ответил: «Ваше величество, создайте для меня монастырь, ни в чем не похожий на другие». С чего и начинается история Телемского аббатства, рассказ о жизни его обитателей. В отличие от монастырей того времени, уставы которых регламентировали буквально по часам жизнь послушников, устав Телемского аббатства содержал всего одну статью: “Fais ce que voudras” – делай, что захочешь. Полная свобода, никаких обязатель-

ных занятий, спокойное существование. Утопия, конечно: Рабле был достаточно здравомыслящим человеком, чтобы искренне верить в реальность такой жизни. Феодалному Средневековью было неведомо вообще понятие свободы. Итальянские гуманисты уже в XIV веке говорили о необходимости свободы для человека. Но они имели в виду отдельную личность и доказывали, что человек в своих мыслях, чувствах, верованиях не подлежит никакой опеке, что над ним не может быть никакой чужой воли. Рабле расширил понятие свободы, распространив её действие на целое общество людей. Телемское аббатство – это маленькое государство, где из жизни устранено всякое принуждение, и не только для мыслей и чувств, но и для действий. Утопическое оно, да! но как средство внедрения в повседневное сознание идеи свободы, протеста против системы тотального принуждения, в котором жило общество феодальное, – очень эффективное.

Тем более, что действовал автор на обыденное сознание, завоевывая его смехом, обладающим огромной заразительностью. Истоки его юмора – в народной смеховой культуре Средневековья. Он впитывает в себя и бесцеремонную её насмешку, и гротеск, и карикатуру, и обыгрывание физиологических процессов, «низких» проявлений человеческого организма. С его именем связано и вошедшее в литературный обиход определение «раблезианский смех». Исследуя его в своей монографии «Творчество Ф. Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса», известный литературовед М.М. Бахтин ввел понятие «амбивалентность смеха» – о двух его началах, разрушительном и утверждающем, и, следовательно, о художественной его роли в произведениях литературы. Напоминая об опасности тотального отрицания – скатывании к цинизму бесплодному, что вообще не может быть целеполаганием для словесности.

В многочисленных пародиях на библейские сюжеты, на сюжеты рыцарских романов, персонажи которых взыскуют священную чашу Грааля, в постоянных насмешках над христианскими мыслителями и проповедниками некоторые исследователи усматривают, и не без основания, глумление над чувствами верующих людей, духовный нигилизм, не достойный гуманиста. Особенно это относится к последней, пятой, книге романа, где сообщается о конечной цели странствия героев – острове Божественной бутылки и провозглашается лозунг «*In vinas veritas!*». Полемический пыл антикатолической направленности иногда подводит автора-гуманиста. Впрочем, полное авторство пятой книги оспаривается на том основании, что опубликована она одиннадцать лет спустя после смерти Рабле.

«Гаргантюа и Пантагрюэль» – первый европейский роман, столь густо заселённый действующими персонажами. В нём представлена галерея человеческих типов и характеров. Но особенно выделяются две фигуры – специфические дети эпохи Возрождения. Панург – студент, циник и сквернослов, дерзкий озорной бездельник и недоучка, находчивый и умный. В его голове хаотически навалены всевозможные знания, как в его

двадцати шести карманах самый разнообразный хлам. Но его знания и содержимое его карманов – это наступательное оружие против ближнего, средство для реализации одного из шестидесяти трех способов «сравнительно честного добывания денег», причем самым обычным было воровство. Моральный нигилизм, пренебрежение этическими принципами, хищный эгоизм – вот новый тип человека, порожденный ренессансным индивидуализмом. В то же время, он не лишен обаятельности, привлекает в нем нескладное изящество плебея, сына городских низов, бесшабашная удаль, остроумие, вера в собственное лучшее будущее, оптимизм.

Брат Жан тоже плебей, но плебей деревенский, смелый, энергичный, находчивый монах-расстрига, никогда не теряющийся ни в каких опасностях. Лучше всего характеризует его сцена защиты им монастырского виноградника от пикрохоловской солдатни. В отличие от Панурга он никогда не пользуется своей силой и ловкостью во вред ближнему. Брат Жан полон любви к людям и хочет сделать жизнь лучшей не только для себя, как Панург, но для всего рода человеческого. Идея Телемского аббатства, пусть утопическая, родилась в голове крестьянского сына, отнюдь не перегруженного знаниями, инстинктивно воспринимающего и принимающего высшую справедливость идеалов, в основе которых вера в человека.

Тема 9. Литература Возрождения в Англии

Тепло и свет Ренессанса пришли на Альбион, как и во Францию, только в XVI веке. Англия, расположенная вдали от главных торговых путей Европы, ещё и в XV оставалась бедной страной охотников, пастухов и землепашцев. Столетняя война с Францией, затем война между феодальными кланами Алой и Белой розы задержали развитие национальной литературы. Бесчинства и гнёт крупных землевладельцев спланивали и крестьянство, и население быстро растущих городов против общего противника. И английские короли из династии Тюдоров, опираясь на поддержку народных масс, начали убирать с дороги государства преграды средневекового феодализма. Так что XV век был переломным преимущественно в области политики, но не культуры. Время перенимать гуманистические идеи и ценности континентальной Европы созрело только к началу XVI века. Когда королевский двор стал центром и проводником светской и гуманистической культуры. Хотя национальная английская литература отсчитывает свою историю с XIV века и связана с именем **Джеффри Чосера** (1340?–1400), который, как и Франсуа Вийон во Франции, был одиноким предшественником английских гуманистов. Его отец, богатый лондонский виноторговец, купил сыну скромную придворную должность пажа, в обязанности которого входило развлекать своими рассказами супругу короля. Так он окажется в центре дворцовых интриг, доверенным короля, посылав-

шего его с секретными дипломатическими поручениями во Францию и Италию.

Творчество его началось со «стихов на случай» ради развлечения придворных дам. После очередного посещения Италии он, подражая Боккаччо, написал поэму «**Троил и Хризеида**», где проявились незаурядные для самоучки начитанность и поэтический талант. Но подлинно английским по национальному и гуманистическим по идейному аспектам произведением стала его книга «**Кентерберийские рассказы**» (конец XIV в.) – собрание стихотворных повестей и новелл. Исследователи затрудняются и сейчас с определением жанра книги. С точки зрения формы – она вроде энциклопедии литературных жанров Средневековья. Среди этих заимствований большая группа «старинных былей, благородных сказок, святых преданий драгоценный клад». Здесь же и описание современников поэта, типов, характеров, представителей всех тогдашних сословий и профессий, совершающих паломничество в религиозный центр Англии – Кентербери. Именно эта группа рассказов самобытнее и ближе к подлинной жизни. Мастерству сюжета в них Чосер учился у французских авторов фавлю – смешных, жестоких, откровенно эротичных и даже циничных анекдотов. Но под пером английского поэта они звучат гуманистично при всей их грубоватости. «Зерно храни, а шелуху откинь», – советует читателям автор. «Шелуха» чосеровских повествований – это некоторая их анекдотичность, жестковатость простонародных нравов. А здоровое зерно – это меткий ядрёный народный язык, народный здравый смысл, трезвый и насмешливый критицизм. Такое широкое, истинно поэтическое отношение к действительности, к реальному земному человеку обеспечило книге Чосера возможность стать первой ласточкой литературы английского Возрождения. По ней историки изучают эпоху, по ней можно составить точное представление о том, как одевались, что пили и ели, чем интересовались и чем жили англичане XIV века, об их вкусах и привычках.

Но это не означает, что Чосер был только талантливым бытописателем. Его волновали и злободневные общественно-политические вопросы. Страшные язвы прошлого – это наглое насилие феодалов, аскетизм раннехристианской морали. Но в лучших людях прошлого ему импонирует их светлая вера, нравственная твёрдость и чистота. Он идеализирует бескорыстие и чистосердечность рыцаря, пахаря, бедного священника. Ему по душе чудаковатые праведники, он хотел бы сохранить таких людей для настоящего времени.

Но вся беда в том, что «язвы» настоящего – это корысть, продажность и бесстыдное стяжательство. Так кто же лучше – насильник и грабитель феодал или кровосос-купец? Оба плохи, но за стяжателями при всей их мерзости если не правда, то историческое оправдание: они делают жизненно необходимую работу, расчищая землю от средневекового феодаль-

ного мусора. Но в изображении Чосера они это делают далеко не чистыми руками.

Вот где корни реалистически правдивой противоречивости характеристик, даваемых Чосером своим современникам, и его подлинного историзма. Он признаёт необходимость таких людей, но примириться с их беспринципностью и беззастенчивостью не может. Так в этой, казалось бы, чисто бытовой эпопее нравов встают кординальные вопросы философии истории, в частности – роль традиции в историческом развитии человечества, проблемы критического подхода не только к прошлому, но и к настоящему, тревожное вопрошание к будущему.

