

Министерство образования Республики Беларусь  
Учреждение образования «Витебский государственный  
университет имени П.М. Машерова»  
Кафедра литературы

**И.Л. Лапин**

# **КОМПЕНДИУМ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

- **АНТИЧНОСТЬ**
- **СРЕДНЕВЕКОВЬЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ**
- **СОВРЕМЕННОСТЬ**

*Курс лекций*

*Витебск*  
*УО «ВГУ им. П.М. Машерова»*  
*2008*

УДК 82(091)(075.8)

ББК 83.3(0)73

Л24

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет имени П.М. Машерова». Протокол № 2 от 19.12.2007 г.

Автор: профессор кафедры литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук **И.Л. Лапин**

Рецензенты:

заведующий кафедрой мировой литературы и культурологии УО «ПГУ», доктор филологических наук, профессор *А.А. Гугнин*; заведующий кафедрой белорусской литературы УО «ВГУ им. П.М. Машерова», кандидат филологических наук, доцент *О.И. Русилко*

**Лапин, И.Л.**

**Л24**

Компендиум истории зарубежной литературы: Античность. Средневековье и Возрождение. Современность: курс лекций / И.Л. Лапин. – Витебск: УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008. – 149 с.

ISBN 978-985-425-919-2

Учебное издание включает краткое, систематизированное изложение курсов Античности, Средневековья и Возрождения, современности; контрольные вопросы для самоподготовки и самопроверки, необходимую библиографию по истории зарубежной литературы. Ориентированное на студентов дневной и заочной форм обучения по филологическим и гуманитарным специальностям университета и колледжей, оно может быть полезным учителям и учащимся старших классов школ, гимназий, лицеев.

УДК 82(091)(075.8)

ББК 83.3(0)73

ISBN 978-985-425-919-2

© Лапин И.Л., 2008

© УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2008

# СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	4
<b>1. АНТИЧНОСТЬ</b> .....	6
1.1. ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕЙ ГРЕЦИИ .....	6
Архаический период .....	7
Аттический (классический) период .....	17
Эллинистический период .....	22
Период римского владычества .....	24
1.2. ЛИТЕРАТУРА ДРЕВНЕГО РИМА .....	26
Литература эпохи республики .....	27
Литература эпохи империи .....	33
<i>Контрольные вопросы</i> .....	40
<i>Библиография</i> .....	43
<b>2. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ</b> .....	45
2.1. ЛИТЕРАТУРА РАННЕГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ .....	46
2.2. ЛИТЕРАТУРА ЗРЕЛОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ .....	50
Героический эпос .....	51
Куртуазная поэзия .....	55
Рыцарский роман .....	57
Городская литература .....	60
2.3. ЛИТЕРАТУРА ВОЗРОЖДЕНИЯ .....	62
Итальянское Возрождение .....	63
Возрождение в Германии и Нидерландах .....	71
Возрождение во Франции .....	76
Возрождение в Англии .....	79
Возрождение в Испании .....	86
<i>Контрольные вопросы</i> .....	89
<i>Библиография</i> .....	93
<b>3. СОВРЕМЕННОСТЬ</b> .....	95
Тенденции и направления .....	96
Литература Франции .....	111
Литература Великобритании .....	121
Литература Германии .....	126
Литература США .....	132
Литература латиноамериканских стран .....	138
<i>Контрольные вопросы</i> .....	144
<i>Библиография</i> .....	147

## ВВЕДЕНИЕ

Данное учебное издание рассматривает два начальных и завершающих курсы университетской программы по истории зарубежной литературы. Рассчитанное в первую очередь на оказание помощи в самостоятельной работе студентов, оно сконцентрировано на материале, важном как для приобретения необходимых знаний по изучаемому предмету, так и для выработки профессиональных навыков постижения закономерностей движения искусства слова. Являющееся всего лишь компендиумом, оно не претендует на полноту отражения всей сложности и неоднозначности литературного процесса, но в то же время стремится системно обозначить его узловые моменты в истоках и актуальном состоянии.

Курс античной словесности открывает историко-литературную подготовку филолога, отчего вполне естественные трудности, обусловленные архаичностью, сложностью да и малоизвестностью многих из рассматриваемых художественных явлений, усугубляются еще и необходимостью обновления, уточнения теоретических представлений о специфике литературы, путях ее изучения и преподавания. Поскольку он осваивается параллельно с такими родственными дисциплинами, как устное народное творчество и введение в литературоведение, особую актуальность обретают межпредметные связи, и прежде всего – взаимоувязанность литературы и фольклора, согласованность в понимании утвердившихся в нашей науке категорий. Активно использовавшая мифологический материал, античная литература дает великолепные примеры трансформации его образов и сюжетов в собственно художественных целях, для создания всего многообразия ставших классическими родовых и жанровых форм. В пособии специально привлекается внимание к строгим характеристикам этих форм, их дальнейшим модификациям и переходам.

Раздел литературы Средневековья и Возрождения строится таким образом, чтобы максимально сбалансировать творческие открытия каждого из ее этапов. Средневековые авторы заслуживают самого серьезного внимания и уважения как за их особый вклад в сохранение и освоение античного наследия, так и за формирование разветвленных основ всей новоевропейской словесности. Без их художественного опыта титанам Возрождения вряд ли удалось бы так глубоко и многогранно отобразить свою эпоху, драматические коллизии крушения феодальной формации, утопические мечтания и нарастающие разочарования новой.

Третий раздел, обращенный к литературной ситуации с 1960-х годов до рубежа XX–XXI веков, сконцентрирован на харак-

теристике общих наиболее резонансных для нашей эпохи художественных течений, творчества виднейших авторов отдельных стран. Если на поверхности уже с первых лет двадцатый век был вызывающе резок в своем отрицании опыта предшественников, глубинное движение его художественной культуры отличается усложненной взаимоувязанностью традиций и новаторства, наследования и ниспровержения. Бескомпромиссные манифесты, хлесткие лозунги, дерзкие творческие находки авангардистов, вопреки их ожиданиям, вовсе не убивали классику. Им приходилось соседствовать с показавшими себя не в меньшей степени оригинальными и новаторскими достижениями художников на путях, проложенных античностью, классицизмом, романтизмом, реализмом, натурализмом, символизмом.

Мир, некоторое время двуполярный, затем как бы оказавшийся во власти одной сверхдержавы, сегодня все увереннее демонстрирует многовекторность социально-экономического и духовного развития. Возрастает влияние коллективных решений ООН, стран Движения неприсоединения, самодостаточных региональных организаций. Как никогда обозначилось поликультурное начало искусства, вобравшее и небывалую динамику взаимоосвоения литературами наиболее заметных художественных открытий, и постоянно нарастающее количество переводов, и востребованность творчества писателей буквально всех континентов. Неудивительно поэтому, что заметная активизация в эти десятилетия постмодернистских изысков, резко обострившая поляризацию элитарной и массовой культуры, не подменила и не обеднила разнонаправленность современного искусства, его гуманизирующую суть.

Издание нацелено не только на изложение программного материала, но и на разрушение определенных стереотипов его восприятия, деления художественных достижений на эталонные и сомнительные. Концептуальной основой пособия является сопоставительный подход, последовательная соотнесенность мировоззренческих, культурологических, исторических и поэтологических критериев анализа. Намеренно не модернизируя, но и не архаизируя классику, не замыкаясь в рамках методологии какой-либо одной научной школы, автор максимально учитывает современные историко-теоретические наработки искусствознания и литературоведения. Во всех случаях реализуется принципиальная установка – обозначить вклад литературы в гуманизацию человека и общества, компактно и доступно представить пути западной словесности от мифопоэтических начал до наших дней, предполагая их углубленную детализацию уже с использованием учебников и учебных пособий, списки которых даются в конце каждого раздела.

# 1. АНТИЧНОСТЬ

Со времен Просвещения античностью в нашей науке называется более чем тысячелетний сегмент европейского прошлого – эпоха Древней Греции и Древнего Рима. В те времена оформились политико-экономическая система рабовладения, полисная демократия и империя, культовая целостность языческой религии, основополагающие научно-философские идеи и правовые установления, принципы духовного и физического развития личности. Были созданы шедевры литературы и искусства. Хотя древнейшие письменные цивилизации Востока восходят к четвертому тысячелетию до н.э., а в пределах Греции варианты критского письма прослеживаются с конца третьего тысячелетия до н.э., истоки собственно западной письменной культуры обычно относят к VIII в. до н.э. Именно тогда на основе финикийского утверждается первоначальный древнегреческий алфавит, в дальнейшем претерпевший множество преобразований и ставший, в свою очередь, базовым для италийских (этрусского – VII в. до н.э. и латинского – VI в. до н.э.), а позднее и всех известных нам сегодня европейских языков.

Становление классического древнегреческого и классической латыни шло в прямой соотнесенности с характером литературного развития той поры, принципиальной особенностью которого стала опора на религиозно-мифологические, народнопоэтические традиции еще первобытнообщинных отношений. Так, вместе они оказались востребованными драматичными процессами формирования, расцвета и кризиса рабовладельческой формации, в чем-то подчиняясь ее специфике, в чем-то определяя и утверждая собственное предназначение искусства. Изучение античной литературы – это не только обращение к истокам художественного слова, это и первые шаги на пути накопления знаний для профессионального осмысления его длительной истории и современности.

## 1.1. Литература Древней Греции

Развитие древнегреческой словесности, доступной нам в пределах известных литературных памятников, охватывает приблизительно VIII в. до н.э. – IV в. н.э. Однако всегда необходимо помнить о богатейшем фольклорном наследии греков, творческий потенциал которого обозначит ее основную специфику. Это учитывается в предлагаемой периодизации:

1. Архаический период:
  - а) долитературный этап (древнейшие времена – IX в. до н.э.);
  - б) раннелитературный этап (VIII–VI вв. до н.э.).
2. Аттический (классический) период (V–IV вв. до н.э.).
3. Эллинистический период (III–II вв. до н.э.).
4. Период римского владычества (I в. до н.э. – IV в. н.э.).

## Архаический период

**Долитературный этап. Мифология.** Мифотворчество как спонтанно проявившаяся потребность человека поверх рутины обыденности выстраивать в слове интуитивно-образную вселенную идеальных богов и героев, хоть и в разной мере, присуще всем народам. Однако немногим, как древним грекам, удалось не только сотворить разветвленную мифологию, но и наполнить ее остающимся донине востребованным литературно-художественным потенциалом. Создававший мифы человек непосредственно жил в них как и в естественно-природном окружении, поскольку еще не научился различать материально-физические и духовно-психические явления. Мир мифов не знает сомнений, он строится на абсолютных истинах богов и рока. Поэтому мифология развивалась вместе с языческим религиозным культом, выступая гарантом обеспечения милости богов.

Древнейшее поколение богов, где правили Уран (небо) и Гея (земля), внушало только боязнь. Оно рождено воображением человека, еще совершенно беспомощного перед силами природы, в любой момент грозящими страданиями и гибелью. Дети Урана и Геи были страшные гиганты и чудовища. Один из титанов – Крон (время) сверг своего отца и стал править вместе с сестрой-женой Реей (один из эпитетов земли). Это второе поколение богов, как и первое, остается враждебным людям и пугающим их. Третье поколение – боги Олимпа (Зевс, Гера, Афина, Посейдон, Деметра, Аполлон, Артемида, Гермес, Афродита, Арес, Гефест, Гестия) и другие, главный из которых, – Зевс (то, через что все существует), так же силой отнимает власть у своего отца Крона и женится на сестре Гере (охранительница, госпожа). Оформление мифологического пантеона этих богов, заметно более милостивых к людям, историки относят к середине XVI в. до н.э., когда эллины утвердились на основных греческих территориях. К этому времени первобытному человеку удалось заметно продвинуться в освоении окружающего мира, понимании собственной природы. Олимпийцы уже привлекают смертных участвовать в битвах с ужасными порождениями Хаоса, содействовать утверждению Космоса.

Так появляются первые люди-герои, кровно родственные богу и человеку, могущественные, но смертные, наряду с бессмертными получившие право быть действующими лицами мифологических повествований. Виртуально продолжается многовековое движение от хаоса к порядку, от уродства к красоте, от богов к человеку. Однако здесь важно помнить: в рамках собственно мифосознания нет и не может быть приравнивания обычных землян к богам и героям. На данном этапе пределом дерзости человека было представить их антропоморфными. Реальный земной обитатель, живая фантазия которого нарисовала цельную картину управляющих им сил, еще не готов был увидеть себя за пределами повседневной изнуряющей борьбы за существование, оценить уже давно проявившийся в нем дар свободного, родственного божественному созидания. Граница между небесным и земным со стороны людей оставалась непроницаемой: богам – возвышенное, людям – суетное.

**Устный эпос.** Рубеж XII–XI вв. до н.э. открывает новые перспективы материального и этно-культурного развития на греческих территориях. Вооруженных бронзовыми мечами и копьями ахейцев побеждают освоившие железное оружие доряне. Более прочный и легкий металл начинает активно внедряться во все сферы жизнедеятельности. Заметно возрастает роль частной собственности, сельскохозяйственного и ремесленного производства, люди увереннее и основательнее обустривают свой быт, смелее противостоят стихиям природы. Через слияние мелких поселений образуются ранние города-государства (у греков получившие название полисов), где, преодолевая сопротивление племенных вождей, к власти приходит родовая аристократия и где впоследствии разворачиваются основные события античности. Общинный уклад постепенно разрушается наступающей рабовладельческой формацией.

Наращение осознанности, целенаправленности коллективных действий, расширение круга выдвинувшихся из общей массы индивидуумов – формирующейся родовой знати, активизация языкового присутствия в обустройстве жизни подталкивают человека, скажем так, открывать самого себя, внимательнее присматриваться не только к небесным, но и собственным повседневным делам. Наряду с запредельной мифологической далью народная фантазия торжественным слогом рисует пусть еще отнесенные в далекое идеализированное прошлое, но уже повернутые к современности как необходимый образец для подражания, масштабные картины подвигов великих предков. Эпический герой, как и мифологический, не принадлежит себе, он так же замкнут в своей роковой предопределенности, однако мотивация, востребованность его героики уже обусловлены зем-

ным. Отсюда, если мифический образ герметичен и равен значению, то смысл эпического определяется господствующими в данном обществе идеалами. Обращение к милости богов в эпосе не ограничивается их восхвалением и вымаливанием менее жестокого обхождения с человеком. То и дело здесь на первый план выступает желание реально содействовать разрешению его насущных проблем. Современника, обычного смертного, еще нет среди действующих лиц, но таким образом косвенно заявляет о себе его нарождающаяся претензия на свободу воли. Разумеется, в эпосе, где о событиях рассказывается как о чем-то отдельном от повествователя, а герой равен своему предназначению, любое волеизъявление объективируется и не выходит за пределы общепринятых норм.

Устный эпос создавался как в стихотворном, так и в прозаическом выражении. Особенно разветвленными оказались повествования **героического** пафоса, возвеличивающие славную эпоху единства племен, могущественных праотцев, великих войн и нескончаемой родовой мести. Множественные сказания, легенды, предания постепенно образуют большие повествовательные циклы, важнейшие из которых – троянский, фиванский, об аргонавтах, о подвигах Геракла. Им в первую очередь суждено будет стать благодатным материалом для литературного героического эпоса и трагедии. Достаточно распространенным был и другой тип устного эпоса – **дидактический**, в виде неписанных правил народной мудрости сконцентрировавший как наставления, так и наблюдения над людьми и природой. Это заповеди, трудовой опыт, афоризмы, приметы народного календаря и повседневного быта. Наиболее популярными были малые формы: пословицы, загадки, заклинания.

**Песенный фольклор.** Если о масштабном эпосе, как и о мифологии, приходится судить преимущественно по их литературным переработкам, то с песней и в поздние времена можно было знакомиться в ее устном бытовании. Возможно поэтому, а также из-за востребованности буквально всеми сферами жизнедеятельности человека, наблюдается ее особое видовое богатство. **Трудовые** песни исполнялись при жатве, выжимании винограда, размалывании зерна, выпечке хлеба, при прядении и тканье, черпании воды, гребле. Разнообразны **воинские, любовные, детские, обрядовые** (особенно свадебные эпиталамии и похоронные заплачки) песни. Мифо-эпическое начало просматривается в **культовых** песнях, гимнах, молитвах, исполнявшихся и на пирах знати, и на народных собраниях как принадлежность праздничного обряда и как элемент свободного времяпровождения. Широкая тематика у **застольных** песен, где особенно часто серьезное содержание переплеталось с шутили-

вым, даже сатирическим, и насмешливые, позорящие «ямбы» были направлены как против отдельных лиц, так и целых групп.

Как видим, последующее становление письменной литературы было основательно подготовлено разноплановой долитературной традицией.

**Раннелитературный этап.** Первейшим признаком, указывающим на отделение литературного творчества от фольклорного, обычно считается появление зафиксированных в письменном виде, и следовательно, стабильных по объему и содержанию произведений, у которых имеется конкретный автор. В глубине же за этим стоит коренной перелом в мирозерцании людей, окончательно осознавших не только раздельное существование сферы фантазий и сферы реалий, воображаемого и действительного, намерений и поступков, но и их сложнейшую взаимоувязанность. Рушится представлявшийся в мифологии совершенным и завершенным божественный Космос, начинает полярно меняться система отсчета ценностей: не человек для мира, а мир для человека. Наряду с неписаными, само собой разумеющимися традиционными истинами заявляют о себе все новые и новые, писанные конкретными людьми и не всем кажущиеся безусловными. Областью литературы и будет этот стык, зона соотношений, человеческих контрастов (выход на проблему проблемности человека, взявшегося по своему пониманию обустроить вселенную). Необыкновенная емкость, многовекторность формирующегося художественного мира скажется в том, что с самых начал в древнегреческой литературе будут складываться все три основных рода: эпос, лирика, драма.

**Эпос.** Произведения литературного эпоса, единые в своей ориентации на объективный (сверхиндивидуальный, общеустановленный) подход, на создание высоких образцов для подражания, на демонстрацию возрастающей способности человеческого сообщества достойно разделять с высшими силами ответственность за миропорядок, могут серьезно различаться по сюжетно-тематическому материалу и формам смыслообразования. Поэтому мы будем говорить о героическом эпосе, дидактическом эпосе, ироикомических и киклических поэмах, литературной прозе.

Основным материалом для **героического эпоса** являлись хронологически удаленные ключевые моменты легендарно-мифологического прошлого (например, к событиям под Троей, падение которой относят к рубежу XIII–XII вв. до н.э., литература обратится лишь через четыреста лет). Эта дистанция во времени – важное художественное открытие эпоса. Автору предоставляются дополнительные возможности идеализации героев, смещения ак-

центров с внешней конкретики быта и поступков (они как бы остаются атрибутом прошлого) на внутренний мир персонажей, их духовное величие, истинно героическую самоотверженность. Древнейшими сохранившимися памятниками греческой литературы являются героические поэмы «Илиада» и «Одиссея», в основу которых положены сюжеты из троянского мифо-легендарного цикла. По мнению большинства ученых, они написаны в VIII в. до н.э. слепым аэдом Гомером, однако существуют и другие точки зрения. Спор об их авторстве даже породил пресловутый «гомеровский вопрос», где столкнулись также разные мнения о происхождении поэм, вариантах их создания. Выделяются три основные позиции: теория малых песен, унитарная теория (или теория единства), теория основного зерна. Мы будем придерживаться унитарной теории, отстаивающей гомеровское авторство и художественную цельность его произведений.

Для программного чтения рекомендуется поэма «Илиада», однако желательно знакомство и с «Одиссеей». При изучении необходимо проследить сюжетное единство каждой из них («Илиада» – поэма о гневе Ахилла, «Одиссея» – о возвращении Одиссея на родину). Также важно прийти к пониманию особенностей эпического стиля (постоянные эпитеты, повторы, застывшие формулы, развернутые сравнения, гиперболы), композиции и центрального конфликта. Ведь для автора главным является уже не мифологическое столкновение греков и троянцев, а категорические расхождения в понимании героями наилучшего исполнения ими рокового предназначения и долга. Этим обусловлено и привлекающее внимание разнообразие характеров (в «Илиаде» – Ахилл, Агамемнон, Гектор, Парис, Менелай, Патрокл, Елена, Андромаха, Нестор, Приам, Диомед, Одиссей, Аякс, боги и богини; в «Одиссее» – Пенелопа, Одиссей, Телемах, Алкиной, Навсикая, Эвмей, Эвриклея, Нестор, Елена, Менелай, Кирка, «женихи», различные чудовища, боги и богини). В конечном итоге героическое у Гомера складывается как из воспетых в легендах и мифах качеств, так и из проявленных его персонажами волевых и физических усилий по преодолению собственных заблуждений и гордыни, бесконечной череды внутренних и внешних препятствий на пути к исполнению ими роковых предопределений и общественного долга. Через героические поэмы также следует познакомиться с основами древнегреческого стихосложения, с таким стихотворным размером, как гекзаметр.

К концу VIII – началу VII в. до н.э. получает развитие **дидактический (наставительный) эпос**, примером которого является поэма Гесиода «Труды и дни». В ней мы впервые видим личность автора (поэт говорит от своего имени, приводит конкретные биогра-

фические сведения), ряд иных художественных решений, позволяющих говорить о существенном отличии, как по тематике, так и по смысловой направленности, эпоса дидактического от героического. Поэма становится выражением мировосприятия свободных, уже вне общины живущих сельчан, на свой страх и риск обеспечивающих собственное благосостояние. В ней отражена вековая крестьянская мудрость, помогающая земледельцу прокормиться с небольшого клочка земли, на который не прочь еще посягнуть и другие. Отсюда весьма критическое отношение к существующим порядкам, протест против несправедливости «царей» и судей. Точнее понять художественный замысел Гесиода помогают включенные в поэму знаменитые легенды о пяти веках (где древнейший был «золотым» и справедливым, а современный – железный и бесчестный), о Пандоре, басня о соловье и ястребе. В конечном итоге все дидактические установки поэмы замыкаются на прославлении труда как источника материального благосостояния, морального равновесия, взаимоуважения человека к человеку.

В **киклических поэмах** масштабность, цельная сосредоточенность на возвышенных идеалах героического и дидактического эпоса сменяется фрагментарностью, разнонаправленностью повествования. В них детализируются не самые героические эпизоды из жизни богов и героев, много внимания уделяется повседневному быту. Авторы как бы нанизывают цепочки небольших поэм на стержни традиционных сюжетов, по-своему разрабатывая известные циклы (по-гречески – киклы): троянский, фиванский, о золотом руне, о подвигах Геракла. Таковы «Киприи» Стасина с Кипра, «Эфиопида» и «Разрушение Илиона» Арктина Милетского, «Малая Илиада» Лесхеса из Пирры и множество других. Теряя в эпической монументальности, киклические поэмы гораздо смелее шли навстречу многообразию действительности, ориентированной, что поделаешь, не только на высокое.

Наиболее кардинально наметившиеся изменения эпоса проявились в **проикомических поэмах**, художественные принципы которых могут быть соотнесены с менипповой сатирой, трагикомедией, бурлеском, травестией. Это своего рода выражение тоски по утраченному раю, сожаление о героике, так часто низводимой до фарса. Обращаем особое внимание: осмеянию подвергается этот умышленный или неумышленный фарс, но вовсе не сама героика. Напомним поэму «Маргит» (говорящее имя – дурачок), о герое которой сказано, что он много знал, но все плохо. Умеющий считать лишь до пяти, он намерен исчислить количество морских волн, раскрыть тайну зачатия человека и вообще с энтузиазмом хватается за дела,

о которых имеет весьма приблизительное представление. Конечно, все и получается шиворот-навыворот, даже в первую брачную ночь. Широко известна «Война мышей и лягушек» («Батрахомиомахия»), где в духе, явно напоминающем «Илиаду», действуют уже не славные герои, а мыши и лягушки. Иронично подается причина конфликта, смешно выглядит по-мифологически помпезно представленное их вооружение, описание боя с использованием традиционных эпических формул. Мыши начинают побеждать, и даже всемогущие перуны Зевса не могут помочь лягушкам. Тогда им на помощь бог посылает раков, мыши обращаются в бегство, празднуется конец «однодневной войны».

Наконец, это время становления **литературной прозы**, в которой мифологическая тематика уступает исторической и бытовой. По сюжету и стилю она во многом наследует прозаические формы фольклора, в частности, сказку. Заслуживают внимания такие прозаические жанры, как басня, бытовой и исторический рассказ, ранние произведения историографического, философского, риторического характера. К VI в. до н.э. относят творчество легендарного баснописца Эзопа, который в прозаической форме умел сочинять краткие, ироничные, понятные простому человеку сюжеты, где развлекательность сопутствовала основанной на житейском опыте дидактической морали. В дальнейшем уже преимущественно стихотворные басни будут наследовать его сюжеты и образы вплоть до наших дней.

**Лирика.** Раннелитературная лирика опирается как на фольклорные традиции, так и на предваряющие ее эпические наработки, особенно в языке и технике стихосложения. Для нас рассмотрение ее становления в Древней Греции – это и начальные подходы к постижению закономерностей самого лирического рода литературы, непростого соотношения в нем субъективного и объективного начал. Прежде всего в том, что вычлененность, акцентированность единственности переживания лирического субъекта вовсе не свидетельствуют о его изолированности от общезначимых для эпохи, народа, других людей явлений. В чем-то стадный принцип интеграции первобытнообщинной массы уже оказывался неэффективным в рабовладельческом полисе. Нужна была новая, гражданская организованность сообщества, где общие задачи реализуются через сформулированные законы, осознанную причастность каждого к их исполнению. Все более активно для нужной ориентации, сплочения людей используются не только трудовые и воинские обязанности, но и время досуга.

Древнейшие официальные празднества вначале были ритуальными и только для верхушки общества. Берущие отсчет с VIII в. до н.э. Олимпийские игры в честь бога Зевса на первых порах также

были религиозно-культовыми. Позже ввели спортивные и музыкальные состязания, хотя победы присуждались лишь атлетам. Подобного порядка придерживались и на Италийских играх в честь бога Посейдона. А в Элевсинских мистериях, где славилась богиня Деметра, могли участвовать лишь посвященные – мисты. Однако развитие полисной демократии, необходимость управления все большим количеством людей потребовали иного типа государственных праздников, которые начинают посвящаться прежде не особо именитым богам. Самыми значимыми и массовыми становятся относящиеся к культу Диониса: ленеи, антестерии, дионисии. Во время Великих Леней (конец января – начало февраля) и Великих Дионисий (конец марта – начало апреля) начинают определяться победители и в музыкально-поэтических соревнованиях лириков, затем драматургов.

Необходимо помнить, что сам термин «лирика» возник лишь в эпоху эллинизма, когда основным инструментом музыкального сопровождения стала лира. На данном этапе таковыми были флейта и кифара. Известнейшими видами ранней лирики были элегия, ямб и мелика.

**Элегия.** Простотой и наглядностью образов, выразительностью стиха отличаются элегии Тиртея (VII в. до н.э.). Они преследуют прежде всего практические цели, призывают спартанцев мужественно защищать родину, прославляют отважных воинов и укоряют трусов. Сходная тематика у его современника Каллина Эфесского. Афинский законодатель Солон (634–559 гг. до н.э.) использует форму элегии для пропаганды своих политических и морально-философских взглядов. Политическая и социальная борьба эпохи составляет главное содержание элегий поэта-аристократа Феогида (VI в. до н.э.). Родоначальником любовной элегии считается Мимнерм (VII в. до н.э.): он прославляет радость жизни и любви, жалеет об уходящей молодости, страшится старости и смерти. По имени его возлюбленной-флейтистки называется сборник «Нанно», положивший начало эротической поэзии и оказавший влияние на многих последующих поэтов.

**Ямб.** Среди авторов ямбических стихотворений наиболее известен Архилох (VII в. до н.э.) – одна из первых в истории античной литературы яркая поэтическая человеческая индивидуальность. В его стихах, поэме «О кораблекрушении» окончательно оформляются характерные жанровые особенности ямбической поэзии – насмешливо-обличительное, сатирическое содержание, резкие выпады против недругов, склонность к самоиронии и в то же время утверждение «бодрого духа». Семонид Самосский (VII в. до н.э.) в своих «женских ямбах» сравнивал женщин с животными (свиньей, лисой, собакой, ослом, горностаем, лошадьё, обезьяной), с пчелой, землей,

морем, отдавая предпочтение трудолюбивой пчеле. Гиппонакт Клазоменский (VI в. до н.э.) изобрел «хромой ямб» (холиямб), с помощью которого писал реалистические, остроумно-грубоватые, дерзкие, хулильные и просительные стихи.