С поэта Чосера – провидца, мыслителя, бытописателя – начинается история литературы английского Возрождения. Её пышный расцвет в XVI веке связан с именами десятка первоклассных поэтов, о творчестве которых будем говорить в лекции о поэзии европейского Возрождения. Лирический род не угасал в европейской литературе раннего и зрелого Средневековья и Возрождения. После итальянских поэтов, господствовавших в лирике XIV – первой половины XV веков, английские в её развитие внесли свою лепту уже в XVI, когда ренессансные оптимистические настроения покидали лирическое поле литературы, уступая место драматическому роду. Его видный представитель своим творчеством завершает историю литературы не только английского, но и всего европейского Ренессанса.

Уроженец провинциального городка Стрэдфорд-на Эйвоне, сын ремесленника **Уильям Шекспир** (1564–1616) получил у историков литературы по праву титул последнего титана Возрождения. По глубине, многогранности и оригинальности таланта, особенно в драматическом роде, да и просто по объёму творческой продукции нет ему равных на излёте европейского ренессансного обновления литературы. Его творчество, длившееся четверть века, в концентрированном виде отразило в себе все этапы трёхвекового развития европейской литературы в идейно-содержательном, жанровом и эстетическом аспектах.

В шекспироведении общепринятым стало деление его четвертьвековой деятельности на три этапа. Ранний, длившийся десять лет, заканчивается в 1594 году. Это своеобразная, при периодизации традиционно называемая «проба пера», поиск своего творческого амплуа. Первые три десятка сонетов, две поэмы «**Венера и Адонис**», «**Обесчещенная Лукреция**», три исторические хроники, две комедии обеспечили Шекспиру широкую известность. В эти годы живут и пишут около десяти его современников-поэтов, чуть постарше его годами (Э. Спенсер, У. Релли, Ф. Сидни и др.). Общая тональность этого периода, его пафос совпадает с общественными настроениями (оптимизмом, верой в изначально добрую природу человека, в мудрого монарха на троне), характерными для XIV века европейского Ренессанса и его идеологов-гуманистов. У раннего Шекспира даже в мрачных исторических хрониках вера эта звучит вполне определённо.

Общую, позитивную, тональность второго периода шекспировского творчества (1595–1600) определяет предпочитаемый им в эти годы жанр – комедия, отражающая общую атмосферу европейского гуманизма в XV веке. Жизнеутверждающая, искромётно-смешная, прославляющая неизбежную победу добра над злом, лишённая налёта сатиры или сарказма. Среди одиозных личностей английских королей – героев написанных пяти исторических хроник появляется традиционный персонаж шекспировской комедии – бесшабашный весельчак-балагур, любитель поесть и выпить, грубоватый поклонник женского пола, рыцарь Фальстаф. Личность поистине ренессансная во всех житейских проявлениях. Даже единственная трагедия, созданная в эти годы, «Ромео и Джульетта», ничего общего, кроме двух трупов, с остальными трагедиями не имеет. Она без всякой натяжки может быть названа «оптимистической». Это гуманизм ни в чём не сомневающийся, уверенный, не омрачённый гнусными реальностями современной действительности.

Вторая половина XVI века в европейском Возрождении – время кризиса всех первоначальных идей гуманизма, разочарования, неверия и пессимизма. Неблагоприятные для гуманистических воззрений эти годы нашли художественное отражение в третьем периоде творчества Шекспира (1600-1613), где преобладают трагедии (всего восемь) и романтические трагикомедии («Перикл», «Зимняя сказка», «Буря», «Цимбелин»). Когда трагическое мироощущение стало основным в его творчестве, когда и смерть героев не искореняет зла в мире.

Проблема, волновавшая Шекспира-трагика, – философско-гуманистического характера. Вместе с другими гуманистами он видел в человеке «венец природы», богоподобное существо. Чем пристальнее он вглядывался как художник в реальную действительность, тем очевиднее убеждался в том, как далёк от совершенства, от замысла Творца человек. Вот что наполняло трагической тоской жизнь зрелого Шекспира. Он старается понять, откуда берётся зло в человеке, что побуждает его коверкать свою жизнь и жизнь других, сеять смерть и разрушение вокруг себя. Если и есть в его трагедиях ответы на эти вопросы, то они далеко не однозначны и не претендуют на проповедь каких-то нравственных добродетелей.

Существо трагедии у Шекспира даже не в физической, а в моральной, нравственной гибели человека. Потому что его трагические персонажи наделены незаурядными качествами, которые не могут не привлечь сострадание к ним. Они сами порой это прекрасное разрушают в себе, подавшись какой-то другой страсти. Демоны зла оказываются сильнее совести и страха нравственной расплаты. И всё же при изображении мощи человека во зле, позднего Шекспира не оставляет надежда, что зло можно преодолеть. Его веру в конечное торжество лучших начал жизни подтверждают три последние пьесы («Цимбелин», «Зимняя сказка», «Буря»).

Шекспир-лирик представлен в 154 сонетах, созданных между 1592 и 1600 годами. При последовательном чтении отчётливо прослеживается их

идейно-содержательное созвучие с эволюцией гуманистических идей от XIV до XVII веков. Если первые десятки их звучат оптимистично, светло, чувствуется в них идеализация действительности, то поздние отличаются тематикой и глубиной философского подтекста. Шекспир усилил драматизм этого жанра, приблизив тем самым лирику к реальным чувствам людей. Но при внутренних различиях между отдельными группами сонетов по тональности их объединяет высокое поэтическое мастерство. Они насыщены иносказаниями-метафорами, красочными образами-сравнениями, почерпнутыми из всех сфер жизни, включая самые прозаические.

Современниками и соперниками Шекспира на драматическом поприще были драматурги Т. Кид, Р. Грин, К. Марло, Б. Джонсон, М. Дрейтон, работавшие в тех же драматических жанрах. Закончив Кембридж или Оксфорд, они поселились в Лондоне и стали зарабатывать на жизнь, создавая пьесы для довольно многочисленных театральных трупп. Поскольку эти театры работали на рядовую плебейскую публику, авторы пьес должны были учитывать её вкусы и эстетические запросы. Им пришлось забыть правила драмы, изученные в университетах, писать в том стиле, к которому привыкли зрители из народа.

Эти университетские воспитанники обновили драму того времени не столько по причине своей образованности, сколько благодаря своему поэтическому таланту. Они обогатили язык драмы, «подтянув» его на высоту подлинной поэзии. И Шекспир несомненно воспользовался многими новациями, введенными ими в драму. Но подлинным «новатором драмы» является он. В нём счастливо сошлись качества, необходимые реформатору. Это поэтический дар, превосходивший таланты его современников, и острое чувство драматизма жизни, которым не обладал ни один из них; это, наконец, то, что Шекспир сам был актёром театра «Глобус». Всё вместе взятое и позволило ему создать оригинальную художественную систему собственной драматургии.

Она у Шекспира не скована жёсткими нормами и правилами. Пьеса у него изображает не одно событие, а целый событийный ряд, зритель видит зарождение, развитие, усложнение и развязку действия со многими подробностями. Перед ним проходит вся жизнь основных персонажей и остальных участников событий. Шекспир нередко ведёт два, а то и три параллельных действия, некоторые эпизоды не всегда связаны с главным действием, но они необходимы для создания атмосферы, для обрисовки жизненных условий, в которых развивается трагедийный или комический конфликт.

Античность строго разграничивала пьесы по их жанровой принадлежности на трагедии и комедии, не допускала их смешения. У Шекспира в трагедиях немало шутовства, а в комедиях происходят события, находящиеся на грани трагического. Персонажи античной драмы были наделены одной какой-нибудь чертой характера и были статичными от начала сценического действия и до его развязки. Герои Шекспира – личности много-

гранные, кроме того, их характеры поданы в развитии. Все эти художественные нововведения обогатили не только драму, но и углубили понимание природы человека.

Научиться писать такого рода пьесы в университетах того времени было просто невозможно. К народному театру тогдашняя университетская наука относилась с презрением и осуждала пьесы, идущие на его сцене. В качестве образцов в университетах тогда изучали драматическое наследие Древнего Рима. Работавшие на образованную публику их выпускники, сочиняя трагедии, копировали Сенеку, а в комедиях подражали Плавту или Теренцию.

И тем не менее, в шекспироведении возник в XIX веке и живёт до сих пор так называемый «шекспировский вопрос». Университетски образованное окружение Шекспира-драматурга в лице выпускников Оксфорда и Кембриджа, его низкое социальное происхождение, законченная им всего лишь приходская начальная школа, нежелание издавать свои драматические произведения (первое собрание сочинений вышло в 1623 году после его смерти) – вот почва, на которой у филологов появилась гипотеза, будто автором пьес, носящих имя Шекспира, не был актёр «Глобуса» У. Шекспир. Будто бы с ним другой автор, по неизвестным причинам желавший остаться инкогнито, заключил с ним договор, по которому он за известное вознаграждение согласился ставить свою подпись под его пьесами. «Кандидатами в Шекспиры» сторонники этой гипотезы называли философа Ф. Бэкона, образованных аристократов графа Оксфорда, Дерби и Рэтленда.