**Мелика (песенная поэзия)** подразделялась на сольную (монодическую) и хоровую. Как следует из названия, произведения сольной мелики предназначались для исполнения одним человеком, воспринимались как наиболее искреннее выражение душевных переживаний поэта. Знаменитая поэтесса Сапфо (VII–VI вв. до н.э.) сделала главной любовную тематику, она организовала целую «школу», в которой обучала девушек искусству жить, любить и умению быть настоящими женщинами. Вместе с культом Афродиты поэтесса восславляла природу: звездную ночь, луну, ветер, – которые вместе помогают достижению идеала красоты. Ее земляк и современник Алкей много внимания уделял политическим междоусобицам на родном острове Лесбос (цикл «Песни борьбы»), прославлению олимпийских богов. Известны его сатирические циклы, а также песни, прославляющие радости жизни, любви, вина и дружеского застолья. Анакреонт (VI в. до н.э.) воспевание мирских наслаждений, вина, пиров поставил в центр своей поэзии, которая впоследствии под названием «анакреонтической» знаменита подражаниями и переделками. Вместе с тем, он известен и как сатирик, и как зачинатель философской лирики.

Хоровая мелика предназначалась для торжественного исполнения в музыкальном и хореографическом сопровождении. Ее основными видами были:

- дифирамб – гимн в честь бога Диониса;
- пеан – первоначально гимн в честь бога Аполлона, а впоследствии в честь других богов и даже людей;
- эпиникий – прославление победителей в войне или спортивных состязаниях;
- энкомий – хвалебная песня в честь богов или людей, исполнявшаяся во время праздничных шествий;
- парфений – гимн девического хора во славу женщин.

Самым признанным автором хоровых песен был Пиндар (VI–V вв. до н.э.), особенно выделившийся своими эпиникиями, написанными усложненным, возвышенным слогом. Прославление победителя спортивных соревнований обязательно включало восхваление не только достоинств его самого, но и рода, общины. Также обязательными были мифологическая слагаемая, наставительные размышления. Более легкими для восприятия были эпиникии Вакхилида (VI–V вв. до н.э.), склонного к пессимистическому взгляду на мир. Боги у него дают счастье очень немногим, и так редко встречается в этом мире

жизнь без тревог и волнений. Дифирамбы Вакхилида остро драматизированы, что указывает на их увязанность с возникающим драматическим искусством. Из других авторов хоровой мелики следует назвать Симонида Кеосского, Ариона, Алкмана, Стесихора.

**Драма и театр.** Хотя драматическое искусство античности было достаточно многожанровым, мы обратим внимание лишь на **трагедию** и **комедию**. Утверждение культа бога Диониса делает центральными празднества и гимны в его честь – дифирамбы. Особо блеска этот жанр хоровой мелики достигает в середине VI в. до н.э. в творчестве Ариона, дифирамбы которого исполнял хор, одетый в костюмы сатиров (вероятно, отсюда появится название трагедии). Поэт Феспид первым использовал наряду с хором, в состав которого входил и его руководитель – корифей, еще и отдельного актера-декламатора – эксархонта, вводя таким образом диалог. Официально одобренная постановка Феспидом именно такого усложненного дифирамба в 534 г. до н.э. на Великих Дионисиях считается и временем рождения трагедии. Следовательно, изначально трагедия представлялась хором из 12 человек и одним актером. Самые ранние трагедии до нас не дошли, а из названий известно лишь «Взятие Милета» Фриниха.

На праздники дионисий вне святилищ устраивались вольные обрядовые игры. Эти народные увеселения включали шествия хоров с танцами и шуточными песнями, представления ряженных, потешные перебранки в подгулявшей толпе (называлась комос, откуда и слово комедия). С самого зарождения комедия отличалась сочетанием серьезной, гражданской проблематики с вымыслом, фантастикой, сказочными и фарсовыми элементами. В ней достаточно долго для усиления сатирической, гротескной, буффонадной атмосферы массовых гуляний остается большой по численности хор – 24 человека, разделенные на два полухория. Древнейшими комедиографами считаются Эпихарм, Кратин, Евполид. Официальное признание комедия получит значительно позже трагедии, ее авторы смогут претендовать на победу в поэтических соревнованиях лишь с 486 г. до н.э. на Великих Дионисиях и с 442 г. до н.э. на Великих Ленеях.

Театральные постановки проходили на открытом воздухе, актеры одевались в длинные мантии, использовали особую обувь на высоких деревянных или кожаных подошвах (котурны). Они обряжались в маски и парики, в рот маски был вставлен специальный рупор для усиления голоса. За каждой ролью закреплялась отдельная маска. Все роли – и мужские и женские – исполнялись мужчинами. Хоревты были без масок, а их одеяние определялось отведенным для хора в данной драме образом.

## Аттический (классический) период

Для правильной оценки литературы и искусства V в. до н.э. необходимо еще раз вспомнить о специфике государственной формы правления, сложившейся в большинстве областей Древней Греции. Это были самостоятельные рабовладельческие города-государства (полисы) с экономической системой, в которой преобладали элементы натурального хозяйства. Образовавшиеся вначале аристократические, а затем и демократические республики не могут сохранять прежние идеологические, религиозно-нравственные приоритеты. Уже не только рок, боги и увязывающая с ними свое происхождение и свою власть родовая аристократия, но и государство как самостоятельный институт с его законами воспринимаются определяющими жизнь грека. Гражданская ответственность, активное участие каждого свободного человека в делах своего полиса обеспечивают его стабильное развитие и защиту от внешних посягательств. Особого экономического, политического и культурного расцвета в V в. до н.э. достигают Афины, расположенные в Аттике – полуострове на юго-востоке средней Греции. Наивысшего расцвета Афины достигают в «эпоху Перикла» (444–429 гг. до н.э.), названную так по имени правителя той поры. Коллизии утверждения нового миропонимания, жесткое, вплоть до альтернативного, столкновение неписаных законов традиции и рока с гражданскими установлениями полиса создают благоприятную почву для преимущественного развития драматического искусства. Остановимся на лучших образцах трагедии и комедии.

**Трагедия.** Аттическая трагедия строится на безысходности коллизии двух или более высоких героических личностей и отстаиваемых ими идеалов. Безусловность правды у каждой из противопоставленных сторон и порождает художественный эффект катарсиса – нравственного очищения зрителей через сострадание, эмоциональный всплеск, завершающий восприятие трагизма происходящего. Греческая трагедия этого периода брала материал исключительно из мифологии и эпоса, поскольку древние герои, рассматриваемые как образец человеческого поведения, помогали осуществлению важнейшей на то время функции трагедии – воспитательной. Так как мифо-эпические сюжеты были хорошо известны зрителю, его интерес сосредотачивался главным образом на тех дополнениях и изменениях, которые вводились автором в миф, на его трактовке, на мотивировках поступков персонажей. И при чтении трагедий важно видеть, как через неразрешимость конфликта раскрывается идейный замысел автора, его политическая и эстетическая позиция.

*Эсхил* (525–456 гг. до н.э.). Время жизни Эсхила совпадает с периодом греко-персидских войн, носивших для греческих государств освободительный характер. Это и время особой востребованности трагедии, введения в нее Эсхилом второго актера. Идеи патриотизма, защиты родины, сознание превосходства демократического государства афинян над персидской деспотией отражены в ранних трагедиях поэта. Протест против насилия и тирании, вера в творческие силы человека, в прогресс культуры, любовь к человечеству нашли яркое художественное воплощение в замечательном творении Эсхила – трагедии **«Прикованный Прометей»**. Следует при чтении выделить основной конфликт трагедии (Прометей – Зевс), внимательно проанализировать другие ее образы, проследить, как каждый из них по-своему помогает раскрытию идейного замысла трагедии. Военная тематика и высочайший гражданский пафос характеризуют трагедию **«Семеро против Фив»**.

Творчество Эсхила завершает трилогия **«Орестейя»** («Агамемнон», «Хозфоры», «Эвмениды») – единственный, полностью дошедший до нас образец античной трилогии. Она дает возможность судить об основных принципах трилогической композиции драматических произведений Эсхила, где авторская идея раскрывалась лишь в совокупности всех произведений, обычно связанных сюжетным единством. Поэта здесь интересуют проблемы вины и возмездия, отношения отдельного человека и рода, проблема взаимоотношений личной воли человека и объективных сил внешнего мира, мыслящихся поэтом как проявление воли богов, управляющих миром. В последней части трилогии («Эвмениды») привлекает внимание торжество новой морали города-государства (оправдание Ореста государственным судом – ареопагом, выступающим вместе с тем воплощением справедливости божественного управления миром), побеждающей старую родовую мораль с ее принципами кровной мести, защитниками которой в трагедии являются древние богини мщения Эринии.

Наличие больших хоровых партий, торжественно-приподнятый стиль, монументальная величественность образов свидетельствуют о сохраняющейся еще близости трагедий Эсхила с культовым обрядом Диониса. Но важно уметь выделять и нововведения поэта: умение последовательно развивать действие согласно определенной сюжетной линии, расширение диалога с появлением на сцене второго актера.

*Софокл* (496–406 гг. до н.э.). В отличие от Эсхила, которого интересуют прежде всего судьбы целого рода, Софокл подходит уже к изображению судьбы отдельного человека. Этот человек, теснейшими, неразрывными узами связанный со всем коллективом граж-

дан, является воплощением этого коллектива. Для отдельной личности моральные нормы коллектива являются законом, следование которому подсказывается ей внутренним долгом. Это человек, «каким он должен быть» в представлении Софокла и его современников.

Читая трагедию **«Антигона»**, следует внимательно разобраться в существе конфликта между Антигоной и Креонтом, составляющего основу действия. Для этого необходимо особенно внимательно проанализировать сцену из II эпизода. Антигона жертвует жизнью во имя верности обычаям и моральным взглядам народа, представляемым ею как «неписанные законы богов». Креонт преступает эти законы, запрещая хоронить Полиника и осуждая на смерть Антигону за нарушение его запрета. В свою очередь, он изображается как герой, утверждающий приоритетность и силу писанных государственных законов. Для понимания идейного замысла трагедии и взглядов Софокла важное значение имеет 2-я песня хора. Безысходность столкновения неписанных и писанных законов изображено им через героиню женских персонажей в трагедии **«Электра»**.

В трагедии **«Царь Эдип»** все внимание Софокла сосредоточено на герое и его судьбе. Поэт создает глубокий, сильный и благородный образ царя Эдипа, сохранившего и в своей трагической судьбе высокие моральные качества, душевную красоту и силу, превыше всего ставящего благо государства, народа, свой долг перед ними. Тема «рока», неотвратимости predetermined богами судьбы человека вступает в особо острый конфликт с темой общественного долга героического поступка идеального человека-гражданина.

Выступая против новых взглядов, нашедших выражение в учении софистов, Софокл пытается отстаивать принципы традиционного мировоззрения, защищает веру в богов и их правоту, а вместе с тем понимает неизбежность прихода нового, что в сумме рождает особый трагизм его произведений. Исследуя художественную форму трагедий Софокла, следует обратить внимание на введение им третьего актера, что означало дальнейшее совершенствование драматургического искусства; сокращение роли хора, прием контрастной характеристики персонажей, искусство перипетии, наиболее полно выраженное в «Царе Эдипе»; различия и сходство трагедий Эсхила и Софокла для выявления их заметной противопоставленности трагедиям Еврипида.

**Еврипид** (484–406 гг. до н.э.). Вслед за теоретическими постулатами софистов, делающих человека «мерой всех вещей», Еврипид переносит центр тяжести своей трагедии на изображение конкретного человека, его индивидуальных чувств, мыслей, переживаний. Напряженность трагических коллизий в его произведениях обостря-

ется противостояниями не только божественных и государственных сил, но и обособившейся силой личности, психология которой впервые получает углубленное художественное выражение. Очень характерны в этом отношении образы героинь его трагедий: Медея («**Медея**»), Федра («**Ипполит**»), Ифигения («**Ифигения в Авлиде**»), – с которыми необходимо познакомиться.

В образе Медеи поэт раскрывает сложный внутренний мир, борьбу чувств, страдания одинокого человека, игнорирующего традиционную мораль и представления общества, решившего самостоятельно искать решение вставших перед ним проблем. В другой трагедии с большой художественной силой воплощена страстная любовь Федры к пасынку Ипполиту и сложная, мучительная борьба, происходящая в ее душе. В обязательном для трагедии столкновении мощных противоборствующих сил Еврипид акцентирует личность, борьбу человека с самим собой, а страдания и несчастья его главных героев всегда обусловлены их собственными характерами. Но во всех случаях это всего лишь один из проблемных узлов его произведений, безусловно примечательный новизной и важностью, поскольку теперь трагический катарсис достигается переживанием столкновений уже трех равнодостоинных сил: личности, божественного рока, гражданского, государственного долга. Если двигателем событий у Эсхила и Софокла была перипетия – результат божественного замысла, повеления, недоступного сознанию людей, то у Еврипида – интрига, которую придумывает и осуществляет сам герой (это особенно легко проследить в «Ифигении в Авлиде»).

Об Еврипиде нередко говорят, что он изображает людей такими, «каковы они на самом деле», т.е. выводит не столько героические образы, сколько обыкновенных граждан с их иногда чисто житейской психологией. Так же, как и софисты, он уже с определенным недоверием относится к традиционной религии (показательно в этом отношении изображение богинь Афродиты и Артемиды в «Ипполите»). В целом творчество Еврипида отражает глубокие противоречия афинского общества периода Пелопонесских войн (431–404 гг. до н.э.), усиливающийся кризис полиса. Однако не следует забывать, что он пишет не психологические драмы, а трагедии, где высокое всегда сталкивается только с высоким. Поэтому резонно завершить изучение греческой трагедии сопоставлением мировоззрения и художественных решений всех рассмотренных выдающихся античных трагиков.

**Комедия.** Возникновение греческой комедии, как трагедии и сатирической драмы, исследователи также связывают с празднествами в честь бога Диониса, очень популярными в Аттике. Жанр комедии

процветал на земле Аттики не только в аттический период древнегреческой литературы, но и в последующий – эллинистический. В связи с этим необходимо знать хотя бы упрощенное деление комедии на древнюю аттическую и новую аттическую. В пределах данного периода, следовательно, мы рассматриваем лишь древнюю аттическую комедию в лице ее крупнейшего представителя – Аристофана.

**Аристофан** (ок. 446–385 гг. до н.э.). Общественно-политический характер древней аттической комедии нашел блестящее выражение в творчестве Аристофана и в его наиболее характерных произведениях: «**Мир**», «**Всадники**», «**Облака**», «**Лягушки**». Необходимо видеть социальную направленность его комедий, выразившуюся в последовательной защите интересов свободного аттического крестьянства и свободных ремесленников. Поэтому важное место в его творчестве занимает идея защиты мира, столь желанного для указанных групп населения, и осмеяния правителей, довольствующихся псевдомиром. В комедии «Всадники» Аристофан критикует извращения афинской демократии в период ненавистной ему Пелопонесской войны. Следует обратить внимание на сатирические образы демагогов, на изображение афинского демоса, на описание заседания народного совета. Важное значение имеет финал комедии, где в фантастической, сказочной форме Аристофан может лишь мечтать о возрождении афинской демократии эпохи греко-персидских войн (освободительных для греков, а не междоусобных, как Пелопонесские).

Комедия «Облака» высмеивает и софистические учения, и лицемерие родителей в семьях бескультурных, но разбогатевших афинян. Здесь показательны такие эпизоды комедии, как рассказ ученика, сцена обучения Стрепсиада. На протяжении всего произведения автор в комическом ключе ставит актуальные вопросы воспитания и образования, где царят начетничество и прагматизм (любопытна сцена агона (спора) Правды и Кривды (эпизодий IV). Комедия «Лягушки» посвящена бедственному состоянию литературы его времени и по антисофистической направленности близка предыдущей. Основной в идейном отношении, сосредотачивающей всю проблематику комедии, является сцена спора Эсхила и Еврипида (эпизодий V). Аристофан раскрывает здесь свое понимание задач искусства, роли поэта и поэзии в обществе. Языком иронии, сарказма он говорит о полнейшей несостоятельности попыток в его негероическое время вернуть былую славу, бывшее воспитательное воздействие Эсхила. При чтении текстов стоит обратить внимание и на особенности художественной формы произведений Аристофана, признанного «отцом комедии».

**Проза.** Хотя и не сравнимое с драмой, но все же определенное значение с точки зрения развития художественной литературы имела в аттический период проза: ораторская, философская, историческая. С некоторыми ее представителями можно познакомиться не только по учебнику, но и хрестоматии.

**Платон** (427–347 гг. до н.э.). Ученик Сократа, он считается основоположником философского идеализма. В его известнейших диалогах философская тематика сочетается с высоким художественным мастерством. Читая его диалог «Пир», необходимо сосредоточить внимание на поэтизации автором стремления людей породить прекрасное. Именно это стремление Платон именует «эросом» – любовью и изображает его в связи с особенностями характеров участников беседы, одновременно раскрывая образ каждого из них.

**Аристотель** (384–322 гг. до н.э.). Эстетические взгляды этого выдающегося ученика Платона наиболее полно изложены в «Поэтике» и во многом идут вразрез с идеями учителя. В своей основе эстетика Аристотеля является материалистической. Особого внимания заслуживают главы 2, 4, 9, 10, где автор указывает: предмет искусства должен являться человек и его деятельность; искусству принадлежит познавательная роль, обусловленная воспроизведением действительности; специфика искусства в изображении «общего», а не единичного, случайного (следовательно, выдвигается требование типизации); искусство должно быть правдиво. В части «Поэтики», касающейся трагедии, заслуживают внимания освещение вопроса происхождения драмы, проблема трагического очищения (катарсиса), оценки гомеровского эпоса и творчества великих греческих трагиков.

### Эллинистический период

Поражение Афин в Пелопонесской войне лишило их былого влияния в Греции. В конце IV века Афины и вовсе теряют политическую самостоятельность в результате завоевания Македонией вначале греческих, а затем и необъятных пространств других земель. После смерти Александра Великого (323 г. до н.э.) его огромная держава распалась на несколько рабовладельческих военных монархий (Македония, Египет, Пергам, Сирия, Вифиния). Начинается эпоха, получившая название эллинизма. Замена демократии абсолютизмом в гражданско-политической жизни оборачивается все более свободными, раскрепощенными отношениями в жизни частной.

В массовом сознании законы необходимости, ответственности, дик-

товавшиеся богиней судьбы Ананке, отступают перед волей случая, удачи богини фортуны Тихе.

**Комедия.** «Новая аттическая» комедия характеризуется уменьшением роли хора, четкой композицией и обязательной любовной интригой. На смену политической «древней аттической» комедии приходит комедия бытовая, не затрагивающая больших общественных вопросов. В ней выработался определенный круг сюжетов, вращающихся вокруг любовных приключений и традиционных персонажей-масок (влюбленный молодой человек, старый и скупой отец, девушка, умный и ловкий раб, паразит и т.п.).

**Менандр** (ок. 342–292 гг. до н.э.). Он является крупнейшим представителем «новой аттической» комедии. Менандр умеет разнообразить и углубить заданные театром масок условные характеры персонажей, нарушить схематизм типажа, показать в типической маске подлинно человеческие черты. Таковы как раз Харисий, Габротонон и другие центральные персонажи в «Третьем суде». С точки зрения идейного содержания как этой комедии, так и комедии «Брюзга» следует отметить прогрессивные гуманные взгляды поэта на положение рабов, женщины, критическое отношение к религии, богам, к понятию судьбы.

**Поэзия.** Центром эллинистической культуры по праву считалась Александрия (столица Египетского царства). Здесь был создан Музей (храм Муз) – своеобразное научное учреждение с большой библиотекой при нем. Как раз здесь закладываются основы того, что вошло в круг **филологических наук**. Литературные произведения этого периода, как правило, создаются представителями правящей верхушки, не желающей вводить в искусство житейскую суету простолудья. Поэты данной эпохи («александрийская школа») пытаются восполнить ограниченность содержания мифологической «ученостью», изысканностью отделки поэтической формы. Ведущими являются темы любовного характера, господствуют малые стихотворные формы (эпиллий, эпиграмма). В то же время литература эллинизма выделяется стремлением к психологизму, изображению внутреннего мира индивидуума. Кратко представим двух александрийских поэтов.

**Каллимах** (310–240 гг. до н.э.). В своем творчестве он стремился практически подтвердить преимущество малых поэтических форм. Мастерство поэтического искусства и почти ювелирной художественной техники наглядно представлено в его **эпиграмах**, которые, как и гимны, Каллимах сочинял всю жизнь. Отказываясь от героической эпической поэмы, он противопоставлял ей **эпиллий**. Читая поэта, обратить внимание на трактовку им личных чувств, по-

зицию в литературной полемике, тщательную отделку произведений, богатство творческого вымысла.

**Феокрит** (первая половина III в. до н.э.). Он создает новый жанр – **буколическую** (пастушескую) поэзию, характерными чертами которой были неизменно идеализированное изображение пастушеской жизни на лоне природы, переживания влюбленных, состязания в исполнении песен. В творчестве Феокрита встречаются также произведения жанра **идиллии**, близкие к бытовым сценкам натуралистического характера. Его героями нередко оказываются и персонажи мифов. Но эпические мотивы и мифы Феокрит, подобно Каллимаху, разрабатывает в стиле эпиллиев, настойчиво фиксируя внимание на бытовых деталях, переосмысляет героические подвиги, а в образах героев подбирает такие черты, которые обходились традиционным эпосом.

### Период римского владычества

С середины II века до н.э. Греция попадает под власть Рима, становясь одной из его провинций. С той поры греческая культура развивается в непосредственной связи с римской, а страна продолжительное время находится в состоянии глубокого экономического и политического кризиса. Только лишь ко второму столетию нашей эры на греческих землях наблюдается активизация хозяйственной и духовной жизни, стремление к возрождению древних культурных традиций.

**Плутарх** (ок. 46–127 гг.) главным условием «эллинского возрождения» считал культурное и нравственное совершенствование общества и индивида. Этот философ-моралист прославился **«Сравнительными жизнеописаниями»** – параллельными художественными биографиями известных исторических деятелей греческой и римской древности. Всех своих героев, хотя и отдавая предпочтение грекам, автор изображает в соответствии с заимствованным у Аристотеля принципом: те черты характера, которые определяют моральный облик человека, не столько раскрываются в его поступках, сколько проявляются благодаря поступкам. Иными словами, великие деяния не обязательно говорят о высокой нравственности героя, но вместе с сопутствующими обстоятельствами они являются катализатором обнаружения его истинной натуры. Книга ценна не только как исторический источник, но прежде всего как самобытный образец литературного портрета – жанра, фактически созданного Плутархом.

*Лукиан* (ок. 120–180 гг.). Этого замечательного греческого сатирика называют «Вольтером классической древности». Одной из важнейших тем сатиры писателя была критика религии, как языческой, так и христианской. Если в **«Разговорах богов»** он высмеивает богов греческой мифологии, то в произведении **«О кончине Перегрина»** – деятелей христианства. Лукиан ищет такие художественные жанры, которые позволили бы ввести комический элемент в философский диалог. И здесь особенно плодотворной оказалась ориентация писателя на своего земляка, сирийца Мениппа из Гадар (жил в начале III в. до н.э.), положившего начало так называемой менипповой сатире. В стиле Мениппа им составлен целый ряд философско-сатирических диалогов с фантастическим повествовательным обрамлением (**«Дважды обвиненный»**). В последние годы своего творчества Лукиан переходит к открытому памфлету – письму, где непосредственно от своего имени громит и служителей культа, и лжеученых, и все льстивое, лицемерное, невежественное в обществе.

*Лонг* (конец II – начало III в.). Познакомимся с его замечательным буколическим романом **«Дафнис и Хлоя»**. Хотя название такому повествовательному жанру – «роман» – было дано французами лишь в эпоху Средневековья, художественные произведения данного типа дошли до нас из далекой античности. Самыми ранними романами считаются повествование об ассирийском царевиче Нине и его супруге Семирамиде, а также рассказывающий о чудесных «островах солнца» утопический роман прозаика Ямбула, написанные приблизительно в III в. до н.э. Античный роман, как и «новая аттическая» комедия, строится по определенной, сравнительно однообразной сюжетной схеме: история влюбленных юноши и девушки, которые разлучаются, претерпевают различные приключения, их жизнь и верность друг другу часто подвергаются опасности; конец романа всегда благополучный. Древнегреческий роман использует опыт предшествующей литературы (новеллы, софистической декламации, буколической поэзии, приключенческой, географической и историко-биографической литературы), являясь в то же время качественно новым жанром.

Знакомством с романом завершается изучение греческой словесности эпохи Античности. Восторжествовавшая в IV веке идеология христианства завершает историю древнегреческой литературы, хотя ее традиции будут сказываться во всем последующем искусстве, и прежде всего – в непосредственно за ней следовавшей византийской литературе.

Репозиторий ВГУ

## 1.2. Литература Древнего Рима

Из множества племен, издревле населявших Апеннинский полуостров, к X в. до н.э. наиболее видную роль стали играть этруски и италийцы, прежде всего латины, занимавшие его серединную часть. В 753 г. до н.э. был основан Рим – центр латинян, а впоследствии и целой необъятной Римской империи. Но настоящее развитие и слава к римлянам пришли намного позже, чем к грекам. В становлении этрусской и италийской культуры немалую роль сыграли греческие колонии в Италии. Греки принесли с собой более совершенные методы земледелия, алфавит и полисную (у римлян полис назывался «цивитас», но мы сохраним привычное наименование) форму государственного устройства. В самом конце VI в. до н.э. после изгнания из города этрусков древнее правление царей сменяется республиканским строем. С самых ранних лет республики Рим утверждается как аристократическое государство. Из патрициев и богатых плебеев сложилась новая сенатская знать (нобилитет), действительность народного собрания ограничивалась клиентелой – послушным исполнением воли хозяев. К этому времени завершается начавшийся еще в эпоху царей переход от первобытнообщинной системы к рабовладельческой.

Хотя письменность на латинском языке распространилась с VI в. до н.э., для художественного творчества в Древнем Риме она долгое время оставалась под запретом. Письмом пользовались жрецы, магистраты, с V в. до н.э. начали писаться законы. Позже стали записываться публичные выступления, восхвалительные речи на похоронах знатных лиц. Литература, а с нею прежде всего ассоциировалась поэзия, считавшаяся делом несерьезным, оказалась допущенной к письменному слову последней (изменившиеся в III в. до н.э. обстоятельства заставили увидеть в ней конструктивную, важную для общественной жизни силу). Следование греческим образцам, совершенно явно проявляющееся в литературе Рима, имело свою специфику. Ведь римляне отталкивались не от отдельных этапов, а от всей практически состоявшейся истории древнегреческой словесности. При этом наибольшее влияние оказывал ближайший по времени эллинистический художественный опыт, увязываемый с актуальными для Рима идеологическими установками и местной культурной традицией. Хотя нет однозначно утвердившейся периодизации древнеримской литературы, достаточно убедительным нам кажется следующий вариант.

I. Литература эпохи республики:

1) долитературный период (V в. до н.э. – III в. до н.э.);

2) раннелитературный период (расцвет полиса) – (240 г. до н.э. – середина II в. до н.э.);

3) начальный период классики (кризис полиса) – (середина II в. до н.э. – 30-е гг. до н.э.).

II. Литература эпохи империи:

1) кульминационный период классики (принципат Августа) – (31 г. до н.э. – 14 г. н.э.);

2) период стабилизации империи (I–II вв.);

3) период кризиса империи (III–IV вв.).

## Литература эпохи республики

**Долитературный период.** Устная культово-мифологическая, эпическая и народнопоэтическая традиция римлян формировалась путем оригинального сочетания заимствований, переработок наследия греков и этрусков с достаточно богатым собственным фольклором.

**Мифология.** Общеизвестны имена и функции центральных римских божеств, прямо восходящих к греческим: Юпитер, Юнона, Минерва, Марс, Венера, Диана, Меркурий, Вулкан и др. Однако в повседневном быту римляне воспринимали окружающий мир наполненным добрыми и злыми духами, которых следовало умиротворить молитвами, магическими заклинаниями и жертвоприношениями. Особенно многочисленными были божества, опекавшие практически все виды работ земледельца и пастуха. Например, Вервактор, Редаратор и Обаратор оказывали помощь при вспашке целины. Первым росткам помогала укрепиться Сея, а их росту – Сегетия. Цветению способствовала богиня Флора, созреванию колосьев – бог Лактурн, жатвой ведал бог Мессис. Немало было божеств, которым римляне веряли безопасность и благополучие своего дома и семьи. Лары и Пенаты опекали жилище, двери охранял Янус, домашний очаг – Веста. Наконец, каждый человек имел собственного духа-покровителя – гения, который давал жизненную силу отдельной личности. Всех этих божеств и духов, в отличие от центральных, римляне не представляли в человеческом облике, не ставили им статуй, не строили храмов. Тем не менее, они не только во многом определяли жизненный уклад древних людей, но и оказались широко востребованными образами последующего искусства.