Эта версия не имеет никакого фактического или документального обоснования; родилась она из отождествления ума и таланта с университетским дипломом и учёными званиями. Поэтому серьёзные учёные-шекспироведы всегда отвергали такую гипотезу. Но и доселе в шекспировских ежегодниках возникают голоса и сторонников этой версии и её противников. Первые именуют себя «оксфордianцами», вторые – «стредфордianцами». Столь академическими терминами «оброс» теперь никчемный вопрос. Впрочем, споры вокруг него дали и позитивные результаты, особенно в точной атрибуции текстов английского барда, при жизни из своих пьес ничего не издавшего. Сейчас шекспировский канон в драматическом роде включает 37 точно атрибутированных пьес.

Тема 10. Литература Возрождения в Испании

Культура Ренессанаса в Испанию пришла позже, чем во все остальные государства Европы. История литературы Возрождения на Пиренейском полуострове укладывается не в три столетия, а всего в один век – шестнадцатый, захватывая немного, примерно треть, и семнадцатого века. Объяснение тому следует искать в факторах исторического порядка. Именно к началу XVI века завершилось полное освобождение Испании от мавров –

реконкиста, начало которой датируется восьмым веком. Почти семьсот лет духовные силы и материальные ресурсы нации поглощала полная христианизация полуострова. Именно к началу XVI века складывается всеевропейская испанская монархия, почти на всех тронах Европы сидят вассалы испанской короны; кроме того, Испания к началу века захватила богатейшие колонии в Латинской Америке, откуда каравеллы везли в трюмах тонны золота и серебра для казны.

Борьбу за христианизацию страны от мавров идейно возглавляла почти семь веков католическая церковь, чем обрела себе непререкаемый авторитет среди широких масс населения. Наряду с авторитетом власти светской это обеспечивало социальную стабильность в стране: почвы для гуманистической оппозиции и, тем более, для Реформации в Испании не было. Кризис наступит позже. А пока XVI – первая треть XVII веков – время мирового могущества Испанской империи.

Своеобразие испанской литературы Возрождения придаёт и то обстоятельство, что светские гуманистические идеи здесь встретились с обновлённой католической идеологией, а в ряде случаев и тесно переплелись с ней. Здесь отсутствует антицерковный пафос, нигилистическое отношение к христианским ценностям и традициям.

Испанскую ренессансную литературу принято в филологической науке делить на два периода: раннее Возрождение (1475–1550 гг.) и зрелое Возрождение (1550–1636 гг.). Раннее своим творчеством олицетворяют выдающиеся поэты Х.Б. Альмогавер, Л. ди Камоэнс, А. де Эрсилья). Их лирика обогатила испанскую поэзию тематически, в изображении чувств и переживаний без пародийных выпадов против традиций средневековой рыцарской лирики. А в формальном отношении они много потрудились над совершенствованием жанра сонета. Так что в истории лирического рода литературы появился термин «испанский сонет» наряду с английской и французской его версиями.

Л. ди Камоэнс (1525–80) и **А. де Эрсилья** (1533–94) в испанской литературе возродили жанр эпической поэмы, который на Пиренеях заглух после «Песни о моём Сиде». Первому кругосветному плаванью европейцев, предпринятому португальцами, посвятил свою эпическую поэму «**Лузиады**» Л. ди Камоэнс. А первая колониальная война испанцев против индейских племён Латинской Америки стала объектом художественного воспроизведения в поэме А. де Эрсилья «**Араукана**». Все эти подвиги поданы в поэмах как высокая миссия просвещённых европейцев в деле распространения христианской веры среди язычников. Хотя оба поэта с некоторой симпатией изображают нравы, обычаи и культуру аборигенов, в частности, свободолюбие индейцев племени Арауко восхищает А. де Эрсилью.

Вершиной зрелого испанского Возрождения является творчество двух национальных гениев **Мигеля де Сервантеса Сааведра** (1547–1616) и **Лопе де Вега** (1562–1636).

Первые свои произведения Сервантес написал по возвращении из алжирского плена, где он пробыл 5 лет, пока родственники в Испании собирали необходимую для выкупа сумму. Пишет он ради заработка, на заказ, в основном комедии. Создал их около трёх десятков, большинство из них не сохранилось. Из сохранившихся ранних пьес Сервантеса жива до сих пор и ещё в XX веке шла на испанских подмостках одна – трагедия **«Нумансия»**. Она повествует об одном из эпизодов героической борьбы за независимость древних испанцев против древнеримских легионов.

Первые годы XVII века стали началом подлинно великого периода в творчестве Сервантеса. Тогда написаны **«Назидательные новеллы»**, поэма **«Путешествие на Парнас»**, романы – пасторальный (**«Галатея»**) и авантюрный (**«Странствия Персилеса и Сихизмунды»**), сборник пьес, включающий восемь комедий и восемь интермедий. Позже все эти произведения затмил роман **«Хитроумный идалго Дон Кихот Ламанчский»**. Задуман он был как пародия на многочисленные рыцарские романы, заполонившие тогда испанскую литературу. За весь XVI век в стране издано 120 наименований этого жанра. Хотя и рыцарские времена, и само рыцарское сословие в Европе давно ушли из жизни общества. Это популярное в Испании средневековое чтиво и решил высмеять, «убить силой смеха» Сервантес. В таком побудительном мотиве старается убедить читателя сам автор. На самом же деле, голос пародии на сюжетные нелепости рыцарских романов, на все рыцарские обряды и обычаи звучит всё глуше и глуше уже после первого выезда Дон Кихота и расправы над его библиотекой. Рассчитавшись, сведя счёты с ними, Сервантес далее даёт портрет своего времени, правда, через восприятие чудаковатого Дон Кихота, якобы свихнувшегося на чтении этих романов. Ему теперь отводится роль шута, которому при королевских дворах тогдашней Европы единственному разрешалось говорить правду о дне сегодняшнем. По мере развития действия романа всё более очевидным становится обличительный характер пародии, а роман о Дон Кихоте приобретает глубокий философский смысл. Его и пытаются по-своему истолковать писатели и критики на протяжении четырёх столетий. Известны романтическая, культурно-историческая, психологическая, психоаналитическая (фрейдистская), онтологическая версии этого смысла. Ни одно из истолкований не является полным, и это неизбежно в силу неизмеримого смыслового богатства романа, столь точно выраженное в оценке А.М. Горького, назвавшего его «сгустком мысли, чувства, крови и горьких жгучих слёз мира сего». Дон Кихот не умеет и не хочет считаться с реальной жизнью своего времени, он, по оценке В.Г. Белинского, «лишился всякого такта действительности», действует по первому побуждению. Что часто приводит к результатам, противоположным его намерениям. Но ведь эти его побуждения и мотивации поступков всегда благородны – защитить обиженного, помочь слабому, поспособствовать страждущему правды и справедливости. И не смеётся над ним читатель, а него-

дует на порядки и нравы общества, в котором вынужден действовать его идеалист. Сервантес всегда подчёркивает высокие нравственные качества героя, его бескорыстие и великодушие, его искреннее желание действовать во имя справедливости. Даже здравомыслящий и «заземлённый» его оруженосец Санчо Панса говорит с восхищением, что «у моего господина голубиное сердце». Благородство Дон Кихота наиболее полно проявляется в тех главах романа, где описывается его жизнь в герцогском замке, обитатели которого пытаются скрасить скуку и пустоту собственного существования возможностью посмеяться над странствующим рыцарем и его спутником. Но оказываются посрамлёнными чувством собственного достоинства второго и мудростью первого. Достаточно прочесть советы, что даёт Дон Кихот отправляющемуся губернаторствовать Санчо Пансе, сцены поединка рыцаря с лакеем Тосилосом или добровольного отказа его оруженосца от власти.

А ведь в первых главах романа Санчо Панса предстаёт полной противоположностью, антиподом идеалисту Дон Кихоту, воплощением утилитарного здравого смысла. Его мечты и стремления полнее всего иллюстрирует убеждённость в том, что «лучший фундамент благополучия – это деньги». Если Дон Кихот прельстился мечтой об искоренении зла своего времени, о рыцарских идеалах Средневековья, то Санчо Панса – идеей лёгкой наживы. В нём разыгрался дух авантюризма, широко распространённого в Испании XVI века, когда она была великой мировой монархией.

Но от длительного общения с благородным и добрым Дон Кихотом в нём начинают прорастать, проявляться и лучшие качества простолюдина – природный ум, житейская мудрость, стремление к справедливости, природные способности, задавленные условиями сельской жизни и нищетой. И затею с губернаторством, эту забаву скукающих господ, он превратил в свой нравственный триумф. На протяжении всего повествования читатель видит, как взаимно обогащает это общение и дворянина, и крестьянина, как сливается высокая гуманистическая мысль с народной мудростью. Именно Санчо Панса очень точно определяет причину смерти идеалиста Дон Кихота: «Величайшее безумие со стороны человека – взять да ни с того ни с сего помереть, когда никто тебя не убивал, никто не сживал со света, *кроме разве что одной тоски*» (курсив наш. – В.З.). Тоски по отсутствию идеалов в современной им действительности.

Сервантес почувствовал и гениально отразил в своём романе кризис идей гуманизма, высоких устремлений человеческого ума в его столкновении с миром корысти и эгоистических интересов. Вот почему его роман, изображающий реальную Испанию XVI века, был и остаётся актуальным и для последующих столетий европейской цивилизации. А оба его центральных героя, Дон Кихот и Санчо Панса, воплощают в себе не только типично национальные, но и общечеловеческие черты характера.

Наибольший вклад в развитие драматического рода литературы эпохи Возрождения внесли не английские драматурги во главе с Шекспиром, а

испанские, создавшие новый «театр для всех», примирившие «высокое» и «низкое» в своей драматургии. Спор об этих категориях искусства возник в Европе в XVII веке, когда начало теоретически оформляться первое художественно-эстетическое направление нового времени – классицизм. Споры теоретиков касались общественной роли и задач искусства, содержания и сути художественного творчества. Тогда и оформилась творческая альтернатива для современного художника: теория подражания природе или подражание незыблемым образцам. Особенно острая борьба развернулась тогда в сфере театрального искусства – в драматургии. Заметим, что по ведомству образцовых проходили произведения античных драматургов – от Эсхила до Сенеки.

На испанской сцене возглавил эту борьбу **Лопе де Вега** и вёл её мудро и эффективно. Без публикации манифестов, без полемики и споров он снабжал театр своей художественной продукцией. Оригинальными драмами, где на первых порах в порядке эксперимента суммировал «высокое» и «низкое», идеал и реальность, подражание природе и следование высоким образцам. Более четверти века titанической работы понадобилось ему, чтобы привить вкус и образованной публике, и народным низам к драме нового типа. И лишь покорив театральные подмостки своей страны, он написал стихотворный теоретический трактат **«Новое руководство к сочинению комедий в наше время»** (1609). Задолго предвосхитив подобные трактаты Н. Буало и А. Попа. В нём он изложил свои эстетические взгляды, обосновал новые принципы драматургии.

Лопе де Вега предлагал освободиться от преклонения перед авторитетом Аристотеля. Конечно, он был прав для своего времени, но применять выведенные им законы сегодня – нелепо. Сегодня законодателем может быть только зритель, ибо ему пьесы должны доставлять удовольствие.

Касаясь вопросов о «трёх единствах», выведенных теоретиками Возрождения из «Поэтики» Аристотеля, испанский драматург признаёт только одно – единство действия. Что касается единства времени и места, тут он не связывает себя никакими правилами. «Комедии мои грешили тяжко против строгих правил, // - признаётся автор, - но будь все они написаны иначе, // Успеха меньше бы они имели». В своём «Руководстве...» Л. де Вега говорит и о принципиальном смешении комического и трагического. Далее в трактате он разрабатывает теорию сценической интриги, которую называет «нервом пьесы». Она связывает её воедино и держит зрителя в плену до последней сцены: «Что знаешь наперёд, волнует мало». Говоря о языке персонажей, автор трактата требует, «чтоб был язык комедий // Чист, ясен, лёгок и не отличался // От языка обычного нисколько...». А далее рекомендует пользоваться разными стихотворными размерами. Для объяснения любовных чувств – одним, в обычном бытовом диалоге – другим, в споре – третьим и т.д. Того, что называется речевой характери-

кой персонажа, в его пьесах нет. И образованный аристократ, и неграмотный крестьянин говорят одинаково («Овечий источник»).

Последний теоретический аспект его трактата – рассуждение о сути драматического конфликта. Он определяется общей тональностью и пафосом его пьес: лёгкое веселье, влюблённость в земную жизнь, оптимизм и серьёзные философско-бытийные обобщения. Потому и драматический конфликт в его пьесах строится на темах чести и подвига: «Нет превосходней тем, чем темы чести, // Они волнуют всех без исключения, // За ними темы доблести идут». «Драма плаща и шпаги» – термин этот своим рождением обязан выдающемуся испанскому драматургу.

Л. де Вега поступил мудро, опубликовав свою эстетическую программу лишь после того, как завоевал своими комедиями публику и симпатии современников. Сторонники старого, ориентированного на античные образцы театра, ничего не могли ему противопоставить, хотя выступили против и называли театр Л. де Веги «невежественным» и «варварским».

Старший современник драматурга Сервантес утверждал его, не без некоторого пристрастия испанцев к необычным восторженным эпитетам и сравнениям, в роли создателя «новой театральной империи» и называл её «самодержцем». Сервантес не грешил против истины. Вместе с Лопе строили империю его единомышленники Т. де Молина, Х. де Аларкон и П. Кальдерон. Поражает, прежде всего, их творческая плодовитость. Самый «бедный» в этом отношении среди них Кальдерон оставил после себя 120 пьес, Т. де Молина – 400, а «самодержец» – запредельную цифру – 1500. Из них до нашего времени сохранились только 474.

В колоссальном по тематическому и жанровому диапазону творчестве Л. де Вега наибольший практический и исторический интерес представляют три самые большие количественно, да и качественно, группы пьес.

В **народно-героических драмах** – «Жизнь и смерть Вамбы», «Девушка из Симанки», «Фуэнте Овехуна», «Звезда Севильи» и др. – автор воссоздал для сцены основные эпизоды национальной истории за восемь предшествующих веков. Основными источниками для них служили исторические хроники, предания, народные эпические песни и романсеро.

Драмы «плаща и шпаги» и бытовые созданы в одной жанровой форме – преимущественно в жанре комедии. И отличаются по сути драматического конфликта: одно дело, когда герой защищает свою честь, другое – когда отстаивает право на любовь («Кордовские кавалеры», «Умный у себя дома», «Наказание – не мщение», «Учитель танцев», «Собака на сене», «Молодчик Каструччо»). Все побеждающая любовь преодолевает в его комедиях все препятствия, ломает сословные перегородки, изгоняет эгоизм. И ещё одна привилегия чувству слышится в подтексте всех его комедий. Это мысль о том, что все прегрешения, мотивированные любовью, достойны прощения – своеобразный оправдательный приговор ей.

В любовных комедиях Л. де Вега не имел себе равных среди подданных своей «империи». Он мог уступать Тирсо де Молине или Хуану де Аларкону в психологической разработке характеров, в построении интриги – Педро Кальдерону. Но в искренности и энергии любви они ему уступали. В лучших его комедиях интерес зрителя сосредоточен и держится на развитии этого чувства. Испанский драматург дал множество образцов для разных тематических её видов – комедии интриги, психологической комедии, морально-назидательной. Незадолго до своей смерти он писал: «Творческая плодовитость... меня привлекает, как и обильные нивы. Несомненно, что возделанный по всем правилам искусства сад гораздо менее привлекателен нежели необъятное поле». Этой склонностью к «обильным нивам» и определяется его несравнимая с другими авторами роль в развитии испанской драматургии.

Тема 11. Европейская поэзия Ренессанса

Не будет великой натяжкой сказать, что в Европе плодотворнее других литературных родов развивалась в эпоху Возрождения поэзия. Неслучайно у колыбели новых, национальных, литератур на рубеже Средневековья и Ренессанса во всех европейских тогдашних государствах стоят прежде всего поэты. И речь здесь не просто о каких-то совпадениях в пробуждении интереса именно к поэтическому искусству, а в общем большом движении, развивающемся в каждой стране по-своему, но имеющем свою внутреннюю взаимосвязь и общие закономерности. Остановимся на них подробнее.

Общим моментом для всей европейской поэзии эпохи Возрождения является то обстоятельство, что она стала областью строго индивидуального творчества, “оторвалась” от певческого искусства и от музыкального аккомпанемента, без которых была немыслимы народная лирика Средневековья, а также творчество рыцарских поэтов. Однако до конца порвать связь с фольклором ренессансная лирика не могла в силу исторических событий, которыми отмечено Возрождение. Это была эпоха не только великих технических изобретений, географических открытий, но и великих народных движений. Крестьянское восстание под руководством У. Тайлера в Англии XIV века, гуситские войны в Богемии и Моравии XV, движение “Жакерия” во Франции, события Реконкисты в Испании, крестьянская война в Германии XVI века. Да и победоносное завершение столетней войны между Францией и Англией стало возможным лишь когда народные ополчения, вдохновляемые Жанной д’Арк, изгнали из страны британских завоевателей. Такие события остались в народной памяти в многочисленных песнях, балладах о благородном разбойнике Робин Гуде, романсеро о Сиде, в легендах о пастушке Жанне д’Арк. Из них поэты-профессионалы черпали сюжеты, конфликты, образы, в итоге народная поэзия стала одним из источников содержательного обновления лирического рода литературы.