**Устный эпос.** При всем разнообразии не связанных между собой богов римляне практически не имели героев. Они почитали предков, но представляли их себе обыкновенными людьми. Похожим на греческого героя может считаться, пожалуй, лишь легендар-

ный Ромул, один из близнецов-основателей Рима. Поэтому римский повествовательный фольклор развивался преимущественно в форме исторической легенды. Таковы предания о девушке Тарпее, предавшей неприятелю крепость, которую защищал ее отец; о поединке трех римских братьев-близнецов Горациев с тремя братьями-близнецами из Альбы Лонги – Куриациями; и конечно же, о Ромуле и Реме и вскормившей их Капитолийской волчице. Достаточно распространены были также родовые сказания, переложения греческих эпических сюжетов. Утверждалось, что вблизи Сицилии и Италии происходили странствия Одиссея, здесь были Полифем и Эол, Кирка и вход в подземное царство. В Лации особенно часто упоминался троянец Эней, герой «Илиады». Сын Афродиты и Анхиса, он покинул горящую Троию и после долгих странствий прибыл в Лаций, где женился на Лавинии, дочери царя Латина. Его сын Асканий признавался основателем Альбы Лонги, крупнейшего латинского города перед возвышением Рима. В свою очередь, Ромул считался потомком Аскания.

**Песенный фольклор.** Можно говорить, что своей многоплановостью, увязанностью практически со всеми сторонами жизни той поры он не уступает древнегреческому. Выделяются такие жанровые группы:

- 1) **культовые гимны** в честь бога Марса – первоначально духа-покровителя растений, а позднее бога войны;
- 2) **рабочие песенки** – характерные тематические напевы при сборе винограда, прядении, тканье, а также песни гребцов и пастухов;
- 3) **обрядовые песни**, из которых выделяется исполнявшаяся под звуки флейты похоронная заплачка – нэния;
- 4) **колыбельные** и песни детских игр;
- 5) **фесценнинские песни** – перекликающиеся с древнегреческими ямбами, они сопровождали праздники плодородия и отличались веселым, комическим и сатирическим содержанием;
- 6) **триумфальные песни** исполнялись во время торжественных маршей в честь выдающихся полководцев-победителей;
- 7) **пировые** (застольные) песни поочередно запевались присутствующими под звуки флейты и прославляли знаменитых мужей.

**Драматическое** искусство в этот период делает лишь первые шаги через обрядовые игры в земледельческих общинах (мимирование, процессии ряженных, диалогические импровизации). Наибольшей динамикой, карнавальностью отличался праздник Сатурналий (декабрь), обрядность которого требовала «переворачивания» сложившихся общественных отношений: господа прислуживали рабам, по жребию назначался «царь Сатурналий» – главное лицо в Риме

на протяжении всех празднеств. На Римских играх, где поначалу состязались лишь цирковые мастера, наездники и колесницы, с IV в. до н.э. даются незамысловатые сценические представления. Участвующих в них актеров называли **гистрионами**, а наиболее популярными были маленькие пьесы с постоянным набором карикатурных масок – **ателланы**.

**Письменные** источники этой поры, как уже отмечалось, не могут быть отнесены к художественному творчеству, однако они явились серьезным вкладом в становление латинского литературного языка. В V в. до н.э. были составлены **«Законы XII таблиц»**, записанные на медных пластинках и выставленные на Форуме для всеобщего обозрения. Этот древний текст в последующие времена стал незаменимым ориентиром не только для юристов, но и для филологов, а в римских школах учащиеся должны были выучивать его наизусть. В нем оказались заложенными основы оригинального стиля, обнаруживающегося в конструкции периодов, использовании характерного для позднейшей латыни порядка слов. Весьма близким к литературе можно признать опубликованный в 304 г. до н.э. **Гне-ем Флавием** светский календарь (до сих пор такие материалы были профессиональной тайной жрецов), открывший всем гражданам доступ к необходимым в жизненной практике знаниям научного, политического и юридического характера. Также заслуживает упоминания **Аппий Клавдий** – автор первой опубликованной политической речи и сборника нравственных поучений **«Сентенции»**.

**Раннелитературный период (расцвет полиса)**. Усиление республиканского Рима вело ко все более активной его экспансии на север и юг Апеннинского полуострова, на Сицилию. Он начинает претендовать на господство в Средиземноморье. Присоединение в 263 г. до н.э. сицилийского города Мессаны вызвало 23-летнюю войну между Римом и Карфагеном, ставшую 1-й Пунической и предопределившую не только экономический, но и культурный расцвет полиса. В этой связи будет кстати вспомнить, что еще в 272 г. до н.э. после захвата римлянами Тарента у них в плену оказался юный грек Андроник (мы знаем, что с давних лет Южная Италия и многие острова, в том числе Сицилия, были заселены греками). Отпущенный впоследствии на свободу своим господином Ливием, он принял имя **Луций Ливий Андроник** (ок. 284–204 гг. до н.э.), и именно ему суждено было стать зачинателем римской литературы.

Развлекательные театральные представления уже давно сопровождали Римские игры (сентябрь), но только сделанные Андроником в 240 г. до н.э. постановки его переводов греческих трагедии и комедии стали событием литературным. Рим праздновал победу

в 1-й Пунической войне, и для возвышения чувства патриотизма, триумфа, гражданского единения как нельзя лучше подходили сцены из Эсхила, Софокла, Еврипида. Андроник вводит принцип вольного перевода, где главным становилось не столько следование исходному тексту, сколько его приспособление к актуальным культурно-идеологическим запросам. На долгие годы хрестоматийной стала написанная им по этому же принципу **«Латинская Одиссея»**. Благодаря авторитету Андроника была создана коллегия писателей и актеров, получившая право собираться в храме Минервы на Авентинском холме, а драматические постановки на Римских играх обрели официальный статус. Дальнейшей эллинизации римского общества, прежде всего его верхушки, способствовало творчество **Гнея Невия** (ок. 270–201 гг. до н.э.). Он пишет преимущественно комедии паллиаты, где персонажи действуют в греческой обстановке, носят греческие имена и одежды – плащи. К принципу вольного перевода он добавляет еще принцип контаминации – произвольного объединения в произведении нескольких сюжетов, заимствованных из разных пьес. Гней Невий также является автором первого римского эпоса **«Песнь о Пунической войне»**.

Показательным для раннего периода древнеримской литературы стало творчество Плавта и Теренция, перерабатывавших преимущественно авторов новоаттической комедии – Менандра, Филемона, Дифила.

**Тит Макций Плавт** (ок. 250–184 гг. до н.э.) прославился своими комедиями уже по ходу 2-й Пунической войны. Знаток сценического искусства и вкусов римской публики, он выбирал сюжеты с динамичной интригой, где в центре – или хитрый раб-пройдоха, одерживающий верх над господином, или гетера, оказывающаяся в конце свободнорожденной гражданкой. В его комедиях присутствуют и буффонада, и буйное веселье, и грубоватый юмор, что в сочетании с музыкальным сопровождением придавало его постановкам сходство с современными мюзиклами. Комедия **«Горшок»** («Кубышка») разыгрывается в основном вокруг иронично представленного поведения двух пожилых соседей. Эвклион жил в бедности, и неожиданно найденный им в очаге собственного дома богатый клад не только не улучшает его существование, но делает его несчастным заложником открытия. Плавт смеется над теми, кто способен лишь на бездумное накопительство, кого не пущенные в оборот капиталы губят своей тяжестью. Дочь Эвклиона приглянулась его ровеснику Мегадору, который богат и оттого боится неудачного брака. Зрителей веселили его рассуждения, что невесты из богатых семейств капризны и склонны к мотовству, и следовательно, жениться

нужно на бедных, молодых девушках, скромных и не избалованных роскошью. К концу комедии он так и останется при своих утопиях. Главного героя «**Хвастливого воина**» Пиргополиника (в переводе это претенциозное – Башнеградопобедитель) легко соотносили с современными Плавту вояками Пунических войн, многие из которых отсиживались в интендантских обозах. Вернувшись с победителями, они особо отличались хвастовством о своих мнимых победах в сражениях и любовных похождениях. В комедии «**Псевдол**», как и во многих других, Плавт делает центральной фигурой умного, ловкого, невероятно энергичного раба. Он помогает своему молодому хозяину устроить личную жизнь, не забывая при этом и о своей выгоде.

**Теренций Афр Публий** (ок. 195–159 гг. до н.э.) в отличие от Плавта, ориентированного на широкого демократического зрителя, писал для образованной верхушки римского общества. Его несколько эпикурейское отношение к жизни хорошо сформулировано им самим: «Я человек, и ничто человеческое мне не чуждо». И в его комедиях, где основные конфликты происходят между отцами и детьми, мужьями и женами, он не спешит осуждать, призывая к уважительному, гуманному отношению людей друг к другу. Так, у него привлекательно изображена очень дружелюбно отнесшаяся к невестке главная героиня «**Свекрови**». В комедии «**Братья**» в образах сурового Демеи и либерального Микиона представлены не только два полярных характера, но и два разных принципа воспитания – «жесткого» и «мягкого». К концу пьесы автор подводит к мысли, что в воспитании пагубны не только любые крайности, но и безразличие к личности воспитуемого, формализм и демагогия. Герои у Теренция говорят изящным литературным языком, освободившимся от архаических форм и стремящимся к стилистическому совершенству. Вполне обоснованно Теренция считают одним из тех, кто подготавливал классическую латынь.

**Начальный период классики (кризис полиса).** Динамичное расширение подвластных территорий, необходимость управления огромными массами свободных граждан и рабов ко второй половине II в. до н.э. окончательно выявляют неэффективность полисной формы римского государственного устройства. Ощущалась необходимость новой власти, с одной стороны, твердой и сконцентрированной в одних руках, с другой стороны, опирающейся на более широкую социальную базу нежели совокупность «римских граждан». Наступает кризисная полоса гражданских войн, кровавых диктатур и мощнейших восстаний рабов (136-й, 104-й и под руководством Спартака 73–71-е гг. до н.э.). В культуре и искусстве это бурное время проявилось решающими трансформациями и

достижениями. Завершается пора ученичества у греков, а с рубежа II–I вв. до н.э. можно говорить о приоритетах художественного творчества на латыни, вобравшего в себя как чистоту и строгость аттического искусства, так и легкость, изящество, изысканность александрийской поэзии.

Литература актуализируется, художественное слово эффективно используется в политической борьбе. Принципиально меняется личность писателя: это уже не бывший раб, не вольноотпущенник, а полноправный римлянин, зачастую видный политический деятель. Заметно отесняя драматические, начинают преобладать прозаические жанры, а литературная борьба ведется главным образом вокруг вопросов прозаического стиля. Формируется классический литературный язык, так называемая «золотая» латынь, которая в следующем периоде обеспечит «золотой век» поэзии. В трагедиях известного римского драматурга *Луция Акция* (ок. 170–90 гг. до н.э.), таких же возвышенных и патетичных, как и греческие, чувствуется пульс римской политической жизни («*Брут*», «*Энеады*», «*Деций*»). В них преимущественно изображаются тираны и жестокие наказания, которые их постигают. Римская тематика проникает и в комедию, где паллиата уступает тогате (тога – типично римская одежда). В тогате внимание концентрируется на частной жизни, любовь перенесена в сферу свободных граждан, много внимания уделяется женщинам («*Падчерица*», «*Золовки*», «*Юристка*»). В то же время театр очевидно вытесняется зрелищными боями гладиаторов, злободневными выступлениями ораторов.

Непревзойденным мастером красноречия был *Марк Туллий Цицерон* (106–43 гг. до н.э.). Он оставил после себя много трактатов по философии, юриспруденции, красноречию. Хотя они не блещут самостоятельностью мысли, всегда превосходны стилистически, зачастую являются единственным источником знакомства с утраченными греческими оригиналами. Выделяются его судебные и политические **речи** (в частности, «филиппики» против Антония), трактаты «**О государстве**», «**Об ораторе**», «**О дружбе**», «**Об обязанностях**». Как для современников, так и для последующих поколений его язык был образцовым, по нему изучали классическую латынь.

Поэт и философ-материалист *Тит Лукреций Кар* (ок. 96–55 гг. до н.э.) более всего известен своей дидактической поэмой «**О природе вещей**». Основываясь на учении Эпикура, он рисует картину окружающего физического мира сквозь призму атомистической теории, учения о смертности души, о независимости природы от воли богов. Однако жизнь общества Лукреций толкует по-своему, отстаивая активную позицию каждого человека. Он резко

осуждает упадок нравов в высших слоях, отвергает войну с ее ужасами, которые только усугубляются по мере развития материальной культуры и техники. Лишь труд и умение разумно распорядиться своими возможностями могут обеспечить благосостояние и личности, и государства, построенного на основе естественного договора.

Заметнейшим явлением в поэзии данного периода стало движение неотериков – сторонников обновления через ориентацию на александрийских поэтов, особенно Каллимаха. Они пропагандируют малые жанры, ученость, под которой понимают поиски малоизвестных мифологических сюжетов, скрытые цитаты, заимствования из других авторов. Неотерики первыми из римлян утвердили восприятие литературы как искусства, нашли поэтическую форму для выражения интимных переживаний. В совершенстве владея языком и поэтической техникой, они сформировали высочайшие критерии поэтической классики. К кружку неотериков принадлежал *Гай Валерий Катулл* (ок. 80–54 гг. до н.э.) – один из ярчайших лириков античности. Он пишет элегии, эпиграммы, эпиллии (короткие поэмы), но особой известностью и популярностью пользовались его любовные стихотворения. Полные страсти и поэтической выразительности, они замыкаются на истории пережитой Катуллом любви к прекрасной и легкомысленной Клодии, называемой в стихах Лесбией. Поэтическое повествование о счастливых минутах, ревности, размолвке, примирении и окончательном разрыве является единственным в своем роде в римской литературе.

Отмеченный высшими образцами художественной прозы, этот период также заложил фундамент расцвета римской поэзии.

## Литература эпохи империи

**Кульминационный период классики (принципат Августа).** Длительные гражданские войны, трагическая гибель Юлия Цезаря и последовавшее за ней многолетнее соперничество Антония и Октавиана все более утверждали в римлянах психологическую потребность в стабильной, предсказуемой власти. Победа Октавиана, оставшегося единственным преемником Цезаря, умение идти на компромисс с сенатом для достижения не только собственных целей, но и столь желанного мира и спокойствия создали ему ореол исключительности, богоподобия. В 27 г. до н.э. он принимает почетный титул Августа (величественный, почти священный) и становится принцепсом (первый среди равных в сенате), фактически обретая абсолютную власть и устанавливая принципат как завуалированную форму императорского правления. Принцепс Август благоволил к тем, кто прославляет его как спасителя и вос-

становителя государства, исполняющего имперскую миссию и возрождающего основные ценности римского народа. Первыми на запросы эпохи откликнулись поэты, прежде всего Вергилий и Гораций, в разностороннем творчестве которых римская поэзия достигла классического совершенства. Они входили в кружок Гая Цильния Мецената, друга Августа, который материально поддерживал поэтов, ориентировал их творчество на прославление нравственных и политических идеалов принципата.

**Публий Вергилий Марон** (70–19 гг. до н.э.) – самый прославленный поэт императорского Рима. Его творчество начиналось под влиянием Катутла в русле неотериков. Литературная слава к нему приходит с изданием книги эклог «**Буколики**», написанной в жанре пастушеских идиллий по образцу эллинистического поэта Феокрита. В ней он рисует беззаботную жизнь селян на лоне природы, акцентируя не столько ее красоты, сколько эмоционально-патетическое настроение, интенсивность внутреннего переживания непривычно для классической пасторали интеллектуальных пастухов. В IV эклоге Вергилий предсказал рождение младенца, который принесет мир на землю, т.е. описал явление в мир Иисуса Христа. За это в средние века он был объявлен первым христианским поэтом. Позже по совету Мецената он пишет земледельческую поэму дидактического характера «**Георгики**», где в яркой художественной форме воспеваает практически все виды крестьянского труда. Особенно знаменита его эпическая поэма «**Энеида**», где в увязанности с запросами времени подается сказание о троянском герое Энее, уводящее не только к предыстории Рима, но и предков Августа. Автор сознательно использует опыт Гомера, и композиционно 1–6 книги поэмы напоминают «Одиссею», а 7–12 схожи с «Илиадой». Как и у Гомера, в поэме действуют боги и герои, противники и союзники троянцев, через сложные коллизии, боевые столкновения в конечном итоге пришедшие к примирению, к предопределенному роком единодушному возвеличению Рима. Сам Эней – истинный образец будущего римлянина, благочестивый и мужественный, вместе с тем обаятельный, утонченный, чувственный. Во всех своих действиях он следует роковому предначертанию и воле богов, смиряя свои желания и умело преодолевая сложнейшие препятствия. Ведь не случайно именно ему было суждено стоять у начал Рима, который самим провидением призван осуществить мечты людей о вечном мире. И особенно подчеркивается, что божественное происхождение Энея – сына Венеры – естественно передается его далекому потомку Августу, ставшему, таким образом, символом гармонии сил земных и сил небесных.

**Гораций Флакк Квинт** (65–8 гг. до н.э.) также пользовался покровительством Мецената, с радостью откликался на победы Августа, прославлял его начинания, восхвалял официально возрож-

давшуюся старую римскую мораль. На протяжении всей литературной деятельности Гораций выступает как сторонник содержательной поэзии, как мастер стиха и метрической формы. Свой творческий путь он начал с «Сатир» и «Эподов», где избегая обобщений, язвительно изобличил пороки отдельных неприятных ему лиц, не самых могущественных и высокопоставленных. Поэт здесь – не грозный судья, он смеется над людскими недостатками и, не мысля их исправить, призывает всех быть строже к себе самим. Вершинами для Горация стали четыре книги «Од». Здесь господствуют темы, разрабатывавшиеся греческими лириками в элегиях и эпиграммах. Таковы любовь, дружеские пиры, прелести уединенной жизни на природе, победа разума над смертью и одновременно – успехи римского оружия, величие древних религиозных культов, бессмертие самой поэзии (вспомним знаменитый «Памятник»). Философскими размышлениями о судьбе поэта и о природе поэзии выделяется последний цикл его стихов «Послания». Именно здесь помещено известное европейским поэтам всех времен «Послание к Пизонам», за которым также закрепилось название «Наука поэзии». Знание жизни, всесторонняя образованность и неустанный труд над каждой строкой, каждым словом – таков классический завет Горация.

Наряду с кружком апологетически настроенного к Августу Мецената в Риме существовало еще несколько объединений творческих людей, вполне сознательно уклонявшихся от официальных щедрот и восхвалений, больше внимания уделявших внутреннему миру человека. Вспомним кружки Гая Азиния Поллиона и Валерия Корвина Месаллы, покровительством которого пользовались такие лирики, как Тибулл, Проперций, Овидий.

**Назон Публий Овидий** (43 г. до н.э. – 18 г.) – поэт утонченный и изощренный, самый талантливый из римских элегиков, творцов эротической поэзии. В его первом поэтическом сборнике «**Любовные элегии**» пространно, с пафосом и яркими риторическими фигурами воспевается муза поэта, выведенная под именем Коринны, древней беотийской поэтессы. Хотя в стихах больше искусственной страсти, нежели непосредственного чувства, они привлекают своей ориентированностью на его поиски. На роль учителя любви Овидий претендует в «**Героинях**», где о своей любви и боли разлуки повествуют мифологические героини, обращающиеся к оставившим их героям. И особенно – в дидактической поэме «**Наука любви**», где поэт учит молодежь искусству завоевывать сердца женщин. Древние сказания о римских праздниках получают воплощение в книге «**Фасты**» («**Месяцеслов**»). Известнейшим произведением Овидия стала поэма «**Метаморфозы**», состоящая из 15 книг и вобравшая около 200 сюжетов. Поэт художественно возрождает древние мифы, заканчивавшиеся превращением героев – в реку, гору, животное, растение,

созвездие. События выстраиваются поэтом в своеобразном хронологическом порядке. Начинается поэма с сотворения мира – ведь когда Хаос разделился на Небо и Землю, случилось первое превращение. Заканчивается она буквально вчерашним днем: за год до рождения Овидия был убит Юлий Цезарь, и тогда же в небе появилась большая комета. Римляне верили, что Цезарь стал богом и вознесся ввысь.

**Период стабилизации империи.** У ближайших наследников Августа и последующих принцепсов по-разному будут складываться отношения с сенатом и армией, они прольют немало крови, а многие из них сами погибнут в междоусобицах, тем не менее могущество Римской империи будет расти. Это вовсе не означает, что и литература продолжала развиваться намеченным Августом путем: новым правителям было не до ее организующей, дидактической миссии. Постклассический период – время «серебряной» латыни, когда поэзию и прозу оттесняет риторика, а эпос и лирику – сатира. В творчестве **Федра** (ок. 15 г. до н.э. – 70 г.) обретает новую жизнь басня по греческому образцу. Пять книг его «**Эзоповских басен**» ямбическим стихом не только пересказывают давние сюжеты, но и затрагивают актуальную проблематику. Автору дорого традиционное представление о басне как оружии, поражающем великих мира сего, и сам он, обращаясь к низшим слоям общества со своими простыми стихами, свободными от риторической учености, высмеивает пороки «могущественных лиц».

**Луций Анней Сенека** (ок. 4 г. до н.э. – 65 г.) прославился и как государственный деятель, и как оратор, и как воспитатель наследника престола, и как многогранный писатель. Известны его нравственно-философские «**Письма на моральные темы**», эпиграммы, сатиры (напр., «**Отыквление божественного Клавдия**»). Особого внимания заслуживают его трагедии («**Эдип**», «**Медее**», «**Агамемнон**», «**Федра**», «**Троянки**» и др.), высокопатетический, риторический стиль которых свидетельствует о том, что они задуманы как драмы для чтения. В трагической эстетике Сенеки, основанной на пафосе мощного и ужасного, нет сострадания. Чтобы усилить устрашающий драматический эффект, он смело выводит на сцену убийство Медеей собственных детей или же диалог ослепившего себя Эдипа со своей женой-матерью Иокастой и затем ее самоубийство. Главным в трагедиях Сенеки является не действие, а сам текст, возбуждавший в слушателях реальный страх и ужас описанием злодейств и физических мучений героев. Безусловно, здесь сказывается воздействие кровавых зрелищ, к которым уже была приучена публика. Но есть и реализация философских установок Сенеки, чтобы идя от обратного, научить человека жить и достойно умирать, дать внутреннюю независимость и душевный покой вопреки любым неожиданностям.

**Марк Валерий Марциал** (ок. 40 – ок. 102 г.) написал 15 книг эпиграмм, среди которых «**Зрелища**» посвящена открытию Колизея в Риме, а также «Гостиницы», «Подарки». Его эпиграммы отличались тонким юмором, совершенством языка, большой фантазией, меткостью и блистательной игрой слов. Достаточно резко высмеивая целые социальные группы (философов, юристов, артистов, врачей, грамматиков, брадобреев), он сохраняет чувство такта и не называет подлинных имен своих персонажей. Проницательностью, знанием человеческих характеров, афористической краткостью и яркостью изображения эпиграммы Марциала намного превосходили современные им греческие образцы жанра и стали хорошим источником знаний о реалиях римской жизни его эпохи.

**Децим Юний Ювенал** (ок. 60 – ок. 127 г.) не ограничивается иронией, создавая резко обличительные и обвинительные сатиры, где он предельно конкретен в своих морализаторских выступлениях против общественных пороков и отдельных носителей социальных зол. Он метко поражает раболепство придворных, чрезмерную роскошь богачей, бесстыдство выскочек и их продажность. С горечью и пессимизмом Ювенал изображает теневые стороны жизни Рима, недостойное человека существование бедняков, извращенность отношений и жалкое времяпровождение клиентов, пустое стремление людей к богатству, славе и деньгам. Читателям он дает практические советы с примерами из реальной жизни некоторых достойных людей, древних преданий. В историю литературы поэт вошел как видный представитель так называемой **негодующей сатиры**, мастер философско-риторических рассуждений в духе стоицизма.

**Гай Петроний Арбитр** (? – 66 г.), как и позднее Апулей, идиллическому греческому роману о возвышенных чувствах и злоключениях любящих героев, столь далеких от прозы жизни, в варианте менипповой сатиры противопоставляет вызывающие картины реальной действительности. Лишь в отрывках дошедший до нас его роман «Сатирикон» – это рассказ о похождениях не только центрального персонажа Энколпия, преследуемого богом плодородия Приапом и увлеченного своим юным рабом-любовником Гитоном. По ходу спокойного непринужденного повествования вырисовывается целая череда бездельников, прихлебателей, потерявших человеческий облик богатых вольноотпущенников вроде Тримальхиона. Автор не боится заглянуть в потаенные глубины человеческого духа и бытия (вера в чудеса и ведьм, грубая эротика и извращения). Зафиксированные в романе образцы разговорной народной речи являются оригинальным памятником истории латинского языка, неоценимым источником вульгаризмов.

**Луций Апулей** (ок. 125 – ок. 180 г.) своим романом «**Метаморфозы**» (или «**Золотой осел**») как бы завершает этот литератур-

ный период, весело иронизируя над современниками. Он отмечает и видимый упадок нравов, и деградацию древней языческой религии. Широко распространились восточные культы и набирали силу новые, низменная вера в магию, в наговоры, в колдовство и всевозможные чудеса охватила все слои общества. В романе Апулей использует достаточно распространенный в то время сюжет о превращении чарами колдуньи и ее снадобьями человека в животное с последующим обретением им вновь утерянного облика. Центральный герой романа Луций – юноша ветреный и не отягощенный высокими нравственными принципами, оказавшись в ослиной шкуре, вдруг как бы со стороны видит истинного себя и себе подобных. Ведь окружающие не стесняются животного, совершая при нем в том числе и то, что привыкли скрывать от посторонних глаз. Эта закулисная и так нередко просто грязная жизнь людей веселит и пугает Луция, заставляя его все более критически относиться к себе прежнему, человекообразному. И когда откликнувшаяся на его мольбы богиня Изида помогает Луцию сбросить чары, он уже не может возвратиться к старому, посвящая себя служению культу этого египетского божества. Однако вполне в духе менишповой сатиры, где любой «счастливый» конец обязательно содержит в себе мотивы для нового витка скептических размышлений, финал романа вовсе не свидетельствует о вдруг родившемся благочестии Луция. Поклонение Изиде, а следом и новому верховному богу Озирису оказывается для него весьма доходным делом, чудесным образом обеспечивая успех в адвокатской практике. Писателю всегда удается не быть скучным, поскольку очень живо представлены и красочные картины злосудных Луция-осла, и меркантилизм обновленного героя, и любопытные вставные новеллы, и единственная античная сказка «Амур и Психея» – украшение мировой литературы.

**Период кризиса империи.** К третьему веку Римская империя явно перешагнула пик своего развития: уже позади остались ее крупнейшие территориальные завоевания, все труднее становится охранять ее границы, все очевиднее несостоятельность рабовладельческой системы и языческой религии. В 395 году империя официально разделилась на две части – восточную со столицей Константинополем и западную во главе с Римом. А когда в 476 году германцы под предводительством Одоакра низложили последнего римского императора, можно сказать, была подведена черта под всей античностью. В эту кризисную эпоху литература не выдвинула каких-либо крупных имен. Усиливающееся отчуждение между восточными и западными провинциями империи привело к вытеснению греческого языка из Рима, зато здесь на латынь переходит христиан-

ство. Христианские авторы заимствуют формы языческой литературы, трансформируя их в соответствии с новыми потребностями. Утверждавшаяся философия неоплатонизма проникнута духом возвеличения аскетического, абстрактного, спиритуалистического и отрицания телесного, мирского. Например, **Ориген Александрийский** (ок. 185 – ок. 254 г.), возглавивший христианскую катехетическую школу Александрии, отождествлял вечный Логос, или Слово, с образом евангельского Сына Божьего Иисуса Христа. Крупнейшим проповедником сохранения старых религиозных принципов был оратор **Квинт Аврелий Симмах** (ок. 345 – ок. 403 г.), автор «**Посланий**» и «**Речей**», сплотивший вокруг себя кружок литераторов. Они вели филологическую работу с произведениями знаменитых римских поэтов (в частности, Ливия и Вергилия), переиздавали их и тем самым спасали от гибели драгоценные памятники культуры. Из поэтов могут быть упомянуты Руфий Фест Авиен, Децим Магн Авзоний и Клавдий Клавдиан.

Виднейшим христианским мыслителем этого периода, оставившим значительное литературное наследие, был **Аврелий Августин** (354–430 гг.). Наряду с экзегетическими и душеспасительными произведениями, проповедями, письмами и стихотворениями заслуживают внимания его выступления против манихеев, Пелагия, донатистов. Августину удалось синтезировать важнейшие духовные системы своего времени – как античные, так и христианские – в некое универсальное единство, влияние которого на современников и последующие поколения трудно переоценить.

Среди значительнейших авторов, и своей драматичной судьбой, и творчеством, обозначившим переход от античности к средневековью, особого внимания заслуживает **Аниций Манлий Торкват Северин Боэций** (ок. 480–524 гг.). Известны его латинские переводы и комментарии к Аристотелю и Порфирию, трактаты о логике, арифметике, музыке, богословии. Знаменитейшим произведением Боэция является написанный им в заключении трактат «**Утешение философией**». В нем автор ведет диалог с философией, поучающей его, что земное счастье изменчиво, что только в добродетели мудрец находит истинное утешение, что страсти должны подчиняться разуму, а всякая неудача ниспосылается Богом на благо человеку.