Вторым таким источником стала античность, а точнее, культура Древней Греции, с которой образованные европейцы широко знакомились лишь после XV века. Эллада предстала перед ними как золотой век гармоничного общества, чуть ли не идеального государства. И подражание “древним авторам” в той или иной мере стало общей чертой у поэтов эпохи Возрождения.

И несомненно одним из важнейших общих признаков европейской лирики этих трёх веков является то, что рождалась и развивалась она на новых национальных языках, которые становились литературными именно в связи с деятельностью поэтов, когда языком науки, образования, дипломатии, медицины оставалась ещё латынь.

Колыбелью новой поэзии, давшей на долгие годы образцы для других стран Европы, была Италия, а, персонифицируя это утверждение, назвать прежде всего нужно **Франческо Петрарку** (1304–1374). Он является создателем патристического национального эпоса Италии как автор поэмы “**Африка**”, написанной на латыни в подражание “Энеиде” Вергилия и воспевающей подвиги древнеримского полководца Сципиона, завоевателя Африки.

Свои лирические стихотворения Петрарка писал на итальянском языке; он не очень высоко ценил их, потому что, будучи ревностным поклонником и пропагандистом римской античности, считал полноценной литературой лишь ту, которая написана на латыни. Но будущее распорядилось иначе; для потомков Петрарка велик как автор сборника лирических стихов “**Канцоньере**” в двух частях – “**На жизнь мадонны Лауры**” и “**На смерть мадонны Лауры**”. Создавались они не без влияния Данте. В Лауре много схожего с Беатриче, по части добродетелей обе являются воплощением всех совершенств. Но муза Петрарки – не некий бесплотный символ, как муза Данте, а прекрасная женщина. Живописуя яркими поэтическими образами и сравнениями её красоту, он подчёркивает остроту переживаний влюблённого, их душевное противоречие. Это раздвоение лирического героя между возвышенным платонизмом и чувственным земным влечением, греховность которого сознаёт: “Из одного источника живого // Нектар с отравой вперемешку пью”. “Канцоньере” включает в себя различные жанровые формы лирики – канцоны, сонеты, баллады, мадригалы, секстины. Они только начинают складываться под пером Петрарки. Их поэтическая техника ещё далеко несовершенна. Исключением являются здесь сонеты, их в сборнике свыше трёхсот. Шлифуя, оттачивая их строфику, рифмовку, поэтическую выразительность сравнений и метафор, он создал, по сути, каноническую форму итальянского сонета.

Значение лирики Петрарки для всей европейской поэзии заключается в том, что он освободил её от религиозной мистики, аллегоризма, абстрактной символики. Он ввёл в поэзию то, что называется конкретной или предметной образностью. Созданный им стиль, в котором личное “я” поэта, его переживания приобрели общественное значение, стали каноническими в содержательном аспекте лирической поэзии.

Перечисленные новаторские черты в поэзии Петрарки дают основание считать его отцом новой европейской лирики, учителем всех великих поэтов последующих двух веков эпохи Возрождения.

Ренессансную литературу Франции наряду с романом Ф. Рабле достойно представляет лирический её род. В сущности, она и начиналась с творчества **Ф. Вийона** ещё в середине XV века. Он писал свои баллады на французском языке; они поражали читателя сочетанием грубоватой галльской вольности выражений с высоким лирическим пафосом в духе утончённого Петрарки. Его традицию продолжит в первой половине XVI века талантливый поэт **Клеман Маро** (1497–1544), значительно расширив тематический диапазон лирики – от прославления плотской любви до философских раздумий о цели и смысле бытия. Во второй половине XVI века во Франции появляется первая в новой Европе поэтическая национальная школа, кружок семи друзей-поэтов, названный ими **“Плеядой”**. Её руководители **Ж. дю Белле** (1522–1560) и **П. Ронсар** (1524–1585) опубликовали своеобразный манифест национальной поэзии Франции – трактат **“Защита и прославление французского языка”**. Авторы призывали к борьбе за создание единого литературного языка для складывающейся молодой нации, тогда ещё разделённой многочисленными диалектическими перегородками.

Оба вождя “Плеяды” были оригинальными мастерами стиха. Дю Белле поднял на новую ступень жанр сонета, преодолев сугубо лирическую тематику, господствующую у Петрарки, расширил его тематические рамки. Ронсар у современников завоевал их признательность своей любовной лирикой, где гармонично сочетаются искусство поэтического портрета, лукавая нежность влюблённого и грубоватая фривольность истинного француза. Но он не чурался и других, гражданских, чувств. Его произведения проникнуты гордостью за Францию, её славное прошлое, её народ. П. Ронсар и дю Белле заложили фундамент новой французской поэзии.

Им довелось стать и свидетелями национальной междоусобицы между католиками и гугенотами, приведшей к гражданской войне и терзавшей страну почти 40 лет. Им довелось увидеть раскол “Плеяды”: часть её служила католицизму, другая примыкала к гугенотскому движению. К числу выдающихся поэтов-гугенотов относится ученик Ронсара, порвавший с ним, **Агриппа д’Обинье** (1552–1630). Он прославился своей **“Трагической поэмой”** о современной ему Франции, гибнущей в пожаре войны. Она является блестящим образцом гражданской лирики.

Позднее, чем в других странах континентальной Европы заявила о себе ренессансная поэзия в Англии. После смерти Дж. Чосера в 1400 году почти столетие лирика в Британии пребывала в упадке: страну потрясали внутренние распри, мятежи лордов и епископов против королевской власти, религиозные разногласия. Лишь к началу XVI века обстановка в стране стабилизировалась. Поэзия обрела необходимую атмосферу для лирического творчества. Английский поэтический иконостас этого столетия включает в себя, кроме Шекспира, десятков имён первоклассных поэтов.

Тем не менее, тематическим разнообразием их лирика не отличается. Они больше внимания уделяли совершенствованию языка и поэтической техники, освоению традиций народного творчества. Поэт-гуманист, воспитатель короля Генриха VIII, **Джон Скелтон** (1460–1529) широко использовал темы и интонации, лексику и образность народных песен в собственной лирике. После него поэты **Томас Уайетт** (1503–1542) и **Генри Говард** (1518–1547), используя наработки предшественника, создали светскую поэзию в Англии на уровне общеевропейских образцов.

Однако, настоящее преобразование английской поэзии, и содержания её, и метрики, было осуществлено **Эдмундом Спенсером** (1552–1599). Его заслуга – в органическом соединении национальных традиций и достижений поэзии континентальной Европы. Он воспевал идеального человека, сочетающего в себе рыцарскую доблесть с жизнерадостностью и богатством чувств Ренессанса. В его поэзии стремление к земному счастью сочетается с моральной проповедью – слышны уже мотивы пуританские. “Я зрению дал зарок //Игрой лукавой не пленяться боле://Потом вовек не выйти из неволи. // Безумен тот, кто предпочтёт взамен// Свободе – плен, хоть золотой, но плен”. Для своей поэмы “**Королева фей**” Спенсер избрал особую строфу из девяти строк с оригинальной рифмовкой, получившей в истории поэзии название “спенсерава”.

В Англии второй половины XVI века сложился кружок поэтов, просвещённых дворян-гуманистов, именовавший себя в подражание Древней Греции “**Ареопагом**”. Среди них наиболее видная фигура – поэт **Уолтер Релли** (1552–1618), в творчестве которого обозначился полный разрыв с итальянской лирической традицией, изысканной и утончённой а ля Петрарка. Его поэтический стиль отличается особой интонацией, задушевностью, искренней и непосредственной.

Второй участник “Ареопага” **Филипп Сидни** (1554–1586) вошёл в историю английской лирики Возрождения как автор любовного романа в сонетах “**Астрофил и Стелла**” и трактата “**Защита поэзии**”, направленного против английской знати, видевшей в поэте нечто вроде шута. Поучая её уважению к званию поэта и самой поэзии, он вспоминает о великих эпических традициях английского народа, требует изучения не только античного, но и, в противовес вкусам века, родного поэтического наследия.

Закрывают историю английской лирики Возрождения поэты **Майкл Дрейтон** и **Бенджамен Джонсон**. Они были не только плодовитыми лирическими поэтами, но пробовали свои силы и в драматургии, не оспаривая лавры Шекспира. На рубеже XVI–XVII столетий они разработали в своём творчестве принципы классицизма на базе национального опыта в лирическом и драматическом родах.