Античность как эпоха язычества и рабовладения уступает место новым религиозным и общественно-политическим системам, навсегда оставаясь, подобно олимпийским чемпионам, непревзойденной и образцовой в гуманистическом самоутверждении человечества.

### **Контрольные вопросы**

1. Социально-исторический контекст античной литературы, ее периодизация, место в истории мировой литературы.
2. Древнегреческая литература, разнообразие ее фольклорных, мифологических источников. Архаический период. Долитературный этап.
3. Раннелитературный этап. Миф о троянской войне и его художественное осмысление у Гомера. Социально-историческая обусловленность эпической направленности «Илиады» и «Одиссеи».
4. Поэма «Илиада» как героический эпос. Развитие сюжета, основной конфликт, центральные персонажи.
5. Индивидуальное и общее в героях «Илиады», художественные особенности их раскрытия. Отношение автора к грекам и троянцам.
6. Боги и герои в «Илиаде». Понимание Гомером героического начала, гражданский пафос поэмы.
7. Определяющие черты героики «Одиссеи». Своеобразие поэмы в сопоставлении с «Илиадой».
8. Соотношение мифологических и исторических элементов в поэмах Гомера, особенности его манеры повествования и эпического стиля. Основные теории «гомеровского вопроса».
9. Социальные основы дидактического эпоса, новаторство его предметной изобразительности.
10. «Труды и дни» Гесиода – гимн труду и обличение несправедливости.
11. Послегомеровский эпос. Киклические поэмы. Упадок героической поэмы и переход к лирике.
12. Общая характеристика древнегреческой лирики, ее основные виды.
13. Древнегреческая элегия, ее разновидности. Основные представители жанра элегии.
14. Особенности ямбического жанра и его виднейшие творцы.
15. Мелическая поэзия (сольная и хоровая), ее виды и главные авторы.
16. Общая характеристика греческой литературы аттического (классического) периода. Социально-исторические и художественные предпосылки возникновения драматических жанров.
17. Общественная роль театра в Древней Греции. Организация театрального дела. Структура античной драмы (трагедии).
18. Эпоха Эсхила. Греко-персидские войны, укрепление рабовладельческой демократии в Афинах и особенности ранней трагедии Эсхила («Персы», «Семеро против Фив»).
19. «Прикованный Прометей» Эсхила, основные персонажи, их расстановка в трагическом конфликте.
20. Эсхил – поэт афинского полиса. Трилогия «Орестейя», смысловые акценты каждой из частей и ее финала.

21. Предельная обостренность трагического мироощущения у Софокла. Трагедии «Царь Эдип», «Антигона».
22. Трагедия «Электра». Трагический герой и драматургическое мастерство Софокла. Искусство перипетии.
23. Расширение трагического конфликта и роль личностного начала человека у Еврипида. Трагедия «Медея».
24. Еврипид – «философ на сцене». Отражение в его трагедиях идеологического кризиса эпохи Пелопонесской войны. Трагедия «Ипполит».
25. Героический образ в драматургии Еврипида. «Ифигения в Авлиде», замена перипетии интригой.
26. Характеристика жанра «древней аттической комедии». Изображение несостоятельности афинской демократии в комедиях Аристофана («Всадники»).
27. Тема мира у Аристофана и особенности ее комедийного решения («Ахарняне», «Мир»).
28. Основная проблематика, комизм центральных персонажей и агона Правды и Кривды в комедии Аристофана «Облака».
29. Особенности построения, расстановки персонажей комедии Аристофана «Лягушки». Отражение в ней литературных взглядов писателя.
30. Основные направления в развитии прозаических жанров в V–IV вв. до н.э. «Пир» Платона.
31. Главные теоретические положения «Поэтики» Аристотеля, ее значение для дальнейшего развития науки о литературе.
32. Основные черты общественно-политического развития и идеологии эпохи эллинизма. «Новая аттическая комедия», особенности жанра, круг сюжетов, характерные образы.
33. Комедия Менандра «Третейский суд». Отражение в ней нравственных и социальных проблем эпохи эллинизма.
34. Комедия Менандра «Брюзга» как образец «новой аттической комедии». Центральные характеры, конфликт произведения.
35. Определяющие черты александрийской поэзии. Творчество Каллимаха.
36. Общественно-историческое развитие Древнего Рима и периодизация литературы. Долитературный период, основные виды римского фольклора.
37. Литература периода расцвета римского полиса, ранние авторы. Маски и сюжеты римской комедии, ее отношение к «новой аттической комедии».
38. Римская действительность в комедиях Плавта. «Горшок», образы Эвклиона и Мегадора.

39. Комедии Плавта «Хвастливый воин», «Псевдол». Характерные образы комедии паллиаты (воин, парасит, раб, юноша и др.).
40. Характерные черты драматургии Теренция. Комедия «Братья», проблема воспитания и ее актуальность в Риме II в. до н.э.
41. Общественная жизнь и римская литература периода кризиса полиса. Цицерон, его речи, письма, ораторские и философские трактаты.
42. Лукреций – философ-материалист, его поэма «О природе вещей». Литературная программа неотериков. Искренность тона, изящество стиля, богатство метрики поэзии Катулла.
43. Римская литература периода становления империи (принципата Августа), связь ее с событиями в стране. Официальное и оппозиционные течения в поэзии.
44. Творчество Вергилия. Общественно-политические установки поэта в «Энеиде», ее центральные персонажи.
45. Композиция «Энеиды», ее соотнесенность с гомеровским эпосом. Образ Энея в поэме Вергилия.
46. Качественно новые черты эпоса Вергилия. Психологизм образов и динамика повествования в «Энеиде», переосмысление героики.
47. Философские установки и литературная критика в «Сатирах» Горация. Разнообразие содержания сборника «Оды».
48. Своеобразие жизненной и творческой позиции Овидия, его поэма «Метаморфозы». Роль формальных элементов у поэта. Пушкин об Овидии.
49. Римская и греческая литературы периода средиземноморской империи. Основная направленность творчества Плутарха.
50. Светская и религиозная проблематика, характер сатиры «Вольтера классической древности» – Лукиана.
51. Утверждение жанра романа в поздней греческой литературе. «Дафнис и Хлоя» Лонга, его значение для последующих эпох.
52. Роль философии стоицизма в творчестве Сенеки. Центральные образы, своеобразие стиля трагедий драматурга.
53. Критическое изображение римской действительности в романе Петрония «Сатирикон». Басни Федра.
54. Демократическая сатира Ювенала. Стихотворные эпиграммы Марциала.
55. «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея. Композиция, тематика, основные объекты сатиры романа.
56. Античность в духовной жизни и литературе последующих эпох. Ее роль в истории русской и белорусской культур.

## Библиография

- ГОМЕР. Илиада (Одиссея – общее знакомство).  
ГЕСИОД. Труды и дни.  
Поэты-лирики VII–VI вв. до н.э. (Тиртей, Каллин, Солон, Феогнид, Архилох, Алкей, Сапфо, Анакреонт, Пиндар) в кн. Античная лирика. – М., 1968.  
ЭСХИЛ. Прикованный Прометей. Семеро против Фив. Орестейя.  
СОФОКЛ. Антигона. Царь Эдип. Электра.  
ЕВРИПИД. Медея. Ипполит. Ифигения в Авлиде.  
АРИСТОФАН. Мир. Всадники. Облака. Лягушки.  
МЕНАНДР. Третейский суд. Брюзга.  
ПЛАТОН. Пир.  
АРИСТОТЕЛЬ. Поэтика (гл. 2, 4, 9, 10).  
ПЛАВТ. Горшечная комедия. Хвастливый воин. Псевдол.  
ТЕРЕНЦИЙ. Братья.  
ВЕРГИЛИЙ. Энеида.  
ЛУКИАН. Разговоры богов. Дважды обвиненный.  
ПЕТРОНИЙ. Сатирикон.  
АПУЛЕЙ. Метаморфозы (Золотой осел).  
ЛОНГ. Дафнис и Хлоя.

\*\*\*

- Бикерман Э. Хронология древнего мира: Ближний Восток и античность. – М., 1976.  
Боннар А. Греческая цивилизация. – М., 1961. – Т. 1–3.  
Борухович В.Г. История античной литературы. – М., 1977.  
Всеобщая история искусства. – М., 1956. – Т. 1.  
Гаспаров М.Л. Занимательная Греция. – М., 1996.  
Гордезиани Р.В. Проблемы гомеровского эпоса. – Тбилиси, 1978.  
Грейвс Р. Мифы Древней Греции: пер. с англ. / под ред. и послесл. А.А. Тахо-Годи. – М., 1992.  
Греческая мифология / сост. София Сули. – Афины, 1995.  
История римской литературы / под ред. Н.Ф. Дератани. – М., 1954.  
Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. – Мн., 1985.  
Лapidус Н.И. Античная литература. – Мн., 1986.

Лапин И.Л., Голубович Н.В. Зарубежная литература. Античность. Средневековье и Возрождение. XVII–XVIII вв. / под ред. И.Л. Лапина. – Витебск, 2006.

Лосев А.Ф., Сонкина Г.А., Тахо-Годи А.А., Тимофеева Н.А., Черемухина Н.Г. Античная литература. – М., 1957.

Любимов Л.Д. Искусство древнего мира. – М., 1996.

Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1995.

Мифологический словарь / М.Н. Ботвинник, М.А. Коган, М.Б. Рабинович, Б.П. Селецкий. – Мн., 1989.

Мифологический словарь / гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1992.

Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С.А. Токарев. – М., 1991–1992.

Полонская К.П. Поэмы Гомера. – М., 1961.

Полонская К.П. Римские поэты эпохи принципата Августа. – М., 1963.

Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С.С. Аверинцев. – М., 1981.

Радциг С.И. История древнегреческой литературы. – М., 1969.

Словарь античности / сост. Й. Ирмшер в сотрудничестве с Р. Йоне; пер. с нем. – М., 1989.

Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М., 1995.

Тронский И.М. История античной литературы. – Л., 1983.

Утченко С.Л. Древний Рим: События. Люди. Идеи. – М., 1969.

Федоров Н.А. Греческая трагедия. – М., 1960.

Чистякова Н.А., Вулих Н. История античной литературы. – Л., 1963.

Шталь И.В. Художественный мир гомеровского эпоса. – М., 1983.

Шталь И.В. Эпические предания Древней Греции. – М., 1989.

Ярхо В.Н., Полонская К.П. Античная лирика. – М., 1967.

Ярхо В.Н. Античная драма. – М., 1990.

## 2. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ

Данный курс обращен к литературной панораме Западной Европы приблизительно с пятого по шестнадцатый века, складывавшейся на фоне смены общественно-экономических формаций от рабовладельчества и первобытнообщинных отношений к феодализму и первой буржуазной революции. Это время великого переселения народов, крестовых походов, эпохальных географических и научных открытий, мирных и кровопролитных контактов разных цивилизаций, страшнейших эпидемий. В бесконечных междоусобных войнах рождаются, гибнут, трансформируются новые и новые территориально-политические образования, складываются очертания известных нам сегодня государств, обостряется их борьба за господство на суше и на море. Не только в экономическом, но и в социально-культурном плане первые две трети рассматриваемой эпохи проходят под знаком непрекаемого авторитета и всевластия двух господствовавших сословий – дворянства и духовенства – вместе, пусть и в остром соперничестве, державших в повиновении и уничижении простолюдые. Последняя же треть отмечена все более массовыми и радикальными выступлениями прежде не принимавшихся в расчет низших слоев населения в защиту своего права на жизнь и свободу, внесословную ценность человека. Феодально-церковные порядки расшатываются крестьянскими восстаниями, протестантским сепаратизмом, враждебностью городов, отвоевавших или купивших себе независимость, у крепнущего третьего сословия которых растут претензии на общегосударственную экономическую и политическую власть.

Определявшее античную культуру мироощущение соразмерности, уравновешенности бытия, ориентированности на земную жизнь человека в эти более чем тысячу лет претерпит и категорическое неприятие, и различные модификации, и попытки возрождения, неизменно оставаясь актуальным и оказывающим существенное влияние на формирование идейно-нравственных приоритетов европейцев. Через греко-латинские источники оно, наряду с местными традициями и фольклором, во многом будет предопределять направленность художественных поисков складывавшихся уже на новоевропейских языках (первые памятники относятся к VIII в.) литератур народов Запада. Как и борьба, взаимопересечения, переосмысления в них регионального и универсального, светского и религиозного, классического и простонародного. Именно специфика литературы как искусства позволила ей, преодолевая крайности (и церковного утверждения ничтожества человека, и признания его

индивидуалистическим гуманизмом мерой всех вещей), подойти к намного более жизненным, глубоким и комплексным проблемам «открытия мира, природы и человека», выводящим за плоскость библейского грехопадения и утопического богоравенства землян. С конкретными художественными решениями на этом пути нам и предстоит познакомиться в увязанной с историческим процессом эпохи последовательности.

Первый период (V–X вв.) – литература Раннего Средневековья.

Второй период (XI–XIV вв.) – литература Зрелого Средневековья.

Третий период (XV–XVI вв.) – литература эпохи Возрождения.

## 2.1. Литература Раннего Средневековья

Зарождение собственно западноевропейских литератур после окончательного распада в 476 г. Римской империи было процессом противоречивым и длительным, обусловленным несколькими уже упоминавшимися факторами. Существенным было то, что античность оставила в наследство не только высокохудожественные образцы словесного искусства, но и сам латинский язык, еще долгое время не имевший себе письменных конкурентов. Он становится важнейшим объединяющим началом в эту эпоху тотальной раздробленности, языком международного общения и разножанровой литературы, ориентированной на классический опыт и в силу этого обращенной не столько к местной, сколько к универсальной проблематике. Эта линия европейской словесности прочерчивалась как бы параллельно другой, существовавшей вне явных контактов с латиноязычной, – устнопоэтическим творчеством народов, проживавших в основном за пределами бывшей Римской империи и признанных варварскими (первоначально этим словом греки называли людей, говоривших на непонятном им языке). Заселявшие большую часть Европы, они не знали рабства, долгое время сохраняли первобытно-общинные отношения, достаточно поздно подверглись христианизации, что позволило не прерывать и обогащать древние фольклорные традиции, наследуя их образную структуру, мифологию и менталитет родоплеменного сообщества. С появлением письменности на новых языках как раз это бесценное достояние и будет основным источником формирования национальной специфики литератур. В нашем кратком обзоре мы остановимся лишь на нескольких ранних памятниках мифопоэтической и героикоэпической направленности, не затрагивая иные жанры, например, лирическую поэзию бардов, скальдов, скопов.

*Кельтские (ирландские) саги*, сформировавшиеся во II–VII вв., сюжетно были достаточно разветвленными, их создателями считаются филиды – древние хранители светской учености, сочинители боевых песен и похоронных плачей. Одновременно барды развивали лирическую традицию. Важнейшим циклом ирландских саг считается уладский (по имени одного из древних племен Северной Ирландии), где центральным эпическим героем выступает Кухулин. Показательной в этом цикле является сага «Угон быка из Куалинге», где изображается серия поединков Кухулина с вражескими богатырями. Основной повествовательный текст имеет много ответвлений, стихотворных вставок, в нем много мифологического, фантастического. Измученному герою на помощь приходит бог Луг в виде юного воина, свою поддержку ему предлагает воинственная фея Морриган. Когда же Кухулин ее отвергает, фея, превратившись в корову, яростно набрасывается на него. Центральным в саге становится бой Кухулина с его побратимом могучим богатырем Фердиадом, имевшим роговую кожу. Сражение длится три дня, и лишь применив одному ему известный боевой прием «рогатого копья», Кухулин убивает Фердиада. Коричневый бык из Куалинге уладов расправляется с белорогим быком их противников коннахтов и мчится, опустошая их земли, пока не разбивается о холм. Поскольку из-за его угона и началась война, теперь она теряет смысл, заключается мир, а улады захватывают большую добычу.

*Скандинавские (исландские) песни* относят к IX–XII вв., хотя многое говорит о их более древнем происхождении, нежели «эпоха викингов» (IX–XI вв.). Они систематизированы в книге, получившей название «Старшая Эдда», в основу которой положена рукопись на пергаменте «Королевский кодекс», составленный, как считается, в XIII в. Наибольший интерес представляют эддические песни, отражающие мифологические представления древних скандинавов. Они в чем-то перекликаются с известными нам из античности, но заметно более приближены к реальной повседневности. Боги здесь могущественны, но не бессмертны, их поведение легко соотносимо с жизнью первобытного племени: нескончаемые войны с соседями, полигамия, захват добычи и постоянная угроза смерти. Все происходящее особенно жестко предопределено роковым предначертанием: вместе со всем миром боги погибнут в сражении с великанами, но потом снова возродятся уже для новой, счастливой жизни.

По функциям и по именам богов прослеживается увязанность эддической мифологии не только с античной, но и древнегерманской, что дает основание ученым говорить о ней как о германоскандинавской. Верховный бог – Один, создатель мира и людей, он

дарует победы и покровительствует отважным. Валькирии, крылатые воинственные дочери Одина, переносят погибших в сражениях героев в его дворец Вальхаллу и прислуживают им во время пиров с самим верховным богом. Большинству же суждено обречь в трех мирах. Верхний мир (Асгард) – для богов, срединный (Мидгард) – для людей, подземный – царство мертвых (Нифльхейм), где правит великанша Хель (туда отправляются все, кроме уходящих в Вальхаллу). Древние корни песен просматриваются во многих, характерных для первобытнообщинных отношений явлениях. Например, группового брака: жена Одина богиня плодородия и деторождения Фригг в отсутствие мужа соблазняется его братьями. Дарующий людям мир и богатство бог Фрейр находится в кровосмесительной связи со своей сестрой, богиней любви и красоты Фрейей.

Вторым по значению богом признавался могучий Тор, равно великий в сражениях и в повседневном труде, за что почитался покровителем крестьянства. Его небесным жилищем был Трудхейм, и обычно он изображался рыжебородым богатырем с неизменным каменным молотом – Мьелльниром. Особое место в эддическом пантеоне занимал бог Локи, находившийся в кровном родстве с Одином, но далеко не всегда на него похожий. Нередко он вступает с богами во враждебные отношения, насмехается над ними, проявляя злокозненный характер, хитрость и коварство. Он выступает в различных ипостасях, может быть незаменимым добытчиком-похитителем в интересах богов, а может действовать и в ущерб им.

Эпические песни «Старшей Эдды» включают ряд сюжетов, известных по общегерманским сказаниям о Сигурде (роговом Зигфриде) и кладе Нибелунгов. Им характерен высокий героический пафос, переосмысление крупнейших исторических событий времен великого переселения народов и эпохи викингов как родовой распри, мести за нарушение клятвенных обещаний. Таково трагическое повествование о великанше Брюнхильде, добывающейся смерти Сигурда, который виновен в нарушении данного обета жениться на ней и которого по-прежнему любит. Таковы кровавые развязки историй Гудрун, Гуннара и Хегни, кузнеца Велюнда. Судьба, обстоятельства ведут к гибели достойных, благородных героев. И в мифологических, и в героических песнях привлекает поразительная экспрессивность эддической поэзии, опирающейся на традиционный народно-поэтический арсенал, тонкое сочетание героики и обыденности, эпики и лирики.

*Древненемецкое* фольклорное наследие также представлено мифологическими и героическими песнями, о которых еще в I веке упоминает римский историк Тацит. В мифологических песнях рассказывалось о земнородном боге Туиско и его сыне Манне, от которого

произошли родоначальники народа. Под ними подразумевались сыновья Манна – предки основных немецких племен. Но, пожалуй, более распространенными у воинственных германцев были песни, воспевающие их боевую походную жизнь, поединки, мужество отдельных героев. Это всегда воин, дружинник, совершающий подвиги во славу рода, представленный образцом физической силы и доблести.

Одним из сохранившихся, да и то в неполном виде, памятников героического эпоса является записанная около 800 года «**Песнь о Хильдебранде**». В ее основу положены и события времен падения Римской империи, и распространенный в эпосе многих народов мотив случайного поединка отца и сына. Произведение почти лишено описательного элемента и представляет собой соответствующий воинскому ритуалу, полный героики и драматизма диалог. Старый Хильдебранд, начальник дружины Дитриха Бернского (Теодориха Веронского), готовится вступить в единоборство с сыном Хадубрантом, выросшим под властью Отахра (Одоакра) и теперь выступающим на его стороне. Обменявшись традиционными вопросами об имени, роде и племени, они начинают бой, поскольку Хадубрант не верит словам отца, подозревая хитрость «старого гунна». Чтобы не прослыть трусом, не пожертвовать воинской честью, не может уклониться от поединка и Хильдебранд. Конец песни утерян, но предполагают, что он содержит трагическую развязку – достойную гибель сына.

**Англосаксонский** народный эпос можно представить по отношению к VIII в. поэме «**Беовульф**». В отличие от рассмотренных выше, это произведение большой эпической формы. Здесь развит описательный элемент, действие разворачивается постепенно, повествование изобилует отступлениями, замедляющими рассказ о событиях. Основной сюжет поэмы формируется двумя самостоятельными линиями, объединенными темой борьбы с чудовищами, покушавшимися на мирную жизнь людей.

Датский король Хротгар, правнук первого правителя Скильда Скефинга, удачливый в битвах и в мирных делах, построил большую, богато украшенную палату для торжественных пиров – Хеорот («Оленья палата»). Вдруг на нее начинает нападать жившее в соседних болотах человекообразное чудовище Грендель (потомок Каина!), в течение двенадцати лет пожиравшее лучших воинов. Никто не мог с ним справиться, пока на помощь не пришел славный гаутский герой Беовульф. В жестокой схватке он смертельно ранит чудовище, вырвав у него руку, а затем убивает и явившуюся отомстить за сына мать Гренделя. После торжественного пира в блеске славы и с богатыми дарами от Хротгара он возвращается на родину, где через определенное время становится королем.

Вторая линия – повествование о достойном пятидесятилетнем правлении Беовульфа гаутскими землями. А когда они подверглись опустошительным набегам огнедышащего дракона, старый король до конца исполняет свой долг. В тяжелом единоборстве Беовульф убивает и это чудовище, но сам умирает от его ядовитых укусов. Поэма начинается траурной картиной похорон родоначальника датских королей Скильда Скефинга, а завершается торжественной сценой сожжения гаутского короля Беовульфа на погребальном костре и сооружения кургана над его могилой. Можно предположить глубокую символичность такой переключки двух линий: ушли вожди всего лишь дружественных племен, их же потомкам на новых землях суждено созидать единую англосаксонскую народность.

В заключение нельзя обойти несколько культурно-исторических моментов, оказавших существенное воздействие на характер как Раннего Средневековья, так и дальнейших эпох. Это многогранная деятельность *Карла Великого* (742–814), в 768 г. ставшего королем франков, а с 800 г. принявшего титул императора Священной Римской империи германской нации, в большей или меньшей степени определявшей жизнь Европы последующего тысячелетия. Эра «Каролингского возрождения», «Академия Карла Великого» не только обозначили первую серьезную попытку обращения к античной культуре на новой, христианской основе, но позволили выявить и сохранить большинство из известных нам литературных памятников. Несколько более ослабленный всплеск гуманистических и филологических изысканий дает в X в. «Оттоновское возрождение» при германских императорах Оттоне I Великом (912–973) и Оттоне II (955–983).

## 2.2. Литература Зрелого Средневековья

Принципиальным для данного периода является то, что именно теперь происходит рождение письменного художественного слова на новых языках. Молодые европейские литературы на первых порах не осознают себя национальными, действительно являясь своего рода областными, региональными. Лишь позднее, вместе с усилением социально-политической, экономической и духовной консолидации крупнейших территорий, можно будет говорить об их национальном статусе. Это движение особенно наглядно прослеживается в архитектуре, прошедшей путь от первых значительных сооружений в романском стиле (начало XI в.) до расцвета готики (с середины XII в.) и ренессансных, классицистических, барочных

стилевых открытий. Зрелое Средневековье – период единовластия феодальной системы, и основной литературный поток формируется в культурном контексте господствующих дворянского и клерикального сословий. Однако развивается и народное творчество, с ростом в XII–XIII вв. городов получившее все более усиливающееся и обретающее самостоятельные характеристики ответвление в виде городской, бюргерской литературы. Концентрация торговли, ремесел, капитала, получение городами магдебургского права делают их самостоятельными очагами культуры утверждающегося третьего сословия, где организовываются светские школы, учреждаются университеты, все увереннее выступающие центрами духовной и умственной жизни Европы.

И все же центральной для эпохи была рыцарская литература (героический эпос, куртуазная лирика, рыцарский роман), на первых порах анонимная, а впоследствии авторская. Безымянные народные певцы, создававшие в том числе и героический эпос, во Франции назывались жонглерами, в Испании – хугларами, в Германии – шпильманами.

## Героический эпос

*Французский* героический эпос Зрелого Средневековья – шансон де жест (песни о деяниях) – представлен рядом древнейших памятников устного народного творчества, распределяемых по трем тематическим группам. Первая – оборона родины от внешних врагов (мавров (сарацин), норманнов, саксов). Вторая – верная служба королю, охрана его прав и наказание отступников. Третья – бесконечные кровавые распри феодалов. Одни поэмы замыкаются на какой-либо из этих тем, другие – акцентируют главную для них, делая остальные второстепенными. В отличие от раннесредневекового, героический эпос этого периода записывался без существенной удаленности от времени его целостного оформления анонимными создателями. Вот и знаменитую «**Песнь о Роланде**», исходя из ее раннего Оксфордского списка, возможно датировать приблизительно 1065 годом. В поэме обретают особую, художественную жизнь и вошедшие в историю события эпохи Карла Великого с его борьбой против завоевателей-мавров, и мотивы лиро-эпических песен о легендарных героях, и неприятие устаревших феодальных законов, и пропаганда богоугодной войны с неверными, предшествовавшая первому крестовому походу (1096–1099).

В эпицентр сюжета «Песни о Роланде» поставлены: героическая гибель графа Роланда, племянника Карла Великого, во время битвы с маврами в Ронсевальском ущелье; заносчивость, эгоизм, корыстолюбие Ганелона, отчима Роланда, почитаемого, видного ры-

царя, но оказавшегося предателем и виновником трагедии; месть Карла Великого маврам за гибель Роланда вместе с двенадцатью пэрами и нелегко давшееся наказание изменника. Поэме характерны гиперболизация, народнопоэтическая образность, исключительное внимание к героике сражений, патриотической и христианской самоотверженности. Карл Великий предстает двухсотлетним старцем, 20-тысячный арьсгард Роланда разбивает 100-тысячное войско сарацина Марсилия, и французы все до одного погибают, лишь когда на помощь тому приходит еще 300 тысяч. Смертельно раненый Роланд падает на холм лицом в сторону противника (чтобы не подумали, что он убежал), прикрывая от врагов свои волшебные рог Олифант и меч Дюрендаль. «Песне о Роланде» характерна величавая строгость и энергичная сжатость повествования. В ней нет картин быта, женских образов, как-то влияющих на поведение героев. Невеста Роланда – Альда появляется лишь в конце поэмы, о ней вскользь сообщается только, что она не смогла его пережить. Для главного героя, доблестного и самоотверженного, высшим является патриотическое чувство, для него нет более нежного и священного слова, чем «милая Франция», и с этим словом на устах он встречает смерть. Такая концентрированность эмоционального пафоса поэмы заметно выделяет ее на фоне последующих.

*Испанские* героические песни формировались в особенно трудных условиях начавшегося в 711 г. нашествия арабов, быстрого завоевания ими практически всего Пиренейского полуострова, и длительной борьбы испанцев за освобождение, окончательно завершившейся лишь в 1492 г. Феодалные междоусобицы, значительная географическая и этническая контрастность территории, отсутствие общепризнанного центра усугубляли ситуацию, требуя одновременного решения внешних и внутренних проблем. В героическом эпосе логично сложились три тематические группы. Первая – борьба с маврами за отвоевание родной земли. Вторая – раздоры между феодалами, воспринимаемые как величайшее зло, бесчестное предательство родины. Третья – борьба за самостоятельность Кастилии, а позднее – за утверждение ее как основы национального единства.

Наиболее интересной является созданная около 1140 г. «**Песнь о моем Сиде**», в которой оригинально сочетаются как исторические, фольклорно-легендарные, так уже и семейно-бытовые мотивы. В центре ее – живший в одиннадцатом веке и реально прославившийся своими победами над арабами и альморавидами Родриго (Руй) Диас де Вивар, свое прозвище Сид Кампеадор (хозяин-воитель) получивший от вынужденных признать его превосходство завоевателей. В песне нет строгого следования историческим фак-

там, но зато последовательно проводится мысль о необходимости единения всех испанских земель как условия полного освобождения страны. Вот и умерший король Санчо II, советником и военачальником которого был Сид, делал все для усиления Кастилии, которой суждено играть объединительную роль. Новый король Альфонсо VI, незаслуженно осудивший и изгнавший героя, на первых порах ошибался, поддерживая кичливых аристократов Леона, не желавшего смириться с потерей былого первенства.