Самый поздний вклад в европейскую поэзию Возрождения внесли поэты Пиренейского полуострова по причинам исторического характера. Некоторое отставание от других европейских поэтов дало им то преимущест-

во, что они, стремясь к обновлению своего творчества, имели возможность учитывать опыт соседей – итальянцев, французов, англичан.

Первый шаг к новой, ренессансного характера поэзии, сделал **Хуан Боскан Альмогавер** (1490–1542). Он выступил сначала как переводчик Петрарки и его последователь в творчестве. Некоторое время школа Боскана была ведущей в испанской поэзии. Но её решительными оппонентами стали поэты – сторонники “старокастильской школы”, противопоставившие итальянским национальные образцы. После ожесточённой борьбы направлений в лирике победа досталась талантливому поэту-рыцарю **Гарсиласо де ла Вега** (1503–1536). В творчестве его возобладали общеевропейские принципы Ренессанса, но значительно углублённые и обогащённые за счёт обращения к испанской действительности прошлых и настоящего веков, к национальной традиции. Эта линия испанской поэзии достигла высокого совершенства, вобрав в себя и традиции старых национальных поэтов, и эмоциональное богатство народного романсеро, и опыт европейской лирики. При этом высокие гуманистические идеалы Возрождения в испанской поэзии довольно гармонично сплетаются с элементами средневековой рыцарской идеологии.

Европейская лирика Возрождения обогащалась не только в идейно-содержательном и национальном аспектах. Поэты Ренессанса придавали большое значение художественно-эстетической составляющей творчества, много экспериментировали в области формы, поэтической техники. Здесь “изобретены” новые или усовершенствованы известные из Средневековья жанровые разновидности лирики: рондо, ритурнель, вилланель, рондель, секстина, канцона, сонет, баллада, триолет, глосса. Немногие из них станут твёрдыми каноническими формами; большинство дальше “экспериментальных образцов” развития не получают. Особенно повезло в будущих веках сонету. Рождённый на заре Ренессанса, он остаётся наиболее совершенной жанровой формой и в современной лирике. Уже к закату Возрождения сонет обретёт сугубо национальные черты и в строфике, и в рифмовке, и в эмоциональном строе: английский, итальянский, французский, испанский. Что лишний раз убеждает в неисчерпаемых возможностях этого жанра для дальнейшего развития лирического рода литературы.

Тема 12. Европейские утопии Возрождения

Литературные роды и основные жанры, в русле которых развивался творческий процесс эпохи Возрождения, в большинстве своём открыты и освоены ещё в античном периоде художественного развития европейской цивилизации. И литераторам-гуманистам досталась миссия не менее сложная и ответственная, чем миссия первопроходцев: реанимировать, возродить, вернуть в общественное сознание забытые в исторических передрыгках достижения человеческого духа и мысли. Деятели европейского Воз-

рождения успешно справились с этой задачей, закладывая фундамент культуры нового и новейшего времени.

И всё же литература Возрождения была не только продолжением и развитием художественных достижений веков минувших. Пусть малую, но свою лепту первопроходцев внесла и она в мировой литературный процесс, породив **новые литературные жанры – утопии и плутовского романа.**

В 1516 году в Англии была издана на латинском языке книга **Томаса Мора “Утопия”**, написанная в форме диалога между автором и вымышленным персонажем – мореходом Рафаилом Гитлодеем. В первой её части речь идёт о современной Мору Англии со всеми её проблемами. Нищетою сотен тысяч согнанных с земли арендаторов, их воровством и бродяжничеством – на одном полюсе. На другом – безумная роскошь высшего английского дворянства и лордов. Что делать? Мору кажется, что эти проблемы можно успешно решить, если стать советником государя и внушать ему “надлежащие честные мысли”. Во второй части книги его собеседник опровергает эту иллюзию, рассказывая о некоем острове-государстве, где он побывал во время путешествий. Оно являет собой образец идеального общественного устройства, подлинной справедливости и свободы. Этими гуманистическими идеалами оно обязано не мудрому правителю на троне, а отмене принципа частной собственности, позволяющей её обладателю паразитировать на труде людей её не имеющих. А таких в любом современном государстве подавляющее большинство. Государство “Утопия” – это человеческое сообщество, где от труда по созданию материальных благ освобождены только занятые государственной деятельностью и наукой граждане. На гербе его утопии – символы труда: серп, молот, колосья. Книга Мора явилась первым ударом рождавшемуся буржуазному государству, нанесённым её собственным лорд-канцлером, вторым после государя лицом.

В 1623 году на латыни опубликована книга итальянского философа и писателя **Томмазо Кампанеллы (1568–1639) “Город Солнца, или Идеальная Республика”**, написанная в форме диалога Гостинника и Морехода. По сути, это продолжение, развитие идей, высказанных в “Утопии” Мора более века тому назад. Заметим, что его город уже не абсолютистская монархия, а республика, во главе которой – мудрейший правитель Солнце, которому подчинены три соправителя – Мощь, Мудрость и Любовь, курирующие военное дело, науку, воспитание. Только они несменяемые. Правители рангом ниже “сменяются по воле народа”, если окажутся недостойными.

Основным источником всех зол видится автору “Города Солнца...” эгоизм. Других путей обуздания собственнических инстинктов, кроме государственного насилия и строгой регламентации всех областей жизни, автор не видит. Поэтому столь дотошно описывает быт, нравы, обычаи этой идеальной республики, вплоть до половых отношений и деторождения. В “Городе Солнца” можно заметить новые подробности экономической жизни по сравнению с утопией Мора. Рабочий день у Кампанеллы сокращён до четырёх часов, и всё же изобилие материальных благ налицо. По-

чему? Впервые в истории человеческой мысли он догадывается, что труд есть первая потребность человека и дело его чести. В республике “того почитают за достойнейшего, кто изучил больше искусств и ремёсел, и кто умеет применять их с большим знанием дела”.

“Утопия” Мора и “Город Солнца” Кампанеллы современному читателю видятся скорее сочинениями политическими или научными, нежели литературными произведениями. Принадлежность их к художественной литературе вызывает вопросы.

Допустим, что это – научные трактаты. Но в них ведь нет научной, строго логичной, системы изложения, повествование в них свободно по форме и весьма существенно отличается от сугубо научного труда по стилю. Назвать их романом можно лишь следуя средневековой традиции, когда любое прозаическое повествование с определённым сюжетом называлось романом. Отличие их от романов позднего времени ещё более разительно.

Очевидно, утопии Возрождения следует рассматривать как первенцев жанровой разновидности романа, эволюционировавшей в собственно утопический роман лишь в начале XVIII века. А секрет их художественных достоинств и эстетическое влияние следует искать в новом идейном содержании. Идеи этих утопий представляют собой органическое единство изображения и мысли. Мысли, не столько доказываемой логическим путём, сколько показываемой в конкретных описаниях.

В ранних утопиях нет основной приметы романического жанра – индивидуальных человеческих характеров. Собеседники в “Утопии” и в “Городе Солнца” лишены каких-то зримых качеств, но зато зрима и отчётливо видима их мысль. Истинно эстетическим объектом в них является человеческая мысль, пытающаяся прозреть туманное будущее с помощью фантазии.

Индивидуального человека в них нет, но есть новая концепция человека. Томас Мор в “Утопии” пишет: “Я считаю, что человеческую жизнь по её ценности нельзя уравновесить всеми благами мира”. Он противопоставляет стяжательство, чистоган и утилитаризм, голый практицизм – основные идеалы и ценности нарождавшегося буржуазного общества – всем истинным, природным и воспитанным в себе человеческим качествам: совести, гуманности, трудолюбию, состраданию. Идеал гармоничного общества и человека – важная веха в художественном развитии человечества и его искусства. Таким было эстетическое влияние первых утопий на дальнейшее развитие литературы. Ведь в любом её высокохудожественном произведении теперь будет частичка утопии – мечты о совершенной натуре человека.

Великая мечта раннего и зрелого Возрождения нашла адекватную художественную форму для своего отражения в литературе. Оптимизм эпохи, её вера в преобразующую силу мысли получили художественное воплощение в специфической жанровой разновидности романа – в утопии. Термин прижился, более того, породил ещё одну, антагонистическую, жанровую поросль – антиутопию.

Тема 13. Плутовской роман Возрождения

и великий идейный скепсис, характерный для позднего Возрождения, так же породил соответствующую ему художественную форму романа – роман плутовской. Заявивший о себе в Испании середины XVI века, он быстро распространился с беспрецедентным успехом по всей западной Европе. В его основе – определённая историческая реальность, породившая и жанр, и его героя – плута и пройдоху.