Во многом как раз благодаря разумному, неспесивому поведению Сида, хоть и несправедливо обиженного королем, но ради национального единства не поддавшегося соблазну мщениия, происходит столь нужное всем примирение. Его вассальная преданность своему королю в песне предстает не менее доблестным, значительным деянием героя, нежели воинские подвиги и завоевания. Вместе с тем, Родриго непреклонен и бескомпромиссен, когда речь идет о его личном достоинстве, чести семьи, дочерей. Это объединение под общим знаком героического семейно-бытовой, нравственной проблематики с гражданско-воинской придает «Песне о моем Сиде» сходный с романским колорит. Своеобычны в ней и сюжетно-композиционные ходы.

В первой части песни художественно убедительно взаимодействуют пространственный рассказ об изгнании Сида, его прощании с женой доньей Хименой и маленькими дочерьми Эльвирой и Соль с повествованием о все более значимых победах героя над маврами и богатой добыче, которой он щедро делится с королем. Вторая часть посвящена тому, как после отвоевания Сидам Валенсии и окончательного примирения с ним Альфонсо VI назначаются свадьбы его дочерей со знатными инфантами де Каррион. Лишь особо отмеченные королем заслуги героя, инфансона по происхождению, позволяли ему породниться с высшей аристократией. Третья часть – рассказ о том, какими подлыми и меркантильными оказались зятья Сида, как решительно он добивается от короля и кортесов их наказания и как принцы Наварры и Арагона присылают своих поверенных просить рук доньи Эльвиры и доньи Соль. В таком достаточно свободном отношении к святости христианского брака, как и в материальной мотивировке поступков персонажей, описании своего рода карьерного роста главного героя, назидательных пассажах можно проследить постепенное формирование в героическом эпосе романских элементов.

*Немецкий* героический эпос представлен достаточно большим количеством поэм на историко-легендарные сюжеты, самой знаменитой из которых является «**Песнь о Нибелунгах**», сложившаяся около 1200 г. Столь позднее время создания, когда рыцарская лите-

ратура все активнее осваивала лирику и роман, не могло не проявиться в ее жанровой нестрогости, в особом внимании к перипетиям личной жизни героев, куртуазной этике и придворным интригам. В ней преобладает не столько героический, сколько трагический колорит, инициатива принадлежит людям сильных, жестоких страстей, несущим гибель и всему искреннему, чистому (даже добрым колдовским силам), и самим себе. Так, самого светлого героя песни нидерландского королевича Зигфрида не спасает от смерти ни его богатырская сила и неуязвимость, полученные после того, как он искупался в крови убитого им дракона, ни шапка-невидимка. В свою очередь, страшная участь постигнет всех, кто причастен к коварному убийству Зигфрида, кто присвоил и спрятал в водах Рейна его несметное богатство – клад Нибелунгов (название клада как раз восходит к захватившим сокровища бургундским рыцарям, прозванным Нибелунгами – жителями «страны туманов»).

Масштабная по объему, «Песнь о Нибелунгах» делится на две достаточно самостоятельные части. События в первой концентрируются вокруг двора бургундского короля Гунтера, куда уже в начале повествования прибывает Зигфрид с намерением получить в жены его сестру Кримхильду. Слухи о ее необыкновенной красоте оказались настолько убедительными для героя, что он заочно влюбился в нее и готов был на все для завоевания ее руки и сердца. Гунтер не прочь породниться с сильнейшим из рыцарей, но предварительно выдвигает ряд условий, главное из которых – помочь ему самому завладеть исландской девой-воительницей Брунхильдой, одолеть которую в труднейших спортивных состязаниях (а именно таковы ее условия замужества) он был не в силах. Благодаря шапке-невидимке Зигфрид незаметно обеспечивает Гунтеру решение не только атлетических задач, но и снимает с Брунхильды перстень и пояс невинности в первую брачную ночь. Впоследствии эти предметы рассорят двух королей, разожгут ненависть посчитавшей себя оскорбленной Брунхильды к Зигфриду и приведут к трагической развязке. Гунтер примет сторону жены, и с его согласия вассал Хаген фон Тронье предательски поразит Зигфрида в единственно уязвимое место на спине (во время купания в крови дракона оно оказалось прикрытым упавшим липовым листочком) и завладеет его кладом.

Вторая часть переносит нас ко двору короля гуннов Этцеля (Атиллы), где ставшая его женой вдова Зигфрида Кримхильда через много лет осуществит кровавую месть за прошлое злодеяние. Сделав вид, что все уже забыто, она радушно приглашает бургундских рыцарей во главе с братом Гунтером к себе в гости. Когда же те, наконец, отважились приехать, приказывает всех уничтожить. У раненого Ха-

гена она пытается выведать, где спрятан клад, а когда это не удается, отрубает ему голову. И Этцель, и находившийся при его дворе Хильдебранд были настолько поражены жестокостью расправы над славными мужами, что Хильдебранд сам убивает Кримхильду. Гибнет род Нибелунгов, навсегда теряется в рейнских глубинах злосчастный клад, который будет манить к себе еще многих и многих искателей.

**Сербский** героический эпос – одна из составляющих народно-поэтического наследия южных славян (сербов, черногорцев, словенцев, хорватов, боснийцев, македонцев, болгар). Особым драматизмом проникнуты песни, рассказывающие о постигшем в XIV в. турецком нашествии и самоотверженном ему противостоянии. Центральным здесь является **Косовский цикл**, разносторонне освещающий героическую битву и поражение сербов в сражении с турками в 1389 г. на Косовом поле. Эпическое повествование рисует и величайшую трагедию, и яркий символ доблести и патриотизма защитников родной земли. Гибель сербского князя Лазаря и виднейших его сподвижников, жертвенность тысяч народных героев в неравной борьбе, утрата независимости предстают как величайшее национальное бедствие, окропленное горькими слезами оставшихся в живых. Незавидна их доля, поэтому особой теплотой и лиризмом проникнуты образы скорбящих и мужественных сербских женщин: потерявшей девятых сыновей матери Юговичей, юной Милошевички, жены воеводы Обилича и многих, многих других. Героика павших перекликается с героикой завоеванных, но не покоренных, сохраняющих в своем сердце веру в грядущую свободу.

## Куртуазная поэзия

Европейская рыцарская лирика, да и роман, заявили о себе практически одновременно с эпосом, однако на первых порах, в силу бедности и низкой грамотности населения, по распространенности они не могли состязаться с устным творчеством, оставаясь преимущественно в узком кругу аристократической верхушки. Говоря о расцвете феодализма в эпоху Зрелого Средневековья важно учитывать не только крепостническое угнетение масс или военно-политические и экономические достижения. Для нас особый интерес представляет нараставший духовный прорыв, который все настойчивее смещал культурную жизнь из религиозных центров в рыцарские замки и обретающие свое лицо города. В XI–XII вв. церковь заметно обескровливается в крестовых походах, внутриконфессиональных противоборствах, обсуждениях многочисленных ересей (самая значительная – альбигойская в Провансе), дискуссиях

на церковных соборах (только в XII в. их проведено около 300!) об исправлении веры и нравов. Многие ее образованные служители уходят в мир, зачастую становясь клириками вагантами, особенно скептически настроенными по отношению ко всякого рода запретам на свободу человеческого духа и тела. Самые ранние очаги новой культуры отмечены на французском юге, в Провансе, а зародившаяся там светская поэзия, где центральными героями выступают рыцарь и его Прекрасная Дама, получает название куртуазной (придворно-аристократической).

Творцами салонной культуры, где миссия своеобразной жрицы отводится Прекрасной Даме – хозяйке замка, были осевшие при крупных дворах и профессионально занимавшиеся сочинительством, исполнением, обучением трубадуры и менестрели. Велика их заслуга в том, что они не только делают достоянием поэзии усложняющийся мир рыцарства, новую внутрисемейную и общественную роль женщины (XII в. во Франции отмечен еще и тем, что женщины получают право земельного наследования), но и находят, создают неизвестные прежде в родном языке слова, выражающие чувства, душевные состояния и переживания человека. Одаренные натуры рождали эти слова из собственных эмоций, сердцам огрубевшим предоставлялся шанс выйти к чувствам через кем-то для них открытое слово.

Знатные феодалы, по-прежнему считающие войну основным своим занятием и способом обогащения, уже склонны демонстрировать не только доблесть, но и щедрость. В центр формирующегося нового кодекса рыцарской чести выдвигается объемное понятие куртуазии. Рыцарь должен быть не только смелым, верным и щедрым, ему также надлежит стать учтивым, изящным, привлекательным в обществе, уметь тонко и нежно чувствовать. К героическому идеалу прежних времен добавляется нравственно-эстетический, ощутить и освоить который без искусства невозможно.

*Провансальская лирика* – яркое, разножанровое наследие поэзии трубадуров. Основное место в ней занимает тема высокой куртуазной любви, выступающей как сильнейшее нравственное чувство, способное изменить, облагородить и возвысить человека. Ей дано торжествовать над сословными преградами, она покоряет сердце гордого рыцаря, оказывающегося в вассальной зависимости от Прекрасной Дамы. В понимании места и роли поэзии в жизни людей трубадуры делились на приверженцев ясного и темного стилей. Сторонники ясной манеры считали своим долгом писать для всех и о вещах понятных, злободневных, используя простой общераспространенный язык. Темный же стиль отдавал предпочтение туманным намекам, иносказаниям, метафорам, усложненному синтаксису,

не боясь оказаться труднодоступным, требующим усилий для понимания. Если в первом случае развивалась идущая от фольклора демократическая традиция, то во втором сказывалась ученая поэзия, ориентация на узкий круг посвященных. И здесь есть смысл заметить: намеренно ограничивая свое общение с современниками, приверженцы темного стиля немало сделали для будущего. По сути, они положили начало разговору о специфике искусства поэзии, необходимости специальной подготовки к ее восприятию, безусловном праве художника на поиск, оригинальность. Любопытна и жанрово-тематическая дифференциация куртуазной лирики.

**Кансона** – жанр наиболее популярный, представляет из себя достаточно объемное любовное стихотворение, заканчивающееся напутствием поэта своему детищу или рекомендациями жонглеру-исполнителю. Ее более краткая форма называлась **верс**.

**Альба** – «песнь рассвета», распеваемая на заре бессонным другом, чтобы разбудить рыцаря, который провел ночь в опочивальне возлюбленной, и предупредить нежелательную встречу с ее мужем.

**Серена** – «вечерняя песня», исполнявшаяся перед домом возлюбленной, в которой прославление ее красоты могло переплетаться с тонкими, непонятными ее мужу, намеками на запретную любовь, связывающую рыцаря и даму.

**Тенсона** – спор между поэтами на моральные, литературные, гражданские темы.

**Сирвента** – первоначально солдатская песня (служивых людей), а позднее – полемика на политические темы.

**Пасторела** – рассказ о встрече на лоне природы странствующего рыцаря и привлекательной пастушки. Она может поддаться на его ласковые речи и, соблазненная, быть тут же забытой. Но может в ответ на домогательства рыцаря позвать сельчан, перед вилами и дубинами которых он поспешно отступает. В самооправдание ему остается лишь проклинать чернь и ее недостойное оружие.

Из виднейших провансальских трубадуров назовем Гильома VII, графа Пуатье (1071–1127), Джауфре Рюделя (ок. 1140–1170), Бернарта де Вентадорна (писал ок. 1150–1180), Бертраана де Борна (1140–1215), Арнаута Даниеля (писал ок. 1180–1200).

## Рыцарский роман

Местом зарождения рыцарского романа считаются франкоязычные территории северо-запада Европы, а утвердившееся в XII в. слово роман вначале просто обозначало большое стихотворное произведение на живом романском языке (в отличие от текстов на ла-

тыни). Но уже вскоре становится очевидной его собственная жанрово-тематическая специфика. Поставив в центр своего внимания любовь, роман, в отличие от изображавшей субъективные переживания лирики, ее объективирует, прикрепляя к импонирующим тому времени легендарно-историческим образам. В романе также обязательно присутствует фантастика в ее двойственном проявлении: как сверхъестественное (чудесное) и как необычное (исключительное), возвышающее героя над прозой жизни. И любовь, и фантастика покрываются понятием авантюры (приключений), навстречу которым устремляются рыцари. Свои подвиги они совершают не ради общенационального дела, как в шансон де жест, не ради чести и интересов своего рода, как в раннем эпосе, а исключительно ради личной славы, которая должна помочь завоевать сердце возлюбленной. Хронологически и тематически сформировались три цикла рыцарского романа: античный, бретонский, восточновизантийский.

В *античном цикле* перерабатывались на новый рыцарский лад заимствованные из классики сюжеты, легендарно-исторические темы. Любовь, авантюра, фантастика господствуют в одном из самых ранних произведений жанра – «Романе об Александре» (вторая половина XII в.) Ламбера ле Тора, где знаменитый полководец представлен утонченным средневековым рыцарем. К «Энеиде» Вергилия восходит анонимный «Роман об Энее» (ок. 1160 г.), где на первый план выдвигаются по-разному складывавшиеся любовные отношения героя с Дидоной и Лавинией. Приблизительно в это же время появился «Роман о Трое» Бенуа де Сент-Мора, построенный на любовных эпизодах из различных обработок троянского цикла мифов.

*Бретонский цикл* – самый разветвленный и показательный для рыцарского романа. Материалом для него служил наполненный острыми любовными приключениями кельтский фольклор, целая серия преданий о легендарном короле бриттов Артуре (V–VI вв.) и его рыцарях Круглого стола, прозаическая хроника Гольфрида Монмутского «История королей Британии» (ок. 1136 г.). Весь цикл можно разделить на четыре группы: 1) краткие, сродни новелле, бретонские лэ; 2) романы о Тристане и Изольде; 3) романы Круглого стола – собственно артуровские; 4) романы о святом Граале.

Трагическая любовь Тристана и Изольды описывалась во множестве романов, появлявшихся с середины XII в. Сохранились лишь отдельные фрагменты некоторых из них, позволившие французскому филологу *Ж. Бедье* (рубеж XIX–XX вв.) воссоздать вариант «**Романа о Тристане и Изольде**». Хотя традиционно в рыцарском романе жизнь героя прослеживалась от рождения до смерти, здесь мы встречаемся с уже прославившимся в сражениях Триста-

ном – племянником и верным вассалом короля Марка. Пожилой бездетный дядя готовится в будущем передать ему правление, но местным баронам, трусливым и завистливым, удается склонить короля к женитьбе с целью обзавестись наследником. Честно выполняя наказ Марка, Тристан за морем разыскивает Изольду Белокурую (Златовласую), добивается согласия родителей на ее брак с дядей, на право сопровождать невесту к ее будущему мужу. Но во время длительного плавания случается непредвиденное: любовный напиток, который мать принцессы тайно передала для первой ночи новобрачных, выпивают, сами того не подозревая, наши юные герои.

Вспыхнувшая страсть бросает их в объятия друг друга, обрекая на горькое счастье скрытной любви. Изольда становится женой Марка, Тристан надеется заглушить чувства женитьбой на Изольде Белокурой, однако действие любовного напитка не ослабевает, и они находят способы хоть изредка встречаться. А когда Изольде не удается спасти смертельно раненого Тристана, она не может его пережить. Их хоронят рядом, в одну ночь на их могилах вырастают два дерева, ветки которых сплетаются уже навсегда.

Группа собственно артуровских романов отличается разнообразием сюжетов, любовных историй и подвигов множества славных рыцарей, общим для которых было лишь то, что они достойно проявили себя на турнирах при дворе короля Артура, пировали за его знаменитым Круглым столом. Наиболее успешно эту тематику разрабатывал *Кретьен де Труа* (ок. 1130–1191), известный и как лирик, и как автор повествований о Тристане и Изольде, о святом Граале. Его популярность основывалась не только на умении своеобразно сочетать реальное, легендарное и фантастическое, но также и на новых подходах к созданию женских образов. Так, в романе «Эрек и Энида» (ок. 1170 г.) героиня делит с мужем трудности рыцарского похода. Автор показывает, что для рыцаря могут совмещаться в одном лице жена и возлюбленная, что женщина достойна быть ему другом и соратником на жизненном пути. В центре внимания романа «Ланселот, или Рыцарь телеги» (ок. 1180 г.) оказывается куртуазная этика, злключения прекрасной Гениевры, жены короля Артура, женщины настолько самостоятельной и свободной, что за свое освобождение она может наградить преданного ей Ланселота любовным свиданием. Роман «Ивейн, или Рыцарь Льва» (ок. 1180 г.) – это рассказ не только о непростом для рыцаря выборе между любовью и авантюрой, но и о твердости характера Людины, во многом предопределившей поведение и даже славу Ивейна.

Через рыцарский роман Зрелого Средневековья можно наблюдать не только становление и утверждение рыцарского кодекса

чести, но и динамику внутрисословных кризисных тенденций, скепсиса относительно безусловности, искренности его норм. Социально-экономические реалии, расширяющиеся контакты с другими цивилизациями, городской культурой значительно трансформируют нравственно-этические представления феодалов. В XIII–XIV вв. становятся все популярнее произведения, в которых рыцари проявляют стойкость и решительность не в служении долгу, не в рискованных поединках, а в безрассудно-идиллической любви. Например, повесть «Окассен и Николетт» (ее относят к восточновизантийскому циклу) изображает главных героев именно в таком ключе. Графский сын Окассен, влюбленный в пленницу-сарацинку Николетт, готов идти против воли отца, презреть религиозные и сословные различия. Он делает все исключительно ради счастья с возлюбленной, забывая даже о своем патриотическом долге. Его единственная доблесть в верности своей избраннице, в свою очередь, страстно и трогательно преданной любимому. Нескрываемая пародийная подоплека таких произведений как бы предваряла наступление новой эпохи, была опосредованным свидетельством нарастающего влияния городской литературы на теряющую свои позиции рыцарскую.

### Городская литература

Активное развитие городов в XII–XIV вв. становится все более значимым фактором изменения культурных ориентиров Средневековья. С получением особого городского права Магдебургом в 1188 году быстро расширяется круг европейских городов, добивающихся самоуправления в основных сферах правовых, экономических и социальных отношений. Благодаря появлению и распространению магдебургского права были юридически закреплены успехи городов в их борьбе с феодальной властью за самостоятельность, за постепенное самоутверждение третьего сословия. Как и в любом жестком противостоянии, более слабая на данный момент сторона особенно склонна была преувеличивать собственные достоинства, по контрасту оставляя за противником один негатив. Формирующаяся городская литература, естественно, подхватывает подобное умонастроение. Именно поэтому она оказывается не столько воссоздающей реальные картинки жизни горожан, сколько дидактической и сатирической.

При очевидной пестроте интересов, нарастающем сословном неравенстве городского населения его консолидирует общность жизненного уклада, где на первое место выдвигаются ремесленническое производство и торговля. Горожанина отличают стихийный

материализм, стремление к позитивному знанию, интерес не к рыцарским авантюрам в неведомых краях, а к привычному окружению, обыденности. Он не нуждается в чудесном, его опорами в преодолении житейских трудностей становятся собственный ум, трудолюбие, находчивость, в конце концов, – хитрость и ловкость. Отсюда в литературе проявляются внимание к деталям быта, простота и лаконичность стиля, грубоватый юмор, в котором проглядывает вольная трактовка утвердившихся этических установок. С другой стороны, в ней значительное место занимают произведения поучительной, даже охранительной направленности, где прославляется частное предпринимательство, благонравие, богобоязнь. Еще один ее показательный пласт – острая антифеодалная и антицерковная сатира. Неизменным качеством городской литературы уже с самых ее начал является своего рода конкуренция, непростая соотнесенность в ней первоосновы народно-традиционной, идущей от национальной специфики, и универсальной, отражающей космополитический характер собственно городских реалий вне зависимости от конкретной страны. В той или иной мере в ней представлены эпос, лирика и драма, а наиболее распространенные повествовательные жанры – фаблю, шванки, романы. В театральных постановках были популярны как жанры религиозные (мистерии, миракли, моралите), так и светские, например, фарсы, фастанхтшпили.

Фаблю (в Германии сходные произведения назывались шванками) – французский вариант стихотворной новеллы. Сюжетной основой для него служило какое-нибудь забавное происшествие, участники которого попадают в смешное, двусмысленное положение и по ходу поисков выхода из него раскрывают свое истинное лицо. Виднейшими мастерами фаблио считаются Рютбёф, Бернье, Жан Бодель, Жак Безье. Преимущественно сатирико-юмористической направленности, фаблио нередко обращались и к проблематике нравоучительной, мировоззренческой. Особенно часто объектами иронии становятся священнослужители («О Буренке, поповской корове», «Завещание осла», «О том, как виллан словопрением добился рая»), в рассказах же о простых людях комическое то и дело оттесняется сочувствием («Крестьянин-лекарь», «Тытам», «О бедном торговце»).

Антифеодалная сатира широко представлена не только малыми повествовательными формами, но и крупными. Из них, пожалуй, наиболее известным был аллегорический «Роман о Лисе» («Роман о Ренаре»), целостно сложившийся в XII–XIII вв. Его центральный персонаж – хитрый лис Ренар – особенно яркая, откровенно циничная фигура своего времени. Он изображается не только как квинтэссенция нахального самоуправства существующего порядка,

но и как задорный смутьян, не без удовольствия устраивающий кровавые разборки, отыгрывающийся на сильных мира сего. Крупные животные олицетворяют другие далеко не лучшие качества представителей разных уровней феодальной иерархии. Если положение льва Нобля дает ему возможность хотя бы внешне блюсти благородство и справедливость, то его окружение – мрачная стая хищников, за спиной правителя готовых на все. Таковы злобный волк Изегрим со своей ненасытной и коварной супругой, неповоротливый обжора медведь Брюн, незаслуженно получивший высокий титул архиепископа звериного царства осел Бернар и многие другие. Не только смешными предстают и зверюшки помельче, вроде лукавого кота Тьебо, и вовсе плебс – куры, утки, зайцы, улитки... Динамикой повествования, многообразием характеров и воплощенных в нем конфликтов роман становится веским художественным свидетельством обостряющихся противоречий средневекового миропорядка, жизненного уклада как высших, так и городского сословий.

### **2.3. Литература Возрождения**

Эпоха Возрождения – естественное продолжение Средневековья, своеобразный его заключительный этап. По-прежнему главенствующей остается феодальная система хозяйствования и господствующими – два высших сословия. Еще лишь намечаются ростки будущих буржуазных революций, а в подавлении спорадических, пусть иногда и массовых крестьянских восстаний участвует не только рыцарство, но и городские верхи, все откровеннее претендующие на аристократизм, привилегии городского дворянства. Однако есть веские основания у этих двух-трех столетий, предшествующих новому времени, называться не Поздним Средневековьем, а Возрождением. Относительно краткой эпохе суждено было совершить необычную революцию – в науке, культуре, искусстве. В рождающейся духовной атмосфере уже нет места аскетизму, человек как земное, природное существо утверждает собственную свободу и мощь. Готическая отрешенность, устремленность к небесному оттесняются ренессансным восхищением богатством предметного, доступного восприятию органами чувств действительного мира. Бесплотные мадонны средневековых икон уступают место в алтарях жизнеутверждающим образам Богородицы. Как ранее религиозное мироощущение стремилось предопределять не только церковную, но и мирскую жизнь, так в эпоху Возрождения светское начало все интенсивнее воздействует на культовые устои.

Хорошо известны естественнонаучные, географические, астрономические открытия эпохи, но особо знаковыми оказались ее гуманитарные достижения. Причем, в них на равных выступают сфера научная (философия, филология, история, этика, педагогика) и сфера художественная (архитектура, искусство, литература). В своей основе восходящее к античности внимание к гуманитарным дисциплинам, опора на них, а не на схоластическую и религиозную премудрость, в воспитании, образовании, интеллектуальном общении рождает центральное движение эпохи – гуманизм как целостный комплекс нравственно-философских представлений. Гуманистическая направленность художественной литературы формируется и в русле общих тенденций своего времени, и через творческое переосмысление опыта античной классики и народно-поэтической стихии фольклора.

## Итальянское Возрождение

Благоприятные социально-экономические и культурно-исторические факторы обусловили то, что на землях Италии рано зарождается и достигает классического совершенства искусство и литература Ренессанса. Уже на рубеже XIII–XIV вв. проявляются новаторские тенденции, характерные для периода Предвозрождения и в литературе ярче всего обозначенные в творчестве Данте. Раннее Возрождение – это XIV в., светлое, искреннее утверждение человека в произведениях Петрарки и Боккаччо. Высокое Возрождение XV в. отмечено преимущественно «ученым» гуманизмом, развитием философии, этики, педагогики. Из писателей выделяются Л. Пульчи, М. Боярдо, Л. Ариосто. Позднее Возрождение XVI в. проникнуто осознанием трагизма человеческой жизни, попытками возврата к христианским идеалам и обретения земного рая. Крупнейшие авторы – Дж. Бруно, Т. Тассо, Т. Кампанелла. О некоторых самых значимых достижениях литературы итальянского гуманизма, в основном выпавших на его первоначальные этапы, мы поговорим подробнее.

*Данте Алигьери* (1265–1321) – уроженец Флоренции, города, которому выпала особая миссия в развитии итальянского Возрождения. Его творчество обозначило нравственно-художественные поиски Предвозрождения и начиналось в русле поэзии «нового сладостного стиля», выросшей из наследия средневековых трубадуров. Основоположником этого течения был Гвидо Гвиницелли (ок. 1240–1274), а непосредственным учителем Данте стал Гвидо Кавальканти (ок. 1260–1300). Нацеленный на более глубокое, нежели это было у трубадуров, раскрытие внутреннего мира личности, «новый сладост-

стный стиль» отличается изяществом и музыкальностью стиха, заметным усложнением всех образов, и в частности, – Прекрасной Дамы. Покорившая сердце поэта женщина здесь уподобляется деве Марии, и любовь к ней при всем своем земном характере предстает чистой, невинной, ведущей к высшим духовным ценностям. Любовь живет в благородном сердце по той же причине, по какой пламя горит на верхушке свечи.

Самым значительным произведением Данте, вышедшим из школы «нового сладостного стиля», стала «Новая жизнь» (1293). В ней оформляется образ возлюбленной Беатриче, который пройдет через все творчество поэта. Господствовавшие в те времена пусть и схематичные воззрения все же представляли любовь достаточно разнотипной, имеющей по меньшей мере три степени: физическую (телесную), духовную (интеллектуальную), небесную. Данте как земному человеку суждено восходить с низших ступеней, но внутренняя устремленность к высшей – небесной – не дает ему стать рабом собственных и чужих страстей. Поэтическая фантазия освящает возлюбленную, делает ее достойной места в раю, и такая «канонизация» дамы сердца уже не нуждается в благословении церкви, явно свидетельствуя о нарастании гуманистических тенденций эпохи.

Центральное творение Данте **«Божественная комедия»** (1307–1321) стало и своего рода продолжением любовной исповеди поэта, и раздумьем над доставшимися ему временем и судьбой, и глубинной аллегорией духовной приобщенности человека к вечному. Избрав жанр средневекового видения, не отходя в построении комедии от схем современных ему теологии, космогонии и логики (делится на три части: «Ад», «Чистилище», «Рай»; в каждой из частей по 33 песни, а вместе со вступительной всего 100), он уже поновому видит человека, прославляя его достоинство, ответственность за свои поступки, активность. В «Аде» Данте не просто бескомпромиссно оценивает далекие и близкие ему по времени нравственные, религиозные, социально-политические злодеяния или пугает ожидающими грешников муками. Он страстно сопереживает, проникается личной правдой каждого и совсем не по-церковному дает понять, что наказание уже присутствует в самом преступлении. Более того, в вечное царство теней, по которому странствует Данте, обычно выступавшее символом загробной исключительности, несовместимости с суетным миром живых, вместе с поэтом врывается земная, телесная реальность, способная самоутвердиться и там. Закрадывается ощущение, что не только потусторонние силы предопределяют человеческие судьбы, но уже и сами люди влияют на них. Пусть и кажущийся богохульством, такой поворот вполне впи-

сывался в гуманистические устремления эпохи: нет ничего человеческого, что бы происходило без причастности самого человека. А своими корнями он уводил к Библии, обращенной к человеку, познающему себя через Бога и устремленному к Нему, несмотря на свое несовершенство.

В художественном мире поэмы концептуально значимы все детали, вплоть до направления и способа передвижения, конструктивных характеристик каждой из сфер. Пространство «Ада», сжимаясь конусом, уходит в черную глубину земли, и души грешников с каждым кругом вниз расплачиваются за все более тяжкие проступки, самым страшным из которых поэт определяет предательство величества божеского и величества человеческого. В «Чистилище» уже по-иному: круги ведут вверх, к спасительному солнцу, а свой трудный подъем к земному раю души принуждены начинать с наказания за грех гордыни, который здесь признается наибольшим. Безгрешная небесная высь «Рая» воодушевляет простором и благодатным светом. Данте удалось построить повествование таким образом, что если вначале сам он предстает наивным ведомым, напуганным преследовавшими его соблазнами, а еще более – увиденным в бездне, то к концу поэмы созерцание даже самых могущественных сил не подавляет его, а одухотворяет.

Вполне закономерно поэтому, что исполнив свою миссию, отступают с сюжетной авансцены и основной проводник поэта, его учитель мастерства художественного слова Вергилий, и его спасительница, причисленная им к лику святых возлюбленная Беатриче, чтобы в финале Данте единолично был удостоен чуда созерцать Божественный Свет. Этот венчающий произведение аккорд снимает все сомнения относительно того, что именно сам поэт утверждается главным его героем (как еще здесь не вспомнить, что первые два столетия поэма называлась «Дантеидой»). Пройденный поэтом, пусть и в фантастической форме, самобытный путь испытания и возвышения Любовью, Знанием, Словом и Властью дает ему право чувствовать себя новой самодостаточной личностью. Потусторонний мир идеальных, абсолютных истин и мир землян выступают в «Божественной комедии» не взаимоисключающими, а соотнесенными явлениями. Заслуживающими и божественной благодати, и человеческого почитания предстают не только осененные святостью или исторической славой бесплотные тени, но и достойно идущие по жизни современники. Если точнее, хоть еще несмело, прибегая к аллегории, всем содержанием поэмы Данте подводит к мысли о своем поэтическом, религиозном и гражданском предназначении выступить живым примером для живущих. Два десятилетия спустя своей коро-

нацией на Капитолийском холме в Риме уже напрямик, и более четко разделяя религиозное и светское начала, заявит об этом Петрарка.

Данте гордится своим призванием поэта, он не пасует перед неизведанным и готов во всем доходить до первопричин, постоянно самосовершенствоваться и помогать самоопределяться другим, оттачивать мастерство художественного слова и развиваться духовно, «чтоб от глагола сердцем не отстать». Сквозным для поэта символом, концентрирующим все это, становится любовь – источник всех человеческих дел. Да, любовь бывает не только благой, но и злой, отчего так контрастны человеческие намерения и поступки. Вот в «Аде» и показаны ослепленные дурной любовью, в «Чистилище» – осознавшие свое несовершенство и готовые его преодолеть, в «Рае» – выстрадавшие чистую любовь в себе и к себе. Осветить путь к доброй любви, вывести земного человека из состояния несчастья и привести к состоянию счастья – центральная этическая, гуманистическая установка поэта. Не претендуя на однозначное жанровое определение «Божественной комедии» (а споры на этот счет не утихают и поныне), считаем возможным заметить: безусловным пафосом возвышения достойной подражания человеческой личности, в житейской сутолоке не потерявшей веру в людей и желания им помочь, сердцем болеющей за родной город и злосчастную судьбу сограждан, поэма естественно роднится с героическим эпосом Гомера и Вергилия.

Своего расцвета художественная литература итальянского гуманизма достигает в период Раннего Возрождения и представлена прежде всего творчеством Петрарки и Боккаччо.

**Франческо Петрарка** (1304–1374) как художник и мыслитель сумел наиболее цельно выразить гуманистическое отношение к миру, человеку и творчеству, заложить основы современной европейской поэзии. В его творчестве заметно отступает эпическое ощущение принадлежности к роду, гражданскому коллективу и нарастает осознание человеком своей уникальности и самоценности вне обязательств перед светскими и церковными институтами. А во время организованной в 1341 году собственной коронации как короля поэтов Петрарка не побоится сказать, что у теологии и поэзии разный предмет: та говорит об истинном Боге, эта – о ложных божествах и о смертных. Особенно близкими для него окажутся лирические жанры, выражающие внутреннюю борьбу человеческих чувств – от окрыленности устремлением к славе, гордости за собственную исключительность до печального уяснения невозможности до конца быть понятым и принятым другими.

Творческое наследие Петрарки многогранно. Например, незаконченная поэма на латинском языке «Африка» (1339–1342) созда-

валась как патриотический эпос, где римский полководец Сципион выступает провозвестником будущего единения и национальной независимости Италии. Дантевскую традицию аллегорического письма, возвышения возлюбленной (у Петрарки это Лаура) он развивает в поэме «Триумфы» (1352–1374). Проблемам истории, политической и духовной борьбы посвящены его трактаты и книги «Об уединенной жизни» (1346–1366), «О средствах против всякой фортуны» (1358–1366), «О невежестве собственном и других людей» (1367–1370), «Моя тайна, или Книга бесед о презрении к миру» (1342–1370) и др. Практически всю жизнь Петрарка работал над своей замечательной книгой лирики «**Канцоньере**» («Книга песен») (1327–1374), первая часть которой – «На жизнь мадонны Лауры», а вторая – «На смерть мадонны Лауры». Включающая 366 сонетов, канцон, секстин, баллад, мадригалов, она в основном посвящена воспеванию дивной Лауры, хотя одновременно содержит стихотворения, сконцентрированные на политической и религиозной полемике, адресованных друзьям раздумьях на моральные и житейские темы.

В первой части «Канцоньере» превалирует восхищение красотой и невинностью Лауры, уподобляемой мифологической Дафне, ради сохранения целомудрия превратившейся в лавровое дерево. Чистая любовь поэта к Лауре и его обращает в вечнозеленый лавр, льнувший своими ветвями к возлюбленной. Во второй части Лаура – проводник поэта по небесным сферам, его ангел-хранитель, приобщающий к высшим ценностям. При очевидном следовании дантевской традиции, Петрарка уже во многом по-иному говорит о любимой, не превращая ее в некий бесплотный символ. Несмотря на идеально-платонический характер любви поэта, Лаура предстает прежде всего прекрасной женщиной, и восхищение ею не свободно от чувственного влечения, смущающего и терзающего влюбленное сердце. Столь же неоднозначно и отношение Петрарки-гуманиста к религии, безусловной для нее приоритетности потустороннего мира. Он боится смерти и мучится мыслями о посмертной судьбе, потому что он верующий, но еще больше потому, что сумел открыть для себя красоту жизни, природы, человека, земной любви.

**Джованни Боккаччо** (1313–1375) и вовсе не склонен размышлять о небесном, намного более решителен в утверждении естественного права людей на земное счастье, художественном исследовании характера нового, внутренне свободного человека. Из богатого наследия писателя и ученого назовем лишь поэмы «Филострато» (1338) и «Фьезоланские нимфы» (1344–1346), пастораль «Амето, или Комедия о флорентийских нимфах» (1341–1342), романы «Филоколо» (нач. 1338) и «**Фьямметта**» (1343), книга новелл «**Декаме**

рон» (1350–1353), биография «Жизнь Данте Алигьери» (ок. 1360), трактаты «О генеалогии богов» (ок. 1350–1375) и «О знаменитых женщинах» (1361–1375). Через всю жизнь и творчество писателя тоже пройдет возлюбленная – Фьямметта, однако ее образ явно контрастирует с праведными Беатриче и Лаурой. Боккаччо показывает ее то манящей своей природной красотой язычницей-нимфой, то открытой всем земным радостям и горестям раскрепощенной женщиной.

В романе, полное название которого «Элегия Мадонны Фьямметты», она как раз выступает обычной современной женщиной, богатой замужней неаполитанкой. Повествование строится как ее исповедь о любовных встречах с молодым флорентийцем Памфило и о последовавшей разлуке. Самое печальное для Фьямметты даже не то, что по настоянию отца юноша возвращается домой и женится: оказывается, он это делает по любви, совершенно забывая ее. Писатель достаточно подробно раскрывает противоречивые чувства героини, в то же время представленный «поток сознания» покинутой женщины еще грешит риторикой, частыми экскурсами в античную мифологию. Роман увлекает исключительным вниманием к переживаниям личности, мастерски схваченными бытовыми и психологическими деталями. Все это дает право говорить о том, что своей «Фьямметтой» Боккаччо заложил основы будущего европейского психологического романа.

Самая известная книга писателя «Декамерон» («Десятидневник») включает сто новелл, в течение десяти дней рассказанных в компании семи женщин и трех юношей. Они бежали из охваченной чумой Флоренции на загородную виллу и сочли за лучшее времяпровождение там ежедневный обмен десятью рассказами на особенно дискуссионные в те времена темы. Среди них вольное обращение с Честью и Достоинством, отношение к Телу и Любви, злоупотребления свободой выбора, защита прав влюбленных, восприятие Смерти, непорядки в церкви и в поведении ее служителей. Источником сюжетов для писателя становится не только современность, но и весьма отдаленное прошлое: античная и средневековая литература, восточные легенды, библейские притчи. У Боккаччо они обретают актуальное и гуманистическое звучание, складываются в пеструю картину жизни эпохи. В забавных, дерзких, драматических, а чаще всего комических историях вырисовывается целая галерея ярких характеров, запоминающихся типажей. Немало в книге и откровенно сатирических новелл, в которых высмеивается духовенство, профанирующее религию и данные обеты, во всей неприглядности предстают глупые, трусливые обыватели с их жадностью и предрассудками. Тем не менее, как писатель периода расцвета Ренессанса,

Боккаччо не склонен к пессимизму. И определяющий пафос «Декамерона» – народное жизнелюбие и оптимизм, прославление ума, энергии, находчивости человека, его влюбленности в земное бытие.

Высокое и Позднее Возрождение в Италии уже идут под знаком нарастающего скептицизма по отношению к красоте реального мира, заметно отступают от демократических ориентиров раннего периода. Гуманизм все более обретает элитарный и книжный характер, склонен искать опору в отошедших было на второй план философских и религиозных концепциях. Маттео Боярдо (1440–1494) в незаконченной ироикомической поэме «Влюбленный Роланд» («Влюбленный Орландо», 1486) создает сказочно-насмешливую атмосферу, в которой заправляют безумная любовь, ревность, соперничество, женская хитрость. Эпический Роланд здесь превращается в утрированно блестящего рыцаря в духе романов Круглого стола, страстно влюбленного в красавицу Анжелику, не отвечающую взаимностью и увлеченную его кузеном Ринальдо. Не теряющий надежды покорить ее сердце, Роланд готов выполнить любой каприз принцессы, совершает самые невероятные подвиги на западе и на востоке, вступает в бой с великанами, колдунами и драконами, попадает в заколдованный сад и волшебный грот феи Морганы. Ирония автора снимает идеализирующий покров не только с рыцарского мира, в позиции Боярдо сказывается усиливающееся влияние эпикуреизма, учившего ничего не воспринимать всерьез и посмеиваться над собственными пристрастиями и увлечениями.

В сходном ключе Лудовико Ариосто (1474–1533) пишет поэму «Неистовый Роланд» («Неистовый Орландо», 1504–1532), сюжетно развивающую произведение Боярдо, и, вместе с тем, значительно расширяющую круг поднимаемых вопросов. Ариосто уважительно рассказывает о войнах Карла Великого и его рыцарей с сарацинами, о справедливой победе христиан над агрессорами. Сочувственно показана любовь молодого сарацинского рыцаря Руджеро к сестре Ринальдо воинственной деве Брадаманте, союз которых должен символизировать необходимость мира между мусульманами и христианами. Истории безумства Роланда, его погони за ветреной Анжеликой здесь отводится как бы развлекательная миссия. Явно усиливается ироническое отношение автора к фантастическому миру чудес, подвигов и рыцарских идеалов. Наряду с этим, удивительное путешествие Астальфо на Луну в поисках утерянного рассудка Роланда сопровождается имеющими вполне реальный смысл наблюдениями. Например, там, где хранится все утраченное людьми на Земле, старик Время сыплет в реку Забвения имена власть предержащих наравне с именами простых людей. Или такое замечание: че-

ловеческую глупость на Луне не найдете – она остается на Земле. Ариосто постоянно смешивает серьезное с шутливым, легко переходит от одного тона повествования к другому, так что комический, идиллический, лирический, эпический стили перемежаются без видимых переходов. Богатой гаммой ренессансного мироощущения, художественным мастерством автора поэма не только покорила современников, но и стала своего рода образцом для будущих поэтов, особенно эпохи романтизма.

В XVI в. к Италии приблизилась волна турецкого нашествия, и реальная угроза подвергнуться завоеванию резко усилила патриотические и религиозные чувства. На этой волне Торквато Тассо (1544–1595) берется за создание нового эпоса, призванного прославить христианство, возродить героический дух итальянцев. Сюжет поэмы «Освобожденный Иерусалим» (1580) основан на хрониках и традиционной литературе, описывающих завершение первого крестового похода. Центральными для поэмы становятся эпизоды осады и взятия Иерусалима войсками Готфрида (Гоффредо) Бульонского. Проникнутая идеей религиозного долга освобождения гроба Господня, она не может уйти и от проблем человеческих страстей. Сцены батальные, культовые сменяются лирическими историями (любовь Ринальдо и Армиды, Олиндо и Софронии, Танкредо и Клоринды), вводя неразрешимый конфликт между аскетическим требованием отказа от земного счастья и ренессансным утверждением человека высшей ценностью мира. Сказывалось уже замеченное Макиавелли ощущение кризиса, сомнений в безусловности гуманистического постулата о том, что человеческое общество может свободно и самостоятельно организовать свою жизнь. Противоречивость позиции Тассо до сих пор вызывает и диаметрально противоположные замечания критиков: одни осуждают «Освобожденный Иерусалим» за ее католический дух, другие – за изобилие светских, лирических мотивов.

Завершает гуманистические искания в Италии творчество **Томмазо Кампанеллы** (1568–1639), роман которого **«Город Солнца, или Идеальная Республика. Поэтический диалог»** (1602) наследует и развивает европейскую традицию утопий. Восходящая к Платону, к «Острову Солнца» Ямбула, к «Утопии» Т. Мора мечта о совершенном миропорядке у Кампанеллы в глобальном масштабе вырисовывается в виде теократического мирового государства, призванного «соединить жителей земли в единую семью». Конкретный город-дом романа предстает идеально спланированным комплексом поднимающихся к вершине холма строений под одной крышей, соединенных галереями и переходами. Городом правит мудрейший первосвященник – Солнце (он же Метафизик). Ему помогают три

соправителя: Мощь – ведающий военным делом, Мудрость – отвечающий за обучение и науку, Любовь – распоряжающийся продовольствием, одеждой, деторождением, воспитанием. Все обитатели живут своеобразной коммуной, преисполнены общинным духом, им чужды дурные наклонности, индивидуализм и частнособственнические устремления. Весьма строго автор определяет и миссию поэтов – сочинять панегирики и поучать. Воспевая славных полководцев Города Солнца и их победы, поэты не должны увлекаться домыслами и давать волю полету фантазии. Те же, кто дерзнет «присочинить что-либо от себя, подвергаются наказанию». Роман интересен продуманной до деталей системой организации общества, делающего и самих людей, и их жизнь лучше. Только вот обескураживает несовместимость желания Кампанеллы видеть человека счастливым и предлагаемых весьма жестких, принудительных способов сделать его таковым – одно из красноречивых свидетельств конечной иллюзорности практических построений ренессансных гуманистов, трагического тупика, в который завели их благие намерения.

## **Возрождение в Германии и Нидерландах**

Особенностью Ренессанса в германском регионе стала его главным образом ученая, религиозно-реформаторская направленность. Распространение книгопечатания, начало которому положил в середине XV в. Иоганн Гутенберг, решающим образом повлияло не только на общее развитие культуры и образования, но и стимулировало интерес к переводам, толкованию, распространению как религиозной, так и светской литературы. Филологические и философско-теологические изыскания гуманистов станут основой реформационного движения, а впоследствии – и классической немецкой философии. В обобщенном виде можно выделить два основных этапа немецкого Возрождения: ранний – это предреформационный период (до 1517) и зрелый – со времени начала Реформации. На фоне других важных моментов особого внимания заслуживает тот факт, что если на первом этапе борьба гуманистов с их противниками была ограничена преимущественно теоретическими дискуссиями литераторов, священнослужителей, кабинетных ученых, то второй этап обозначен массовыми, жестокими и кровопролитными сражениями на конфессиональной и социально-политической почве. Отвлеченные рассуждения уступают место конкретному, практическому перделу церкви и собственности.

Решающее влияние на характер раннего этапа гуманистического движения оказали Э. Роттердамский, С. Брант, И. Рейхлин,

У. фон Гуттен. Голландец по происхождению и «гражданин мира» по убеждениям и масштабу деятельности, *Эразм Роттердамский* (1466–1536) был интеллектуальным ориентиром для мыслящих людей не только своей эпохи. Предпринятое им издание греческого текста Евангелия с новым латинским переводом помогло прервать традицию восприятия священных книг исключительно как «божественного откровения». Поставленный им вопрос о грамотном изучении, о возможности разных подходов к первоисточникам церковного вероучения подрывал доверие к их официальному истолкованию, создавал почву для протестантской идеологии. В литературном наследии Э. Роттердамского выделяются «Похвальное слово глупости» (1509) и «Домашние беседы» (1518).

«**Похвальное слово глупости**» в равной мере развивает и традиции античной сатиры (Мениппа из Гадар, Лукиана), и опыт немецкой сатирической литературы о глупцах. Это как бы шуточный панегирик, восхвалительное слово. По всем правилам красноречия собой восторгается сама госпожа Глупость (по-гречески Мория).

В сущности же писатель высмеивает человеческие пороки и заблуждения, показывая, что именно глупость является причиной войн, непомерного тщеславия, обманов и самых страшных злодеяний. Но жизнелюбие и оптимизм автора эпохи Возрождения накладывает свой отпечаток на все повествование, отчего образ Глупости у него получается далеко не однозначным. Нередко она трактуется как живая энергия, созидательная устремленность, свойственные человеческой натуре. И тогда глупость является стимулом для неуспокоенности, добрых деяний: научных открытий, художественного творчества, обустройства быта и т.п. Вся человеческая жизнь может восприниматься как некое царство Глупости, в котором люди предстают одновременно рациональными и эмоциональными существами, мудрецами и глупцами, что лишний раз доказывает превосходство реальности над любыми догматами ее толкования.

Сатирическое начало было главенствующим и в литературе немецкого Возрождения. Книга стихотворных сатир «**Корабль дураков**» (1494) одного из ее зачинателей *Себастьяна Бранта* (1457–1521) восходит к городской литературе Средневековья своим морально-дидактическим пафосом, признанием изначальной бюргерской добропорядочности и умеренности. Писателю хотелось бы лишь усовершенствовать жизнь сограждан, открыть глаза на досадные проявления неразумия. И если аккуратно собранные им людские изъяны (лень, мнимая ученость, разврат, пьянство, пустое времяпровождение (а таковым он считает даже танцы) и т.п.) прежде

характеризовались как грехи, то здесь они предстают лишь как результат отступления от Разума. Их носители и заполняют вместительный корабль, направляющийся в Наррагонию – страну глупости. Самым большим и распространенным источником бед Брант уже считает не греховное ослабление благочестия и веры, а себялюбие и корыстолюбие. Увлеченные личной выгодой эгоисты забывают об общем благе, миром начинает править Господин Пфеннинг, попирая дружбу, любовь, справедливость и даже кровное родство. Победить его могут лишь разум, просвещение, нравственное воспитание, и вся надежда на то, что кораблю удастся попасть в «гавань Мудрости».

Иоганн Рейхлин (1455–1522), филолог, юрист, знаток древних языков, оказался одним из тех типично кабинетных ученых, которые проявили настоящее мужество в отстаивании гуманистических принципов веротерпимости, верности исторической правде, уважения к общечеловеческому интеллектуальному наследию. Возглавив в 1507 г. противостояние церковным фанатикам, призывавшим сжечь как вредоносные древние еврейские книги, прежде всего Талмуд и Каббалу, он сумел привлечь внимание всей мыслящей Европы к несостоятельности претензий инквизиции и ее сподвижников на безоговорочную духовную власть в обществе. Если его ранние комедии «Сергий, или Череп» (1496), «Хенно» (1497) были лишь легкой иронией над проделками монахов и адвокатов, то последующая публицистика проникнута непримиримой сатирой (памфлеты «Глазное зеркало», 1511; «Защита против кельнских клеветников», 1513). В 1514 г. Рейхлин публикует «Письма знаменитых людей», показавшие всем, какую широкую моральную поддержку получила его борьба у виднейших деятелей европейских стран.

Ученик Рейхлина, виднейший сатирик рубежа первого и второго этапов немецкого гуманизма Ульрих фон Гуттен (1488–1523) считается одним из соавторов знаменитого сборника памфлетов «Письма темных людей» (ч. I – 1515, ч. II – 1517). Появившийся следом за «Письмами знаменитых людей», он выделяется не только своеобразной, чрезвычайно талантливой формой поддержки Рейхлина, но и острейшей сатирой на его противников. Мастерские подделки под письма сторонников церковной реакции своему предводителю Ортуину Грацию, они ярко изобличают все убожество и невежество тех, кто вовлечен в массовые нападки на гуманиста. Книга великолепно показала, что у этих ревнителers веры на самом деле за душой не было ничего, кроме злобы и черной ненависти ко всему передовому. Из других произведений Гуттена назовем дидактическую поэму «Об искусстве поэзии» (1510), язвительные антиклерикальные «Диалоги» (1520) и «Новые диалоги» (1521).

С появлением в середине XV в. печатного станка создаются необходимые предпосылки для того, чтобы книга стала доступной самому широкому читателю. Нет необходимости говорить о культурно-исторической, просветительской важности этого события, но не менее значима и его чисто прагматическая сторона: производство книг становится экономически выгодным занятием, а их распространение – доходным делом. И совершенно не случайно сразу же набирают размах публикации «народных книг» с самыми разнохарактерными повествованиями (от охранительно-религиозных до отчаянно фривольных) на любой вкус и по весьма доступной цене. Эти анонимные лубочные издания сыграли существенную роль в привлечении людей к чтению, распространении грамотности, развитии интереса к литературе ушедших эпох и других стран, поначалу хотя бы как источнику увлекательных, экзотических сюжетов.

В XV–XVI вв. они расходились массовыми по тем временам тиражами, неся с собой как сатирико-дидактическую настроенность, так и карнавальное пренебрежение к господствующим порядкам и установлениям. Из множества народных книг выделяются: выдержанная в духе бюргерской литературы «О Фортунате и его кошельке» (1509); искрящаяся неиссякаемым юмором и проделками главного героя «Занимательная повесть о Тиле Эйленшпигеле» (1515); в традициях рыцарского романа любовно-сентиментальная «Прекрасная Магелона» (1535); трагическая неразрешимостью противоречия между бунтарским духом человека и его богобоязнью «История о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике» (1587); очередная история о дураках, своего рода утопия наизнанку «Шильдбюргеры» (1598).

Второй период немецкого Возрождения проходит под знаком Реформации – коренной перестройки христианского вероучения и церкви, решительно изменившей всю общественно-политическую ситуацию в Германии. Поводом к уже давно назревавшему реформационному взрыву стали знаменитые 95 тезисов, которые Мартин Лютер (1483–1546) вывесил 31 октября 1517 года на дверях Виттенбергского храма. Изобличая злоупотребления католической церкви, обвиняя папский двор в отходе от заветов христианства, в распутстве и роскоши, он особенно резко выступил против продажи индульгенций (специальных грамот на отпущение грехов, оцениваемых в зависимости от тяжести по установленной церковью «таксе»). В духе общих для протестантизма ориентиров восходящее к этим тезисам лютеранство провозгласило отделение немецкой церкви от Рима, ввело значительные изменения в религиозный культ. Важнейшие из них: отказ от признания святых, ангелов, культа Богородицы,

чистилища, монашества, безбрачия духовенства (целибата); утверждение прямой связи человека с Богом (без обязательного посредства церкви и духовенства), а следовательно, и права верующих на самостоятельное постижение Библии (прежде всего – Евангелия); признание только двух таинств (крещения и причастия); сведение богослужения преимущественно к совместным молитвам и пению псалмов. Живущие фактически так же, как и их паства, священнослужители не противопоставляются мирянам, их одежда, как и убранство церкви, отличается скромностью и простотой.

Изначальный демократизм, патриотизм доктрины Лютера привлек на его сторону тысячи сторонников из всех, в том числе беднейших, слоев общества, что позволило ему одержать победу в борьбе с Римом. Но уже ко времени Великой крестьянской войны (1524–1525) он, возглавивший новую церковь, своим союзником видит лишь феодальную верхушку. Чрезвычайно важное место в деятельности Лютера занимала литературная работа. Его трактаты, памфлеты, басни, особенно написанные до крестьянского восстания, признаются ярчайшими образцами публицистики того времени. В протестантских кругах получили широчайшее распространение его духовные псалмы и шпрухи. Но наиболее значительным делом Лютера стал перевод Библии на немецкий язык (1522–1534), сделавший ее самой популярной книгой в Германии. Для каждой семьи она была не только Священным Писанием, но и своеобразным учебником грамоты, ее язык поверх бесчисленных диалектов становился основой национально-культурной консолидации.

Заметным явлением этого периода становится городская литература, и в частности, – поэзия мейстерзингеров. Сформировавшаяся в среде ремесленников, тесно увязанная с цеховой жизнью, она жестко регламентировалась трудовой, библейской, религиозно-дидактической тематикой, строгими канонами сочинения и исполнения. Испытание в поэтическом искусстве было публичным, и специальная комиссия следила за соблюдением автором всех положенных правил так же придирчиво, как и на экзамене по профессиональному мастерству. Потомственный башмачник и одаренный поэт Ганс Сакс (1494–1576) был равно причастен и к культуре мейстерзанга, и к гражданской жизни своего вольного города. Вот и панегирик «Похвальное слово городу Нюрнбергу» (1530) – это искреннее восхищение родными местами и детальный перечень ворот, часов, улиц, колодцев, всех городских служб. Столь же деловито и тщательно он описывает свой любимый дом в стихотворении «Вся домашняя утварь, числом в триста предметов» (1544).

Ганс Сакс существенно расширил тематический диапазон мастерзингеров, вводя описания природы, сюжеты античных легенд, исторические и научные сведения, бытовые сцены из жизни бюргеров. При этом он не ограничивался разработкой новой темы в форме мастерзингерских песен, умело используя ее в шпрухе (назидательном сказе), шванке или фастнахтшпиле (масленичной фарсовой сценке). Поэт может перечислять «Императоров Римской империи, и сколько каждый царствовал» (1530), рассказывать «О возникновении Богемской земли и королевства» (1537), слагать «Шпрух о ста животных, с описанием их породы и свойства» (1545). Пожалуй, трудно найти такие злободневные для его времени вопросы, которые бы Сакс обходил. Он поддерживает реформацию и ее инициатора («Виттенбергский соловей», 1523), осуждает пороки церковников («Чудесное пророчество о папстве», 1527) и мирян («Корыстолюбие – ужасный зверь», 1527), озабочен судьбой Германии («Достохвальный разговор богов, касающийся разлада, царящего в Римской империи», 1544). Всегда оставаясь выразителем ренессансного мироощущения, Ганс Сакс умеет сочетать просветительский, сатирический, морализаторско-дидактический пафос с жизнерадостным восприятием мира, верой в нравственное совершенствование человека.

## **Возрождение во Франции**

Характер французского Ренессанса XV–XVI вв. определялся процессами становления сильного централизованного государства, церковной реформой и нарастающим межрелигиозным противостоянием. При Людовике XI (1461–1483), признаваемом первым королем абсолютистского типа, центральной власти одна за другой были подчинены обширные территории, принадлежавшие знатным аристократическим родам, не признававшим короля. Важным событием, самым позитивным образом повлиявшим на общественное и промышленно-экономическое развитие страны, стала ликвидация в середине XV в. крепостного права и замена барщины оброком. Резко активизировавшееся участие широких масс в гражданской жизни во многом обусловило то, что в основу гуманистической идеологии были положены как формирующиеся буржуазные, так и традиционные народные воззрения. Отсюда – нацеленность на глубинное выявление своеобразия каждой личности и понимание природы человека, защита его естественных прав и потребностей.

Карнавально-фольклорная стихия будет определяющей у виднейших ренессансных авторов, являясь одним из способов утверждения внесловного равенства людей и свободы совести, реабилитации

литации плоти и жизнерадостного мировосприятия. Если не детализировать, можно выделить два периода французского Возрождения: первый – до начала XVI в., приблизительно со времени завершения Столетней войны с Англией (1337–1453) и до конца правления Людовика XII (1498–1515); второй – со вступления на трон Франциска I (1515–1547) и объявления им себя в 1516 г. главой отделившейся от Рима французской католической церкви.