Время начальной колонизации Испанией коренных индейских племён Латинской Америки (XV век) обеспечило испанской казне приток несметных богатств с золотых и серебряных рудников континента. Оно не только ослепляло испанцев перспективами лёгкой наживы за океаном, но и привило им презрение к систематическому труду на своей земле. В XVI веке этот источник благосостояния испанской империи, вернее, населения её метрополии, иссякает, казна пустеет и страна медленно, но верно погружается в нищету. Экономический и общественный кризис в империи породил специфический социальный тип тунеядцев, бездельников, мошенников и авантюристов – пикаро. С усилением обнищания этот социальный слой численно разрастается: категорию пикаро пополняют мелкие безработные чиновники, разорившиеся дворяне, студенты-недоучки, бывшие солдаты, проститутки. В национальной жизни пикаро явились как результат кризиса и упадка Испании, но в её литературе стали могучей формой протеста. Они выступили в роли недовольных, в роли критиков новых установившихся общественных отношений – буржуазных.

Отличительные жанровые признаки плутовского романа связаны с его главным персонажем. Пикаро в нём выступает в роли рассказчика, что придаёт роману явные черты биографизма. Герой по сюжету служит многим хозяевам, чем достигается широкий охват изображаемой действительности. Поиски житейской удачи – единственная мотивация и цель его бродяжничества. И, наконец, обилие в этом романе морально-философских рассуждений критического, как правило, характера о разных явлениях, предметах и лицах.

Один из первенцев жанра – роман **«Жизнь Ласарильо с Тормеса»**, написан анонимным автором в 20-е годы XVI века, когда испанская империя была ещё на вершине военного и экономического могущества. Роман этот явился прежде всего ироническим противопоставлением чудесному и сентиментальному миру рыцарских романов, ориентированных на то, чтобы побудить читателя к рыцарской жизни. Дитя Средневековья, рыцарский роман в Испании XV–XVI веков был своего рода путеводителем к этико-моральному совершенству. Ироничное «введение в жизнь», «показательная» автобиография, руководство по искусству жизни среди «невзгод и злоключений» – такова **«Жизнь Ласарильо с Тормеса»**. Он противостоит

рыцарской литературе своего времени, как правило, игнорирующей «низкую» реальную действительность.

Роман убеждает читателя в том, что в жизни необходимы хитрость, изворотливость, плутовство, что только с их помощью можно осилить чужую хитрость, жестокость и плутни. Даёт наглядные уроки того, как в жизни реальной скаредность, жадность и скупость прикрываются ханжескими рассуждениями в евангелическом духе. Того, что понятие чести и долга – пустой звук, попытки их защиты приводят лишь к унижениям. Назидательная автобиография Ласарильо заканчивается отказом от личной чести в обмен на могущественное покровительство.

Тем не менее, «Жизнь Ласарильо...» не является социальной сатирой, хотя назидательность, изображение жизни в нём явно ироничны. Но авторская ирония здесь «растворена» в наивности, с которой герой упивается собственным жульничеством и практицизмом, в бесхитростности, с которой он предлагает плутовские рекомендации читателю. Несмотря на все злоключения Ласаро – оптимист, в борьбе с враждебной судьбой он постоянно оттачивает это главное своё оружие. Автор не разделяет ни простодушной аморальности героя, ни его житейского оптимизма, но и не вмешивается в повествование. Мотив авторской критики социальных порядков в романе отсутствует.

Роман о жизни Ласарильо явился архетипом плутовского жанра, однако ещё в ренессансном варианте. Классическими же образцами жанра стали романы **Матео Алемана** «Гусман из Альфараче» (1604) и **Франсиско Кеведы** «История жизни пройдохи по имени Дон Паблос» (1613). Испанская действительность представлена здесь почти в гротескном виде. Панорама жизни в них значительно разнообразнее и шире. Отношение к ней авторов определённое, мотивы критические преобладают, огромна их разоблачительная сила. Это острая боль за свою землю и за своё время. Неслучайно королевская цензура внесла их в список книг, «подлежащих серьёзной чистке».

А вот роман **Алонсо де Кастильо** «Севильская куница», написанный почти четыре десятилетия спустя и повторяющий общую схему жанрового архетипа, получил милостивое дозволение цензуры. На основе его сюжетной структуры автор создал приятное публике развлекательное чтение. Под его и многочисленных последователей пером на смену пикаро, гонимому голодом, обездоленному судьбой протестанту и временами бунтарю, приходят в романе удачливые авантюристы, красавицы-проститутки, ловкие мошенники. А рынки, трущобные окраины заменяются роскошными интерьерами состоятельных домов. У де Кастильо и его последователей плут-антигерой превратился в настоящего героя своего времени, вместо иронии и осуждения осталось только восхищение своим героем, его пронырливостью и изворотливостью.

Названные выше произведения представляют жанр плутовского романа в его «чистом» виде на протяжении почти полутора веков. Эволюция его в испанской литературе завершилась. Родившись как жанр демократи-

ческий, критически настроенный по отношению к современной действительности и к традиционным литературным догмам ещё в начале XVI века, он окончательно увянет у салонных каминов середины века XVII. Но породит многочисленное потомство в литературе других стран Европы.

В зародыше плутовского повествования были заложены возможности для его развития в разных направлениях: от философско-сатирического до приключенческого и воспитательного характера. Уйдя из литературы как конкретно-исторический жанр, плутовской роман повлиял на становление и развитие большинства повествовательных жанров нового времени. В этом его идейно-содержательное и художественно-эстетическое значение для развития мировой литературы.

II. ТЕМАТИКА ПРАКТИЧЕСКИХ ЗАНЯТИЙ

Тема 1. Архаический эпос раннего Средневековья (V–X века). Уладский цикл ирландских (кельтских) саг. Образ их главного героя Кухулина.

Тема 2. Героический эпос зрелого Средневековья (XI–XIII века). «Песнь о Роланде»: историческая основа, особенности композиционной структуры. Идея верного служения рыцаря личной чести, отчизне и роду, а также вассала своему сюзерену. Конфликт разума и отваги в поэме.

Тема 3. Рыцарский роман зрелого Средневековья, его фольклорные истоки. Конфликт чувства и требований кодекса рыцарского поведения в «Тристане и Изольде».

Тема 4. «Божественная комедия» Данте: троичный принцип композиционной структуры. Противоречивость авторской позиции в первой кантике «Ад»: сочетание в ней средневекового (ортодоксального) и ренессансного (гуманистического) мышления.

Тема 5. Художественная реализация гуманистических идей и поведения в новеллах первых трёх дней книги Дж. Боккаччо «Декамерон».

Тема 6. «Корабль дураков» С. Бранта – реалистическая картина нравов в Германии XV века, морально дидактический пафос книги немецкого гуманиста.

Тема 7. «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера как социальный срез английского общества второй половины XIV века. Историзм авторских оценок в художественной портретной галерее современников.

Тема 8. Два параллельных сюжета в трагедии У. Шекспира «Гамлет». Конфликт мысли и воли к конкретному действию во внутреннем мире трагического персонажа.

Тема 9. Сонеты У. Шекспира как лирический дневник эволюции духовного мира автора – от оптимизма к скепсису.

Тема 10. Фольклорные истоки романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Художественная реализация гуманистических идей Возрождения: о воспитании юношества, о свободе, об идеальном правителе и справедливом общественном устройстве (книга 1).

Тема 11. Роман М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»: пафос пародии на рыцарские нравы и обряды Средневековья и, в то же время, критики новых отношений в обществе Возрождения. Главные персонажи как воплощение двух универсальных типов характера.

Тема 12. Испанский драматург Л. де Вега – реформатор национального театра и жанра драмы (трактат «Новые правила к написанию комедий в наше время»). Конфликт характеров как движущая пружина действия в его комедиях («Собака на сене»).

III. ЛИТЕРАТУРА

1. Художественные тексты

1. Песнь о Роланде.
2. Тристан и Изольда.
3. Данте Алигьери «Божественная комедия».
4. Дж. Боккаччо «Декамерон» (новеллы первых трёх дней).
5. Ф.Петрарка Сонеты.
6. С.Брант «Корабль дураков».
7. Дезидерий Эразм Роттердамский «Похвала Глупости».
8. Ф.Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (книга первая).
9. Дж. Чосер «Кентерберийские рассказы».
10. У. Шекспир «Ричард III», «Укрощение строптивой», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Отелло», Макбет», «Буря», сонеты.
11. М. де Сервантес «Дон Кихот Ламанчский».
12. Л. де Вега «Фуэнте Овехуна», «Собака на сене».

Знакомство с остальными программными произведениями – в объёме хрестоматии, лекций, учебных пособий.

2. Учебники, учебно-методические пособия, монографии

1. Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы. Средние века и Возрождение. М., 1987.
2. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990.
3. Брандес Г. Шекспир. Жизнь и произведения. М., 1997.