Ключевой фигурой литературы раннего гуманизма является Франсуа Вийон (ок. 1431 – после 1463), человек великого поэтического дарования и трудной судьбы. В поэмах со вставными балладами «Малое Завещание» (1456) и «Большое Завещание» (1461) искреннее раскрытие поэтом самых сокровенных личных чувств сплетается с умением посмотреть на себя как бы со стороны, с необходимой долей иронии и даже скепсиса. Он не боится говорить о силе плотских влечений, развенчивает куртуазную идеализацию любовных отношений. Поэт зло высмеивает ростовщиков, стяжателей, монахов, лицемеров всех родов, из-за которых мир разделился на два враждующих лагеря – сытых и голодных. Его волнуют неразрешимые проблемы бытия: быстротечность времени, уносящего красоту и молодость, неизбежность прихода старости и смерти, которой, к сожалению, единственной дано уравнивать людей. При множестве пародийных масок, постоянно прорывающихся трагедийных нотках, Вийон не дает победить себя злобе и отчаянию, явно отступающими перед его прославлением жизни и чувственных радостей.

Расцвет литературы французского Возрождения приходится на его второй период: кружок Маргариты Наваррской (К. Маро, Б. Деперье), романистика Ф. Рабле, поэтическая группа «Плеяда» (П. де Ронсар, Ж. дю Белле, Ж.А. де Баиф, Э. Жодель, Р. Белло, Ж. Дора, П. де Тиар). Главным произведением *Франсуа Рабле* (1494–1553), публиковавшимся отдельными книгами, последняя из которых выходит после смерти автора, стал роман **«Гаргантюа и Пантагрюэль»** (1532–1564). В окончательном варианте он состоит из пяти книг, последовательность которых predetermined хронологией описываемых событий.

I – «Повесть о преужасной жизни великого Гаргантюа, отца Пантагрюэля». II – «Пантагрюэль, король дипсодов, показанный в его доподлинном виде, со всеми его ужасающими деяниями и подвигами». III – «Третья книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля». IV – «Четвертая книга героических деяний и речений доблестного Пантагрюэля». V – «Пятая и последняя книга героических деяний и речений доброго Пантагрюэля». Уже одни эти заглавия дают почувствовать исходную комическую установку романа,

затянутую автором художественную игру с «проницательным» читателем, приученным расхожей литературой к выпяченным, интригующим названиям. Заимствуя гротескную эстетику народных книг, их карнавальную свободу в обращении с высоким и низким, Рабле, тем не менее, последовательно утверждает гуманистическое отношение к ценностным критериям действительности, в том числе и через избличение их деформаций. Именно в ироикомическом ключе оригинально решаются важнейшие из поднимаемых в романе проблем. Скептически соотнося разные подходы в образовании и воспитании, автор показывает, как примитивная зубрежка может выхолостить даже классика (метод учителя Олоферна). И наоборот, как хорошо спланированная учеба может стать естественной слагаемой полноценного развития человека (система учителя Понократа).

В целом поддерживая монархическую систему правления, Рабле считает необходимым предупредить о тех бедах, которые несут народам неразумные государи (агрессивность, самонадеянность Пикрохола). Тем подробнее писатель раскрывает различные аспекты деятельности своих мудрых правителей Гаргантюа и Пантагрюэля. Они равно благосклонно, стараясь соблюдать интересы всех задействованных сторон, могут решать и важнейшие общегосударственные вопросы, и самые незатейливые, житейские, возникающие у отдельного человека (например, затянувшаяся на три книги щекотливая проблема Панурга – жениться или не жениться). В художественном мире Рабле-гуманиста подобное сближение, а нередко и карнавальное смешение, большого и малого, важного и несерьезного позволяет по-новому отнестись к господствующим мнениям и ходячим истинам. Ему претит одномерное восприятие действительности, когда все сложное, противоречивое и непонятное в ней осуждается и пренебрежительно отбрасывается ради сохранения утвердившегося эталона.

В этом смысле особенно показателен, на поверхностный взгляд, создаваемый как бы исключительно по шутовской модели образ Панурга. Легче всего увидеть его плутом и трусом, обжорой и выпивохой, постоянно озабоченным плотскими вожделениями. А между тем, изначально сделав его ближайшим другом и советником Пантагрюэля, включив в самые важные сюжетные перипетии, автор ненавязчиво привлекает внимание и к таким его качествам, как острота ума, находчивость, образованность, проницательность, преданность друзьям, не только обостренное себялюбие, но и способность прийти на помощь другим. По ходу повествования Панург – человек из парижской толпы – все более утверждается таким же значимым и достойным, как и царственные великаны. Если вдуматься, на фоне этой яркой, деятельной, умеющей самостоятельно

выжить и утвердиться в не особенно к ней благосклонном мире фигуры вполне закономерно сугубо ироническое изображение писателем немногих картин, обращенных к утопическим мечтаниям об идеальных обществах. Каким-то выхолощенным, заформализованным предстает существование обитателей Телемского аббатства (не случайно нам дается понять, что даже знаменитый принцип «делай что хочешь» в силу господствующего там всеобщего энтузиазма и коллективизма превратился в правило всем и всегда дружно подхватывать то, что кто-то начал первым). Двусмысленным кажется и поведение переселенных Пантагрюэлем в страну дипсодов утопийцев, отличившихся разве что чрезмерным восхвалением, чуть ли не обожествлением своего благодетеля.

Вполне целенаправленно ориентируя свой роман не на утверждение чего-то законченного и безусловного, а на поиск, сомнение, путешествие в неведомое, Рабле вряд ли мог серьезно относиться к бытовавшим готовым вариантам совершенного общества, будь-то на обособленном острове, или на обустроенной за королевский счет для узкого круга избранных территории аббатства. Пока что – время вопросов, не ответов. И потому в финале романа так неопределенно предсказание оракула Священной Бутылки, напомнившей древнее изречение о том, что истина в вине, одним емким словом: «Пей!». Тем не менее, его глубинную и конечно же ироничную суть, наверно, точно уловили главные герои романа, озадаченные, но вовсе не обескураженные мудрой простотой услышанного: никто не даст готовой формулы будущего, твори его сам, наполняя жизнь трудом, искренностью, знанием, любознательностью.

### **Возрождение в Англии**

Зарождение английского Ренессанса традиционно относят ко второй половине XIV в., увязывая его с экономическими и социально-политическими изменениями, вызванными бурным ростом промышленности и расширением товарно-денежных отношений. Потрясения Столетней войны с Францией (1337–1453), бедственное положение изгоняемых со своих земель крестьян (огораживание их наделов для выращивания овец) вели к постоянным вспышкам насилия как со стороны правителей, так и обездоленных людей. Крупнейшее восстание сельской и городской бедноты 1381 г. под руководством Уота Тайлера, с трудом подавленное властями, вынуждает их пойти на отмену барщины, а вскоре и крепостного права. Укрепляющееся третье, предпринимательское, сословие использует любые способы, включая и разбойные нападения на морские караваны,

прежде всего испанские, для обогащения и усиления своего влияния, в конечном итоге подготавливая буржуазную революцию середины XVII в. В 1588 г. английскому флоту удается рассеять испанскую «Непобедимую армаду» и утвердить свое превосходство на океанских просторах. В этой тревожной обстановке социального брожения, нарастающих имущественных и сословных конфликтов идет становление новой английской культуры и литературы, высшим и определяющим ее своеобразие достижением которой станут театр и драматургия.

Предлагается следующая периодизация литературы английского гуманизма: предвозрождение (конец XIV–XV вв.); Раннее Возрождение (первая половина XVI в.); Зрелое Возрождение (со второй половины XVI в.).

В переходную эпоху от Средневековья к Возрождению выделяется творчество Уильяма Ленгледа (ок. 1332–1400) и его морально-дидактическая поэма «Видение о Петре Пахаре» (1362). Используя распространенный в средние века жанр «видений», автор наполняет его ренессансным ощущением полноты и разнообразия земного бытия. В состоящей из двенадцати видений поэме действуют как аллегорические персонажи (Правда, Зло, Взятка, Обман, Чревоугодие), так и конкретные люди разных званий и сословий (пахари и отшельники, купцы и монахи, нищие и бродяги, менестрели и рыцари, священники и епископы, даже сам король). Многие они повидали, побывали в святых местах и в Риме, но путь к Правде, оказывается, знает лишь один Петр Пахарь. С утра до ночи честно обрабатывавший землю, растивший так необходимый всем хлеб, он может точно указать, что этот путь пролегает через Труд. Научить людей трудиться – это и наставить их на путь Правды.

Поэма Ленгледа интересна и тем, что в ней впервые встречается упоминание о благородном разбойнике Робине Гуде. Отчаянный и мудрый предводитель лесной братии, «вольный стрелок», воплощение разбойничьей стихии и настоящей рыцарственности, он не нуждается в оправдании любых своих действий. Дерзко попирая «священную» неприкосновенность частной собственности, стержневые законы мира господ, Робин Гуд то и дело вынуждает их, привыкших безнаказанно издеваться над подданными, почувствовать, что значит жить в страхе и унижении. В получивших широчайшее распространение народных балладах о Робине Гуде и его сподвижниках подробно рассказывается о выбранной ими, и далеко не всегда по доброй воле, полной опасностей жизни. Мы видим, как вопреки всему, они сохраняют веселый нрав, остаются искренними, щедрыми и самоотверженными. Шервудский лес, в котором обита-

ют добрые молодцы, становится символом надежды, свободы и братства. Все сто сорок человек живут одной семьей, всегда готовы прийти на помощь не только своим, но и каждому, кто несправедливо обижен, нуждается в защите, терпит нужду. Лесные братья умеют найти способы наказать жестоких феодалов, жадных монахов и купцов, но особенно достается ноттингемскому шерифу, которому никак не удается с ними справиться.

Крупнейшим писателем английского проторенессанса является *Джеффри Чосер* (1340–1400), самой значительной книгой которого стал проникнутый гуманистическим духом сборник стихотворных новелл **«Кентерберийские рассказы»** (1387–1400). Во многом сходный с «Декамероном» Боккаччо, он заметно отличается увеличением значимости основного сюжета, обрамляющего вставные новеллы, большей языковой и образной свободой. Привлекает многообразие самых различных типов паломников (Монах, Аббат, Студент, Рыцарь, Купец, Крестьянин, Юрист, Игуменья, Врач и т.д.), естественная связь характеров рассказчиков с выбранной ими для повествования тематикой. Для каждой новеллы Чосер находит наиболее подходящий тон ее подачи: то сентиментальный, то бравурный, то иронический, то рыцарственно-героический. Сказывается использование опыта самых популярных жанров: животного эпоса и аллегии, жития святых и проповеди, фэблио и басни, рыцарского романа и легенды. Как и во всей новеллистике Возрождения, самой популярной здесь является тема любви. Она предстает и как заурядное плотское влечение, и как подоплека преступления, и как сжигающая страсть, и как символ благородства, и как основа семейного счастья. Чосер далек от морализаторства, однако он не безразличен к своим персонажам и умеет найти художественное выражение своей сатирической, юмористической или апологетической оценки их мыслей и поступков.

Английская литература Раннего Возрождения представлена довольно значительным количеством имен, среди которых особое место занимает *Томас Мор* (1478–1535). Получивший общеевропейское признание как мыслитель и государственный деятель, он все же наиболее известен как автор романа **«Золотая книга, столь же полезная, как и забавная, о наилучшем устройстве государства и о новом острове Утопии»** (1516). Ставшее впоследствии нарицательным слово «утопия» Т. Мор придумал сам на основе греческих, обозначающих «несуществующее место, или место, которого нет». Построенный в форме беседы с мореплавателем Рафаилом Гитлодеем, который якобы был одним из спутников самого Америго Веспуччи, роман состоит из двух различающихся по содержанию частей. Первая, преимущественно сатирическая, обращена к современной автору си-

туации в Англии, общим размышлениям о несовершенстве государственного правления, законов, имущественных отношений. Резко осуждая печально знаменитое огораживание полей, устами своего собеседника автор образно говорит о том, что овцы стали такими прожорливыми и неукротимыми, что поедают даже людей, разоряют и опустошают поля, дома и города. Главную причину постигших страну бед он видит в частной собственности, по своей сути несовместимой ни со справедливостью, ни с общественным благополучием.

Вторая часть «Утопии» – это и есть описание идеального мироустройства на далеком острове. В том государстве не знают частной собственности, оно представляет из себя федерацию городов, возглавляемую князем, которого пожизненно избирает сенат из числа кандидатов, предложенных народом. Основными структурными единицами хозяйственной и социально-организационной деятельности утопийцев являются семьи, занимающиеся тем или иным ремеслом. Но все они одинаково приобщены к сельскому труду, поскольку каждый горожанин на два года обязательно переселяется в деревню. Всеобщий полезный труд, являющийся естественной и непреложной обязанностью утопийцев, обеспечивает им и всеобщее благосостояние. Подобно древним грекам, они особенно высоко ценят красоту, силу, физическое совершенство, но более всего – совершенство духовное, способность к созерцанию истины. Имеющие равный доступ к образованию, медицинской помощи, материальным благам и управлению государством, утопийцы различаются лишь своими природными склонностями и задатками. Те же, кто не сумел ими разумно распорядиться, как и предоставляемой обществом свободой, становятся рабами, обреченными на повиновение и тяжелую работу. Т. Мор, разумеется, понимал, как рискованно полагаться лишь на сознательность человека, как трудно всегда делать лишь правильный выбор. Поэтому «Утопия» и заканчивается его искренними словами: «Я охотно признаю, что в утопийской республике имеется очень много такого, чего я более желаю в наших государствах, нежели ожидаю».

Период зрелого английского Возрождения характеризуется расцветом театра, драмы и поэзии. Такие известные поэты, как Филипп Сидней (1554–1586) и Эдмунд Спенсер (1552–1599) в своих стихотворениях, ориентированных на античную традицию, ренессансное мировосприятие Петрарки, Ариосто, «Плеяды», создают красочные, романтизированные образы, отличающиеся лирической проникновенностью и одухотворенностью. Закладываются также основы многообразия жанровых форм романа. Наряду с утопическими, появляются пасторальные романы, как, например, «Аркадия» (1581) Ф. Сиднея. К воспитательному жанру тяготеет написанный

Джоном Лили (1554–1606) роман «Эвфуэс, или Анатомия остроумия» (1578–1580), выделяющийся изысканным, даже вычурным слогом, впоследствии прозванный «эвфуизмом». Получают распространение также плутовские, бытовые («производственные») романы.

Однако наивысшего блеска литература английского Ренессанса достигла в драматургии. Важнейшим основанием для этого во второй половине XVI в. стало все более очевидное слияние воедино рафинированно-аристократического, наследующего традиции античной классики театра и опыта бродячих актерских трупп, умевших развлекать на городских площадях массового простонародного зрителя. Синтез этот оказался под силу так называемым «университетским умам» – возвращенным народной культурой выходцам из третьего сословия, которые получили университетское образование и в силу этого оказались востребованными в высших кругах общества. Они создают первые произведения нового типа, руководят их постановками, подготавливая почву для творческого триумфа У. Шекспира. Назовем некоторые имена и произведения. Самые первые трагедии «Горбодук» (1561) Т. Нортон и Т. Секвила, «Трагическая история доктора Фауста» (1589) Кристофера Марло (1564–1593). Комедии чисто развлекательного или склоняющего к раздумьям содержания «Галатейя» (1588), «Метаморфозы любви» (1590), «Матушка Бомби» (1594) Д. Лили, «Монах Бекон и монах Бончей» (1589), «Шотландская история короля Якова IV» (1591), «Приятная комедия о Джордже Грине, Векфилдском полевом стороже» (1593) Роберта Грина (1558–1592).

Высшим достижением английского Ренессанса, великолепным образцом мировой классики стало творчество *Уильяма Шекспира* (1564–1616), талантливого поэта и гениального драматурга. В богатейшем и насыщенной творческими исканиями наследии писателя можно выделить четыре периода, представляя которые мы выборочно назовем его произведения.

#### **Первый период (1590–1594):**

Ранние хроники: «Генрих VI», ч. 1, 1592; «**Ричард III**», 1593.

Ранние комедии: «Комедия ошибок», 1592; «Укрощение строптивой», 1593.

Ранняя трагедия: «Тит Андроник», 1594.

Поэмы: «Венера и Адонис», 1592; «Лукреция», 1593.

#### **Второй период (1594–1600):**

Хроники, близкие к трагедии: «Ричард II», 1595; «Король Джон», 1596.

Романтические комедии: «Сон в летнюю ночь», 1596; «**Венецианский купец**», 1596.

Первая зрелая трагедия: «**Ромео и Джульетта**», 1595.

Хроники, близкие к комедии: «Генрих IV», ч. 1, 1597; «Генрих V», 1598.  
Вершина комедийного творчества: «Много шума из ничего», 1598;  
«Виндзорские кумушки», 1598; «Двенадцатая ночь», 1600.

Лирика: «Сонеты», 1592–1598.

#### Третий период (1600–1608):

Трагедии, обозначившие перелом в творчестве: «Юлий Цезарь», 1599; «Гамлет», 1601.

«Мрачные комедии»: «Конец – делу венец», 1603; «Мера за меру», 1604.

Вершина трагизма: «Отелло», 1604; «Король Лир», 1605; «Макбет», 1606.

Античные трагедии: «Антоний и Клеопатра», 1607; «Тимон Афинский», 1608.

#### Четвертый период (1609–1613):

Поздняя хроника: «Генрих VIII», 1613.

Трагикомедии: «Перикл», 1609; «Цимбелин», 1610; «Зимняя сказка», 1611; «Буря», 1612.

Первый, в значительной степени ученический период в творчестве Шекспира показывает изначальную многоплановость, многожанровость его художественных поисков, становление концептуальных основ собственных подходов к осмыслению самых болезненных проблем его времени. Уже в первых хрониках и комедиях чувствуется будущий мастер, хотя их трагизм и комизм еще преимущественно внешние. В драмах-хрониках на первый план выдвигались судьбы английского государства, и человеческая жизнь обретала смысл лишь в тесной связи с историческим процессом. Что существенно, обращаясь к прошлому, писатель ищет ответы на вопросы современности. В комедиях, где еще изобилуют фарсовые сцены, Шекспир выходит на центральную для гуманистов тему любви, и его деятельные, жизнерадостные герои и героини в борьбе за свое счастье преодолевают несправедливость законов, косность обычаев, недоверие к человеческой натуре.

Во второй период Шекспир выступает как сформировавшаяся творческая личность, с особым блеском показавшая себя в комедиях и сонетах. Действие комедий развивалось через остроумные, игристые интриги, где природа выступала как безусловно мудрейшее начало, а ее высшее создание – человеческая личность – носителем добра и красоты. При всем разнообразии тем и конфликтов в произведениях этого периода преобладает стремление к гармонии, вера в оптимистическое решение драматических коллизий. Однако уже в сонетах наряду с воспеванием любви и счастья земного бытия начинают звучать трагические нотки разочарования, сомнений в возможности полного взаимопонимания даже между любящими сердцами. И первая

зрелая трагедия «Ромео и Джульетта» строится не только на не имеющем оправдания конфликте феодальных времен, но и на своего рода вневременном недопонимании друг друга влюбленными.

Третий, преимущественно трагический, период творчества драматурга свидетельствует о том, что к этому времени он предельно остро почувствовал невозможность реализации идеализированных гуманистических мечтаний в далеко не совершенной, но все же единственно реальной действительности. Высочайшее напряжение и неразрешимость трагического конфликта у Шекспира предопределены тем, что равно губительными для его героев оказываются и стерильная чистота (незнание жизненной конкретики), и запредельный иммунитет (уверенность в полнейшем владении ситуацией). Действующие или мудрствующие, решительные или сомневающиеся, власть предержавшие или рвущиеся к ней, живущие прошлым или будущим они крайне эгоистичны, ослеплены своими правдами и слишком поздно прозревают. Но ведь действие не замыкается пределами сцены, оно обращено к зрителю, которому дарована возможность пережить увиденное и задуматься над ним.

В четвертый, заключительный период творчества Шекспир создает несколько драм, в которых одновременно присутствуют и трагическое, и комическое начала. Это рождает особый художественный мир, в котором за действиями решительного, целеустремленного в духе трагедии героя как бы наблюдает, про себя иронически их комментируя, скептик из комедии. Шекспир заметно отходит от тупиковости трагедийных ситуаций, вместе с тем, не позволяя утвердиться и комедийному осмеянию. Если еще иметь в виду, что в этих пьесах идет постоянное переплетение сказочных, фантастических мотивов с картинами реальной действительности, что судьбы героев зависят не столько от их воли, сколько от случайности, волшебства или постороннего вмешательства, нам удастся почувствовать новые художественные ориентиры драматурга. Да, он видит несовершенство этого мира, но в то же время не может не осознавать, что ему открылась лишь его часть, возможно, не самая большая и не самая лучшая или худшая. Вокруг так много тайн, загадок, чудес, метаморфоз, масок, и вполне вероятно, что именно там, за пределами нашего сегодняшнего знания кроется созидательная энергия будущих позитивных преобразований. Творивший на переломе двух великих исторических эпох, Шекспир особенно остро ощущает изъяны и мира уходящего, и утверждающегося ему на смену, он разочарован во многих идеалах и начинаниях человека, но только не в нем самом.

## Возрождение в Испании

Хотя ренессансные тенденции в Испании проявляются с конца XIV в., господствующими они станут лишь ко времени полного освобождения страны от арабского нашествия. Начавшаяся буквально с момента сарацинского вторжения в начале VIII в. и завершившаяся в 1492 г. Реконкиста стала важнейшим стимулом единения испанских народов, формирования национального самосознания. Победа объединительных тенденций в экономике и политике благоприятствовала утверждению таковых в искусстве, литературе, научной мысли. Формирующееся ренессансное представление о развитии общества как поступательном движении к гармонии человека и природы, человека и государства вместе с принятым аристотелевским принципом подражания природе могут считаться идейно-эстетической основой литературы испанского гуманизма. Вместе с тем, самое серьезное влияние на нее оказала идущая из средневековья народная традиция с осязаемым мавританским элементом. Выделяются два периода: Раннее Возрождение (конец XV – середина XVI в.) и Зрелое Возрождение (со второй половины XVI в.).

В первый период формируются основы ставшего самым популярным в литературе испанского Возрождения жанра – романа. Издавна распространенный во многих европейских литературах, он долго не приживался на испанской земле, зато теперь проявился во всем разнообразии: рыцарский, пасторальный, «мавританский», идиллический, плутовской. В числе первых самое широкое распространение получает неорыцарский роман «Амадис Гальский», одна из версий которого была опубликована Родригесом де Монтальво в 1508 г. Заимствуя из средневековья авантюрно-любовный сюжет и героико-фантастические элементы, автор наполняет этот роман по существу своему уже новым мироощущением. С особой силой в нем подчеркивается неустрашимая борьба Амадиса с судьбой, его право на личное счастье. Аскетизму религиозной морали, замкнутому и душному пространству будней противопоставлены романтика неведомого, поэзия человеческого чувства. Возникшие в XVI в. как подражания «Амадису» другие рыцарские романы («Пальмерин Английский», «Бельянис Греческий» и т.п.) в художественном отношении были значительно слабее. И все же следует помнить, что даже Сервантес, справедливо иронизируя над плоскими и обветшалыми дифирамбами рыцарству, над ходульностью переходящих из романа в роман представителей многочисленного «семейства Амадисов», взял для своего «Дон Кихота» рыцарскую настроенность на подвиг, светлую духовность и верность в любви, высокое сознание человеческого достоинства.

Расширение читательской аудитории, усиление демократических тенденций в общественной жизни постепенно оттеснили исчерпавший себя неорыцарский роман, выдвинув на первый план плутовской. Роман «Ласарильо с Тормеса» (1554) положил начало развитию этого оригинального, более других носившего национальную окраску жанра. Как и в рыцарском романе, в «Ласарильо с Тормеса» жизнеописание главного персонажа ведется с момента его рождения. Здесь такое же обилие событий и быстрая смена мест действия, так же велика роль авантюрного элемента. Однако уже с главного героя начинаются принципиальные отличия. Ласарильо рожден не знатным аристократом, а презренным бедняком. Роман насыщен стихией реальной жизни самых низших слоев испанского общества, их повседневными, прозаическими заботами. Ласарильо не до высоких помыслов и доблестных деяний, поскольку его единственный постоянный спутник – голод. Чувство голода делает его решительным и смелым, изворотливым и лицемерным, научит самым дерзким проделкам и низким ухищрениям.

Наслаиваются все новые и новые приключения, а вместе с ними первоначальная тревога, боль за судьбу мальчика сменяются растущим неприятием его совершенствующегося плутовства. Сентиментально-драматический пафос в романе окончательно оттесняется сатирическим. Мошенничество, прохиндейство разнообразных хозяев-учителей Ласарильо изобличаются уже в одном ряду с осуждением его собственного эгоизма, черствости и корыстолюбия. В этом смысле «Ласарильо с Тормеса» выгодно отличается от следующей за ним массовой продукции плутовского романа конца XVI в., где наметится открытая героизация плута.

Величайшим писателем испанского Возрождения, всемирно признанным классиком литературы стал *Мигель де Сервантес Сааведра* (1547–1616). Талантливый поэт и драматург (известно около тридцати драм, трагедий, комедий), он более всего прославился как прозаик, автор знаменитого «Дон Кихота». Назовем самые интересные его произведения: роман «Галатея», 1585; роман «Дон Кихот», ч. 1 – 1605, ч. 2 – 1615; сборник «**Назидательные новеллы**», 1613; поэма «Путешествие на Парнас», 1614; сборник «Восемь комедий и восемь интермедий», 1615; роман «Странствия Персилеса и Сихисмунды», опубл. в 1617 г.

Роман «**Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский**» принадлежит к тем памятникам мировой литературы, которые подводят черту под целой эпохой искусства слова и предопределяют формирование его будущего, отсылая туда неповторимый «вечный образ». Новаторское восприятие жизни, необычное сочетание утверждающего и

критического начал рождает особое идейно-художественное единство, универсальное видение мира. Сервантес, глубокий, тонкий и остроумный автор, в «Дон Кихоте» рассчитывает на такого же вдумчивого, обладающего чувством юмора читателя. Сочетание положительных характеристик с иронией и гротеском требует от нас способности ощущать их подвижность и условность, напряженной сотворческой работы. Уже в центральной сюжетной линии произведения – приключениях и подвигах Дон Кихота и его оруженосца Санчо Пансы – важно чувствовать как пародирование известных схем и образов рыцарских повествований, так и поддержку их основного пафоса.

Как подсчитали исследователи, в романе действуют 669 персонажей. Если из этого внушительного числа исключить рыцаря и его оруженосца, всего несколько сочувствующих им пар из вставных новелл и тех немногих, кто ясно не выразил своего отношения к Дон Кихоту, остается явно преобладающая масса, единодушная в его осмеянии. Писатель щедро предоставляет возможность каждому из желающих осудить странное безумство рыцаря, ограниченность поверившего ему Санчо Пансы, нелепость обоих. Но чем дружнее и громче звучат разящие голоса большинства, тем все менее убедительны их аргументы и все более подозрительна сама агрессивность этих людей. Конечно, грустно и смешно смотреть на частое несоответствие добрых намерений славного идалго и весьма плачевных результатов его «подвигов», оправданны проклятия несчастного пастушка, хозяина загубленных бурдюков или владельца таза-шлема. Однако заметим: в романе не так уж и много подобных трагикомических недоразумений, в большинстве случаев Дон Кихота делают посмешищем без достаточных на то поводов. Просто, он плох тем, что не такой, как все, что бескорыстен и честен, что не приспособливается к установленным порядкам. Так сумасбродство Дон Кихота обретает особый художественный смысл еще и потому, что в его присутствии теряют устойчивость окружающие рыцаря убожество и самонадеянность, меркантилизм и стяжательство.

Совершенно очевидно, что писатель не идентифицирует себя ни со своим любимым героем, ни с кем-то из других персонажей, ни даже с включенным в повествование автором. Это обязывает нас настроиться на чтение «между строк», снова и снова задумываться над действительным смыслом даже, казалось бы, легких для понимания фраз и абзацев. Ведь изящная ирония Сервантеса – зачастую лишь способ выразить одобрение, а многословное восхваление то и дело оказывается злой насмешкой. Отказ главного героя в конце романа от имени Дон Кихот Ламанчский и возвращение к прежнему Алонсо Кихано Добрый не следует воспринимать как отречение от былых

духовных заветов. Это всего лишь открытое утверждение того, что до сих пор он скрывал под маской странствующего рыцаря, – доброты. Невозможно воскресить прошлое, но нельзя вместе с ним терять рыцарственность, душевность, энтузиазм, дружбу – качества, которым и на смертном одре остался верен герой Сервантеса. Можно с уверенностью утверждать, что как бы ни сильна и очевидна была сатирическая направленность романа, для писателя-гуманиста его «Дон Кихот» – прежде всего гимн благородству, высоким устремлениям человеческого духа.