4. Зарубежная литература Средних веков. Хрестоматия. В 2-х томах. Сост. Б.И.Пуришев. М., 1975.
5. Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. Хрестоматия. Сост. Б.И.Пуришев. М., 1976.
6. Ковалёва Т.В., Лапин И.Л., Паньков Н.А. Литература средних веков и Возрождения. Мн., 1988.
7. Культура эпохи Возрождения. Сб. статей. Л., 1986.
8. Лапин И.Л. Компендиум истории зарубежной литературы. Античность. Средневековье и Возрождение. Современность. Курс лекций. Витебск, 2008.
9. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978.
10. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. М., 1983.
11. Михайлов А.Д. Французский героический эпос. М., 1995.
12. Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. М., 1996.
13. Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего Средневековья. М., 1989.
14. Хейзинга Й. Осень Средневековья. М., 1988.
15. Хлодовский Р.И. Декамерон: поэтика и стиль. М., 1982.
16. Шайтанов И.О., Афанасьева О.В. Зарубежная литература: Средние века. М., 1996.
17. Шайтанов И.О. Зарубежная литература: эпоха Возрождения. М., 1998.

IV. КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Три фактора развития культуры Средневековья, особая роль христианства.
2. Аскетическая концепция земной жизни человека в эпоху Средневековья.
3. Периодизация истории средневековой литературы, краткая характеристика каждого периода.
4. Литература периода разложения общинно-родового строя и зарождения феодальных отношений (кельтский, скандинавский и англосаксонский архаический эпос).
5. Героический эпос Средневековья: содержательные и стилевые особенности, утверждение кодекса рыцарской чести.
6. «Песнь о Нибелунгах»: описания феодального быта, роскошных пиров и турниров, кровавых злодейств. Роль женщин в развитии действия поэмы.

7. Содержательные особенности рыцарской поэзии Средних веков (культ Прекрасной Дамы, идеализация рыцарской любви, элементы оппозиционности по отношению к религиозно-аскетической морали).

8. Поэзия провансальских трубадуров: тематика, основные жанровые формы.

9. Идейные и тематические особенности немецкой рыцарской поэзии (миннезанга).

10. Рыцарский роман Средневековья: источники сюжетов, авантюрно-фантастические мотивы, нравственный пафос, разработка темы земной разделённой любви (Кретьен де Труа, В. фон Эшенбах).

11. Роман «Тристан и Изольда»: сюжет, основной конфликт, отступления от кодекса рыцарской этики.

12. Общая характеристика эпохи Возрождения как «величайшего переворота» в экономике, государственном строительстве, идеологии и культуре.

13. Западноевропейский Ренессанс: споры о его сущности и хронологических рамках.

14. Периодизация истории литературы Возрождения, краткая характеристика каждого периода.

15. Раннее творчество Данте Алигьери: повесть в стихах и прозе «Новая жизнь», трактат о смысле поэзии «Пир».

16. Композиционная структура «Божественной комедии» Данте, её содержательные и художественные особенности, двойственность авторского мировосприятия в ней.

17. Взаимодействие раннехристианского и ренессансного начал в «Божественной комедии» Данте.

18. Борьба с религиозным аскетизмом, подчёркивание роли личных качеств, а не божественного промысла в судьбе человека, «реабилитация плоти» в творчестве Д. Боккаччо.

19. Особенности композиционной структуры, источники сюжетов, типы характеров в «Декамероне».

20. «Декамерон» Д. Боккаччо: взаимодействие «низкой» фольклорной традиции с традицией «высокой» словесности в его новеллах.

21. «Город Солнца» Т. Кампанеллы: труд как основа нравственности в идеальной республике.

22. Поэзия Возрождения, содержательные и жанровые особенности, её роль в формировании национального литературного языка.

23. Педагогические воззрения Ф. Рабле в романе «Гаргантюа и Пантагрюэль» (главы XI–XXIV).

24. Утопия Телемского аббатства в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (главы LII–LVII).

25. Традиции народной смеховой культуры в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль».

26. «Корабль дураков» С. Бранта как энциклопедия быта и нравов феодального общества в Германии XV века.
27. Исторические особенности Возрождения в Германии, связанные с движением Реформации, их отражение в творчестве Г. Сакса и У. фон Гуттена.
28. Жизнь и творчество Эразма Дезидерия Роттердамского, его «Похвальное слово Глупости».
29. Джефри Чосер – предшественник литературы английского Возрождения. Бытовая достоверность, жизнеутверждающий характер, историзм его «Кентерберийских рассказов»
30. Роман-диалог Т. Мора «Утопия» – первый образец жанра утопии: особенности композиции, диалог как форма повествования, модель идеального общественного устройства.
31. Жизнь и творчество У. Шекспира, так называемый «шекспировский вопрос».
32. Историческая хроника У. Шекспира «Ричард III»: актуальность проблематики, образ главного героя.
33. Женские характеры в комедиях У. Шекспира («Укрощение строптивой», «Много шума из ничего»).
34. «Король Лир» У. Шекспира как трагедия власти и её носителя.
35. Конфликт мысли и воли к действию в трагедии У. Шекспира «Гамлет».
36. Специфика конфликта и его разрешение в трагедии «Ромео и Джульетта» У. Шекспира.
37. «Отелло» У. Шекспира: трагическое столкновение характеров и идей.
38. Трагедия «Макбет» У. Шекспира: сюжет, конфликт, его олицетворение в персонажах и разрешение.
39. Сонеты У. Шекспира: тематика, этический пафос, художественные особенности.
40. Особенности художественного метода Шекспира-драматурга (многогранность и широта изображения реальности и человека в ней, сочетание глубокого драматизма и высокой поэзии, комического и трагического).
41. Литература Возрождения в Испании: идейно-тематические особенности, развитие жанровых форм эпического рода.
42. Жизнь и творчество М. де Сервантеса.
43. Двойственность характера Дон Кихота – истинный мудрец и жалкий безумец (по роману М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»).
44. Санчо Панса как воплощение народной мудрости и торжества здравого смысла (по роману М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский»).
45. Художественное своеобразие первой и второй частей романа М. де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский».

46. «Песнь о Роланде»: оригинальность композиции поэмы, самостоятельность отдельных сюжетов, утверждение высокой политической и идеологической миссии реконкисты.

47. Поэзия вагантов, содержательные и стилевые особенности.

48. Взаимодействие любви и авантюры в художественном мире рыцарского романа (К. де Труа, В. фон Эшенбах).

49. Роль восточных славян в судьбе западноевропейского Ренессанса.

50. Западная Европа после гибели Римской империи: современная наука о Средневековье и Возрождении.

51. Школа «нового сладостного стиля» в итальянской поэзии XIII века (Гвидо Кавальканти, Данте Алигьери).

52. Эпическая поэма «Песнь о моём Сиде»: прославление национально-освободительной борьбы с маврами, сатирические и бытовые мотивы в её сюжетах.

53. Фольклорное и античное наследие в культуре западноевропейского Возрождения.

54. Раннее Возрождение в Италии (треченто). Жизнь, литературная деятельность Ф.Петрарки.

55. Лирический сборник «Канцоньере» Ф. Петрарки, его тематика и жанровые формы, значение для дальнейшего развития западноевропейской поэзии.

56. Итальянская литература высокого Возрождения (кватроченто). Эпические поэмы М. Боярдо, Л. Ариосто, Т. Тассо.

57. Идеино-тематическая направленность поэзии французского Возрождения (Ф. Вийон, Ж. дю Белле, П. Ронсар, поэтическая школа «Плеяда»).

58. Жанр эпической поэмы в испанской литературе XVI века (Л. ди Камонс, А. де Эрсилья).

Учебное издание

ИСТОРИЯ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТЕЙ: 1-21 05 02 РУССКАЯ ФИЛОЛОГИЯ,
1-21 05 06 РОМАНО-ГЕРМАНСКАЯ ФИЛОЛОГИЯ, 1-21 05 01 БЕЛОРУССКАЯ
ФИЛОЛОГИЯ, 1-02 03 04 РУССКИЙ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА.
ИНОСТРАННЫЙ ЯЗЫК

Учебно-методический комплекс по учебной дисциплине

Составители:

ЛАПИН Иван Людвигович
ЗДОЛЬНИКОВ Виктор Викторович
ГЛАДКОВА Анна Александровна
ГОЛУБОВИЧ Нина Васильевна
ЛАПУНОВ Сергей Владимирович
СЕНЬКОВА Ольга Федоровна

Технический редактор
Компьютерный дизайн

Г.В. Разбоева

Л.Р. Жигунова

Подписано в печать .2018. Формат 60x84 ¹/₁₆. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 6,28. Уч.-изд. л. 6,91. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».

Свидетельство о государственной регистрации в качестве издателя,
изготовителя, распространителя печатных изданий
№ 1/255 от 31.03.2014 г.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова».
210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.