### ***Контрольные вопросы***

1. Современная наука о Средневековье и Возрождении. Западная Европа после падения Римской империи и до первой буржуазной революции.
2. Периодизация литературы Средневековья и Возрождения, характер влияния на нее античного наследия, местных традиций и фольклора.
3. Литература Раннего Средневековья. Кельтский эпос: ирландские саги о Кухулине, фантастическое, мифологическое и бытовое в них.
4. Сборник скандинавской эпической поэзии «Старшая Эдда» и языческая мифология. Космогония, теогония и земная проблематика в песнях.
5. Древненемецкая «Песнь о Хильдебранде», ее соотнесенность с событиями великого переселения народов и крушения Римской империи.
6. Своеобразие композиции англосаксонской «Поэмы о Беовульфе». Смещение языческого и христианского начал в ней, легендарно-мифологическое осмысление истории.
7. Литература Зрелого Средневековья. Героический эпос во Франции и «Песнь о Роланде». Самоотверженная защита Отечества, воинская доблесть и верность рыцаря монарху как определяющие установки поэмы.
8. «Песнь о моем Сиде» и испанский героический эпос. Прославление национально-освободительной борьбы с маврами, сатирические и бытовые мотивы в поэме.
9. Героический эпос в Германии. «Песнь о Нибелунгах»: сюжет, центральные персонажи, многоуровневость конфликтов, влияние куртуазно-рыцарской литературы.
10. Специфика героического эпоса у южных славян. Сербские песни о сражении на Косовом поле.
11. Рыцарство в культурной жизни Франции XII–XIII вв. Прованс

- и его роль в формировании куртуазной поэзии.
12. Основные жанры и тематика поэзии трубадуров. Борьба «ясного» и «темного» стилей в провансальской лирике.
  13. Куртуазный роман, его основные циклы. Преимущественно светский характер, разработка темы любви, зачатки психологического анализа в рыцарском романе.
  14. Творчество Кретьена де Труа. Вопросы куртуазной этики, повествование о рыцарских авантюрах, идеализированные картины быта в его романах.
  15. «Роман о Тристане и Изольде» и его куртуазный вариант, восстановленный Ж. Бедье. Сюжет, конфликт, социально-этические установки романа.
  16. «Повесть об Окассене и Николет»: комические элементы, торжество любви над кодексом рыцарской чести. Упадок куртуазного романа в XIV–XV вв.
  17. Возникновение городской литературы и ее ограниченно реалистический характер. Фаблю, шванки, моралите, фарсы. «Роман о Лисе» как антифеодалная сатира.
  18. Литература эпохи Возрождения. Фольклорное и античное наследие, «открытие мира и человека». Реалистические картины действительности и утопические построения гуманистов.
  19. Итальянское Возрождение. Политическая и культурная жизнь Флоренции рубежа XIII–XIV вв. и Предвозрождение. Особенности поэзии «нового сладостного стиля».
  20. Этапы творчества Данте. Художественное своеобразие «Новой жизни». Философско-политические трактаты поэта, их основные идеи.
  21. «Божественная комедия» Данте как философско-художественный синтез средневековой культуры и пролог к литературе нового времени. Смысловая нагрузка «Ада».
  22. Художественно-мировоззренческая позиция Данте в «Чистилище» и «Рае» его «Божественной комедии», взаимоувязанность религиозных и гуманистических установок.
  23. Раннее Возрождение в Италии. Жизнь, литературная и научная деятельность Петрарки, его поэмы и морально-философские трактаты.
  24. Лирика Петрарки. Нравственно-художественные ориентиры, лирический герой «Книги песен», ее значение для последующей итальянской и европейской поэзии.
  25. Творчество Боккаччо. «Фьямметта» в литературе гуманизма и становлении психологического романа.
  26. История создания, особенности построения, ренессансное ми-

- ровосприятие и народность «Декамерона» Боккаччо.
27. Памятники высокого итальянского Возрождения: «Влюбленный Роланд» Боярдо, «Неистовый Роланд» Ариосто, «Освобожденный Иерусалим» Тассо, – их смысловая направленность и отношение к рыцарской литературе.
  28. Утопический социализм и ренессансный гуманизм в «Городе Солнца» Кампанеллы. Историко-литературные и биографические основы романа.
  29. Нидерландская культура в эпоху Возрождения. Жизнь и творчество Эразма Роттердамского, его «Похвальное слово глупости».
  30. Немецкое Возрождение. Отражение предреформационной Германии в «Корабле дураков» С. Бранта. Использование автором традиций народной сатиры.
  31. Историко-культурное развитие Германии XVI в. Реформация, ее вожди и эволюция, народные движения.
  32. Немецкий ученый-гуманист И. Рейхлин, его литературно-публицистическая деятельность. «Письма темных людей». Сатирическое наследие Ульриха фон Гуттена.
  33. Г. Сакс и бюргерская литература немецкого Возрождения. Народные книги «Тиль Эйленшпигель», «История о докторе Фаусте».
  34. Французское Возрождение. Предвозрождение, идейно-тематическая направленность поэзии Ф. Вийона.
  35. Расцвет французского Ренессанса и творчество Ф. Рабле. История создания, композиция его «Гаргантюа и Пантагрюэля» в связи с социально-политическими, реформационными событиями в стране.
  36. Ироикомическое начало «Гаргантюа и Пантагрюэля», осмысление Ф. Рабле гуманистических идеалов. Педагогические взгляды автора, материалистические тенденции романа.
  37. Основные объекты критики в «Гаргантюа и Пантагрюэле». Юмор и сатира писателя в связи с народной смеховой культурой. Роман Рабле как книга для детей.
  38. Возрождение в Англии. Проторенессанс. Поэма Ленгледа «Видение о Петре Пахаре».
  39. Социально-художественная направленность народных баллад о Робине Гуде, их увязанность с крестьянскими движениями в Англии XIV–XVI вв.
  40. Демократический, жизнеутверждающий характер «Кентерберийских рассказов» Чосера. Разнообразие социальных типов, мировоззренческих позиций паломников.
  41. Томас Мор – первый утопист эпохи Возрождения. Композиция романа, социально-обличительные тенденции и средства их вы-

- ражения в «Утопии».
42. Педагогические взгляды писателя, воображаемые картины разумного, гуманного устройства общества в «Утопии» Т. Мора.
  43. Расцвет драмы и театра. Демократическая и придворно-аристократическая линии в английской драматургии. Предшественники Шекспира.
  44. У. Шекспир, периодизация его творчества. Ранние поэмы и драмы (хроника «Ричард III»).
  45. Комедии Шекспира, их иронический и оптимистический характер. Основная проблематика и центральные персонажи «Виндзорских кумушек».
  46. Усложненность образной системы и конфликта, осмеяние меркантильного своекорыстия чувств, женские персонажи в комедии Шекспира «Венецианский купец».
  47. Тематика, нравственно-философские ориентиры сонетов Шекспира. Многогранность разработки проблематики любви и дружбы, художественное мастерство.
  48. «Ромео и Джульетта» Шекспира – трагедия безоглядной юношеской любви в столкновении с житейской косностью. Сюжет, центральные персонажи.
  49. «Гамлет» как начало нового этапа в творчестве Шекспира. Трагический конфликт гуманистической мечты и реальной действительности.
  50. Трагическое заблуждение и прозрение короля Лира, их неоднозначность. Другие центральные персонажи шекспировской трагедии «Король Лир», ее смысловая направленность.
  51. Проблематика шекспировской трагедии «Отелло», ее перекличка с сонетами писателя. Осуждение им как расовых и социальных предрассудков, так и крайнего эгоизма.
  52. Способы раскрытия характеров центральных персонажей, трагедия наступающей эпохи внеиерархичности властных притязаний в «Макбете» Шекспира.
  53. Пьесы позднего периода творчества Шекспира и трагикомедия «Буря». Сочетание в ней реалистичности человеческих характеров и нереальных обстоятельств.
  54. Богатство художественных открытий Шекспира. Изображение человеческой личности во всей ее сложности, непознанности и глубине – его важнейшее творческое достижение.
  55. Испанское Возрождение. Широкое распространение неорыцарского романа («Амадис Гальский») на рубеже XV–XVI вв. Плутовской роман («Ласарильо с Тормеса»), его демократическая и индивидуалистическая направленность.

56. Творчество М. Сервантеса. Рыцарские, мавританские, пасторальные идеалы и реальный мир в романе «Дон Кихот».
57. Многоплановость художественного характера главного героя в «Дон Кихоте» Сервантеса. Его привлекательность при намеренной авторской деидеализации.
58. Люди из народа в «Дон Кихоте» Сервантеса и образ Санчо Пансы. Несостоятельность правящих сословий, социальные отношения в романе.
59. Литературная полемика в «Дон Кихоте» Сервантеса, художественное своеобразие первой и второй частей. Роман как книга для детей.
60. Новеллистика Сервантеса. Разнообразие характеров, критическое изображение современных нравов в «Назидательных новеллах».

## *Библиография*

Песнь о Роланде.  
Песнь о моем Сиде.  
Песнь о Нибелунгах.  
БЕДЬЕ Ж. Тристан и Изольда.  
ДАНТЕ А. Божественная комедия.  
БОККАЧЧО Д. Декамерон. Фьяметта.  
ПЕТРАРКА Ф. Книга песен.  
КАМПАНЕЛЛА Т. Город Солнца.  
БРАНТ С. Корабль дураков.  
ЭРАЗМ РОТТЕРДАМСКИЙ. Похвала глупости.  
РАБЛЕ Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль.  
ЧОСЕР Дж. Кентерберийские рассказы.  
МОР Т. Утопия.  
ШЕКСПИР У. Сонеты. Ричард III. Виндзорские кумушки.  
Венецианский купец. Ромео и Джульетта. Гамлет.  
Отелло. Макбет. Король Лир. Буря.  
СЕРВАНТЕС М. Дон Кихот. Назидательные новеллы.

\*\*\*

Алексеев М.П. и др. История зарубежной литературы: Средние века. Возрождение. – М., 1978.

Аникст А.А. Творчество Шекспира. – М., 1963.

- Багно В. Дорогами «Дон Кихота». – М., 1988.
- Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
- Брандес Г. Шекспир: Жизнь и произведения. – М., 1997.
- Голенищев-Кутузов И.Н. Данте. – М., 1967.
- Гуревич А.Я. Категории средневековой эстетики. – М., 1972.
- Данте и всемирная литература. – М., 1967.
- Ковалева Т.В., Лапин И.Л., Паньков Н.А. Литература средних веков и Возрождения. – Мн., 1988.
- Культура эпохи Возрождения. – Л., 1986.
- Культура эпохи Возрождения и Реформация. – Л., 1981.
- Лапин И.Л., Голубович Н.В. Зарубежная литература. Античность. Средневековье и Возрождение. XVII–XVIII вв. / под ред. И.Л. Лапина. – Витебск, 2006.
- Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
- Мелетинский Е.М. Средневековый роман. – М., 1983.
- Михайлов А.Д. Французский героический эпос. – М., 1995.
- Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М., 1976.
- Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. – М., 1989.
- Пинский Л.Е. Реализм эпохи Возрождения. – М., 1961.
- Пинский Л.Е. Шекспир: Основные начала драматургии. – М., 1971.
- Пуришев Б.И. Литература эпохи Возрождения: курс лекций. – М., 1996.
- Реутин М.Ю. Народная культура Германии. – М., 1996.
- Смирнов А.А. Средневековая литература Испании. – М., 1969.
- Уколова В.И. Античное наследие и культура раннего средневековья. – М., 1989.
- Хейзинга Й. Осень средневековья. – М., 1988.
- Хлодовский Р.И. Декамерон: Поэтика и стиль. – М., 1982.
- Хлодовский Р.И. Франческо Петрарка: Поэзия гуманизма. – М., 1974.
- Чернец Л.В. Литературные жанры. – М., 1982.
- Шайтанов И.О., Афанасьева О.В. Зарубежная литература: Средние века. – М., 1996.
- Шайтанов И.О. Зарубежная литература: Эпоха Возрождения. – М., 1998.
- Шведов Ю.Ф. Вильям Шекспир: Исследования. – М., 1977.
- Шведов Ю. Эволюция шекспировской трагедии. – М., 1975.

### 3. СОВРЕМЕННОСТЬ

Масштабные процессы в мировой литературе последней трети, а точнее, завершающего сорокалетия XX и начала XXI века лишь начинают осмысляться в нашей науке, и совсем непросто определиться с подходами к ним в небольшом разделе компендиума. Учитывая опыт имеющихся пособий как и сжатость учебного курса зарубежной литературы на филологическом факультете университета, мы сочли возможным ограничиться лишь ареалом западной словесности, а в его пределах – отдельными тенденциями и странами, наиболее концентрированно представляющими основные векторы развития. Безусловно, сегодня ничего не существует изолированно, вне пересечений с самыми разными, нередко контрастными эстетическими системами, концепциями мира и человека. Усиление поликультурного начала современного искусства ощущается и в динамике освоения литературами мира наиболее заметных художественных достижений, и в постоянно нарастающем количестве переводов, и в востребованности творчества писателей буквально всех континентов, и даже в расширении географии обладателей всемирно признанных наград. К примеру, если с 1901 по 1939 г. Нобелевская премия в области литературы присуждалась практически только западноевропейцам (исключением были Р. Тагор из Индии и С. Льюис, Ю. О'Нил, П. Бак из США), то с 1945 г. ее лауреатами уже объявлялись и авторы из Чили, СССР, Гватемалы, Японии, Колумбии, Египта, Греции, Мексики, ЮАР, Турции.

Творческие поиски и открытия, в том числе и те, о которых будем говорить, – это всегда результат взаимодействия и полемики, притяжения и противостояния, напряженного баланса конструктивных и дезинтеграционных приоритетов. Если судить объективно, на современном этапе, как в общем-то и на любом прежнем, нельзя говорить о глобальной смене художественно-эстетических парадигм: наблюдается очередной всплеск поисковых и трансформация известных без утверждения господства какой-либо одной, в том числе и оказавшейся особенно на слуху – постмодернистской. В силу этого, для уточнения необходимого при анализе конкретных произведений общетеоретического инструментария в начале раздела дается концентрированное представление о составляющих ядро данного комплекса художественных течениях, и только впоследствии ведется разговор о творческой практике, где они, собственно, рождались и функционировали.

## Тенденции и направления

**Романтизм и реализм** были естественно унаследованы литературой XX века, участвуя в формировании ее структурной усложненности, многослойности, особой системы аллюзий и ассоциаций, причем, воспринимаясь уже не столько по принципу контраста, сколько взаимодополняемости. Изменение социально-исторических условий, эстетических и мировоззренческих установок новых авторов сказалось на, порой, существенной трансформации их поэтики. Любопытна, например, трактовка судьбы гордой, обособившейся личности в явно проникнутых романтическим духом произведениях У. Голдинга, Р. Мерля, Дж. Кутзее. Люди, оказавшиеся вне социальных связей, не отягощенные какими-либо обязанностями, свободные на лоне первозданной природы, не только не наполняются ее неповторимой красотой, но и постепенно теряют человеческий облик. Проблема одиноких и ярких энтузиастов на фоне ничтожных филистеров, где первые в романтической классике виделись родственными по цельности и чистоте дикой природе, получает другой разворот. Естественная среда, возможно, и должна максимально сохранять свою первобытность, неприкосновенность, однако совсем иное – личность. Ее исключительность сегодня – это уже вовсе не исключение себя из окружающего мира людей. Индивидуализм и авторитаризм предстают явлениями не только близкими, но и равно враждебными гуманизму.

В основном же романтические принципы претерпели не столь кардинальное переосмысление. Таково кредо, отвергающее рационалистически ориентированную культуру, жесткие систематизации, безапелляционное навязывание научного опосредования отношений человека и мира. Утверждается глубоко личностное, напряженно-страстное стремление к возвышенному идеалу, неудовлетворенность сущим, горизонтами повседневного прозаического существования. Экзотика воображения и экзотика дальних мест, культ единичности, бесконечного самопознания художника-демиурга. Диссонансы, антагонизмы, контрастное изображение характеров, сюжетных и временных планов, господство случая, а не закономерности. Восприятие культуры как особой формы существования человека, а языка искусств как наиболее эффективной возможности созидания и проявления самой реальности, противостояния обезличке «готовых слов».

Романтическая поэтика делает акцент не на изображении, а на выражении глубин души и глубин мира. И здесь особую роль играет романтическая ирония: самопародирование, чувство собственного несовершенства, неразрешимости противоречия между безусловным

и обусловленным, необходимостью и невозможностью полноты самовыражения. Иронические персонажи дистанцируются от мира, бесконечно меняют маски как знак возможного и возвращаются к себе как некоей идентичности. Попытки вырваться из пространства общезначимого в мир чистой свободы ведут лишь к ее иллюзии, и быть независимым – значит просто говорить не о том, что есть, а о том, что возможно (возможное впереди действительного!). Отсюда широкое обращение к метафорам, мифологической образности, двойничеству, фольклору с его духом наивности и непосредственности. Романтическая ирония помогает читателю ощутить специфику именно литературного персонажа: не делать его объектом копирования в реальной жизни и вместе с тем проникнуться исключительной напряженностью духовных поисков.

В реалистических подходах сохраняется тенденция объяснять мир и созидательную роль человека в нем. Планетарность мироощущения, которую вместе с новым общественным сознанием обретает реализм XX века, ведет к тому, что типическими обстоятельствами выступают не только социально-политические и иные условия непосредственного окружения, но и стремительная глобализация всех решений и действий. Принципиально важными остаются психологизм, сложность нравственного выбора, и его реализации в поступках, определяющих ответственность героя и за себя, и за действия по отношению к другим.

Свойственное реализму критическое начало сегодня реализуется через умение авторов обозначить и утвердить свое отношение к изображаемому острейшим противостоянием, чаще всего с драматическим финалом, без декларативности и попыток представить желаемое за наличное, рожденное мечтой за реально существующее. В свою очередь, картины разобщенности людей, трагических противоречий действительности, наполненной конфликтами между личностью и государством, народной стихией и деспотизмом власти, в современном реализме по-новому высвечивают соотношение конкретно-исторического с общечеловеческим, детерминизма с признанием свободы воли. Да, при этом как бы недостает зажигающего оптимизма, но наметившийся плодотворный синтез действительного и идеального не позволяет утвердиться и пессимизму, страху перед будущим людского сообщества. Поэтому важнейшим остается тот факт, что в рамках реализма, опирающегося на собственные традиции и активно осваивающего опыт других литературных направлений, продолжали творить многие писатели, нацеленные на раскрытие реальных процессов в окружающем мире, возможных перспектив его «очеловечения» (А. Лану, Р. Мерль, А. Силлитоу, З. Ленц,

Э. Штриттматтер, М.В. Шульц, Э. Колдуэлл, Р.П. Уоррен, Дж. Апдайк, Х.М. Аргедас, Ж. Амаду).

Нельзя не выделить одну из актуальных проблем, в художественном осмыслении которой романтизм и реализм оказались как никогда сближенными. Игравшая принципиальную роль в романтизме еще на рубеже XVIII–XIX веков устремленность к личному, идеальному, сверхъестественному, к свободе воли и к свободе совести, теперь снова востребована писателями, достаточно разными по своим творческим установкам, но равно неприемлющими пытавшуюся стать глобальной идею литературы без Бога, без героя, без автора. Религиозное мироощущение с его акцентированием драматической соотнесенности земного и трансцендентного, деяния и покаяния, дозволенного и запретного для верующего человека уже предопределяло художественный мир Э. Ренана, Ф. Мориака, Ж. Бернаноса. Во второй половине двадцатого столетия оно не только не теряется под напором разных глашатаев хаоса и нигилизма, но и реально усиливает духовное противостояние крайностям как антропоцентризма, так и мизантропии (Г. Грин, Г. Бёльль, Дж. Гарднер, А. Мальро, Ж. Ануи). Данный момент, как и другие сближения-расхождения романтизма и реализма, естественно вписывается в общую тенденцию современного литературного развития к системной взаимоувязанности всех процессов без игнорирования или господства любого художественного свершения.

**Постмодернизм**, существенно повлиявший на характер литературного процесса второй половины XX в., как и большинство актуальных художественных направлений, следует рассматривать в увязанности с его предысторией и неоднозначностью толкования самого термина. Безусловно, постмодернистское мировосприятие перекликается с присутствовавшим во все эпохи настроением фиксировать кризисные явления бытия, делать критическую ревизию накопившихся цивилизационных достижений и просчетов. Именно поэтому на фоне исчерпанности модернистско-авангардистских экспериментов и «революций» первых десятилетий века оно становится все более притягательным. Ироничные трактовки прежде авторитетных концепций, релятивизм, пародирование и десакрализация даже самых высоких материй реализуются в приемах игры, глобальной хаотизации, цитации, интертекстуальности.

В последующие за окончанием Второй мировой войны десятилетия складывается достаточно цельный комплекс подходов и установок, которые позволяют сегодня говорить о постмодернизме как отдельном культурном и литературном феномене. Укажем на некоторые его показательные слагаемые. Делигитимация и деканониза-

ция – нарочитое пренебрежение сложившимися ценностями и принципами. Отрицается категория необходимости, а «нормой» признается лишь игра случайностей. Карнавализация – приоритетность смехового начала, игры в текст, игры с текстом, игры с читателем, иронизирование и пародирование через пастиш, отчасти самопародирование. Интертекстуальность – специфический диалог между текстами разных авторов, эпох и культур, господство цитат, как заимствованных из узнаваемых источников, так и анонимных, неуловимых. Отсюда изобилие аллюзий, реминисценций, парафраз, стилизаций, вольных переработок тем и сюжетов. Авторская маска – своеобразная форма провоцирования читательского сознания в условиях «смерти автора», игровой абсолютизации хаоса, высмеивания поставленных в один ряд и классики, и массовой литературы, и стереотипов потребительства. В деперсонализованном, лишенном закономерностей и упорядоченности нарративе она, порой, может оказаться единственным латентным героем, способным привлечь к себе внимание читателя. Ризома – указание на принципиально нелинейный характер текста, плюралистичность его знакового кода, синдром «мерцания» смысла. Предполагается своеобразный лабиринт, «сад ветвящихся тропок», стереофонический коллаж, где все связано со всем и ничто не предопределено заранее. Каждый элемент может вступить с другим в отношения диалога или пародии, оставляя читателю бесконечность вариаций перекомпоновки и понимания текста. Имеющая внушительное философское обоснование, постмодернистская парадигма прослеживается и в творчестве Х.Л. Борхеса, Ф. Соллерса, У. Эко, Дж. Барта, Т. Пинчона, М. Кундеры, М. Павича, П. Зюскинда, Дж. Фаулза.

**Магический реализм**, введенный как термин Францем Роо в 1925 г. при характеристике одной из тенденций в немецкой архитектуре и живописи того времени, в дальнейшем становится широко распространенным и в приложении к литературе (М. Бонтемпелли в Италии, П. Мак-Орлан во Франции, Х.Л. Борхес в Аргентине, Ж. Зайко в Австрии, Г. Казак в Германии). На первых порах он как бы дублирует постэкспрессионизм и даже сюрреализм, постепенно все увереннее определяясь с собственными параметрами, весьма разнохарактерными, иногда противоречивыми. Это естественно: как и многие художественные направления столетия, он менее всего тяготеет к одномерности застывшей маски. У творчества – всегда живое лицо, узнаваемое и новое, где динамика стабильного и изменчивого предопределена индивидуальным талантом автора, его исходными приоритетами, ориентированностью в актуальных тенденциях времени и искусства.

С учетом сказанного, в нашей краткой характеристике придется ограничиться указанием лишь на самые общие черты магического реализма, специфики его латиноамериканских вариантов. Революционная эпоха, всколыхнувшая в литературе новую волну поисков подлинной реальности, не сводимой к привычно обустроенному, детализованному и рассудочно нивелированному быту, возродила интерес к целостному мифологическому мировидению, дорациональному единству идеального и материального. Обращение к загадочному, растерянному в житейской суете миру фантазии, чудесного, запредельного становится своего рода магическим действием, прорывом сквозь стереотипы обыденности как для художника, так и для увлекаемого им читателя. При этом здесь нет романтического или сюрреалистического игнорирования реальной действительности как таковой. Наоборот, есть желание расширить ее, преодолеть раздробленность, обогатить теми духовными наработками, которые, как казалось неумеренным прогрессистам и рационалистам, за ненужностью остались в прошлом. Опыт магического реализма подтверждает: ничто, раз открытое людьми, уже никогда ими не будет окончательно забыто. В разное время, в неодинаковой мере, для различных целей оно присутствует в более или менее узнаваемых вариантах от приближенных к самым древним до нарочитых переделок, пародий или асимметричных конструкций. Таким образом, в самом обобщенном виде можно сказать, что магический реализм стремится утвердить магию человеческого бытия, где существенную роль играет коллективное бессознательное, представить целостную реальность настоящего чудо нашего существования.

Особенно ярко созидательный потенциал магического реализма проявился с середины века в латиноамериканской литературе, во многом именно благодаря ему ставшей равноправным участником современного художественного процесса. Удивительные контрасты и взаимодействие различных типов мировосприятия, открывшиеся в изощренных экспериментах некоторых европейских писателей, в Латинской Америке были явлением настолько обычным, что до поры до времени казались малоинтересными для литературы. Но искусственные построения, и прежде всего сюрреалистами, своего рода параллельных рациональному миров подсказали находившимся тогда в Париже гватемальцу М.А. Астуриасу и кубинцу А. Карпентьеру возможность творческого использования естественных для континента ресурсов чудесного. Следует обратить внимание, что через магический реализм происходит принципиальный переворот и в исканиях национальной самобытности в каждой из латиноамериканских стран. Зарядное любование региональной экзотикой как и

тщательная регистрация реликтовых преданий, обычаев, верований, мифов все очевиднее уступают место детальному раскрытию своеобразия их жизненного присутствия в делах сегодняшних и неоднозначной причастности к становлению дня завтрашнего.

Складываются по меньшей мере три подхода к работе с названным материалом. Одни, как это делал М.А. Астуриас, сконцентрировались на художественной обработке мифологического наследия, его переводе на современный язык. Другие, в частности, А. Карпентьер, говорят о чудесной реальности как способе освоения из американского фольклора его эстетического потенциала. Тем не менее, в обоих случаях сохраняется стержневое для них доверие к идущим из древности традициям, деликатное и даже апологетическое отношение ко всем проявлениям мифосознания в реальной жизни. Но если говорить о магическом реализме в связи с творчеством Х. Рульфо, Г. Гарсии Маркеса, Х. Кортасара, К. Фуэнтеса, М. Варгаса Льосы, нам приходится вносить в его толкование совершенно иной – иронический, гротескный модус. Для его обоснования можно развить уже предложенную нами аксиому: если ничто не теряется из памяти человечества, то точно так же ничто не может быть извлечено из нее для того, чтобы занять в современности ту же позицию, что и когда-то. Мифологическому мироощущению уже не дано играть доминирующую роль в системе современного мировосприятия, и любые попытки отвести ему таковую вызывают у этих писателей недоверие, а то и резкое осуждение. И сохранившиеся, и вновь рождаемые мифы в их произведениях напрямую увязываются с вызвавшими их причинами и целями, которые на поверку так часто оказываются продиктованными авторитаризмом, догматизмом, фанатизмом.

**Экзистенциализм**, впервые достаточно полно оформившийся как философское и художественное направление в межвоенной Франции, выделяется особо разветвленной предысторией и остающимся существенным даже сегодня влиянием на мировую культуру. В философском плане он прежде всего восходит к идеям датчанина С. Кьёркегора, определившего экзистенцию – явления жизненного ряда (вера, надежда, боль, страдание, любовь, страх, наслаждение) – как изначально неподвластную чисто рефлексивному, понятийному раскрытию. Это целостное, непосредственное нахождение человека в мире (по Э. Гуссерлю – жизненный мир, по М. Хайдеггеру – бытие само по себе). Индивид нередуцируем к декларируемым наукой закономерностям и устоявшимся структурам, необходимы новые подходы, которые помогут определить и утвердить собственно гуманистическую специфику его существования, выходы из кризиса тотальной обезличенности. В философских рабо-

тах К. Барта, М. Хайдеггера, Г.О. Марселя, Ж.П. Сартра, М. Мерло-Понти, А. Камю, Н. Аббаньяно к середине века формируется достаточно широкий и контрастный спектр экзистенциалистских концепций по этой проблематике. Показательно, что именно установка на максимально бережное прикосновение к тайне жизни и смерти такого хрупкого и такого претенциозного создания как человек подтолкнула некоторых видных мыслителей к художественному творчеству, ставшему самостоятельной областью уточнения и развития их взглядов.

Литературный экзистенциализм, как бы по-разному он ни выглядел у далеких от единства авторов (А. Мальро, Ж.П. Сартр, А. Камю, Х.Э. Носсак, А. Мёрдок, У. Голдинг, Н. Мейлер, Р. Эллисон), все же позволяет выделить наиболее существенные слагаемые, его идентифицирующие. Писатели не конструируют модель-подсказку путей возможного обретения человеком аутентичного существования. Они создают особое художественное пространство, продвижение по которому должно побудить читателя к уяснению его личной ответственности за самоосуществление в мире и вместе с миром. Поэтому и остродраматические судьбы их героев не выносятся в качестве примеров для подражания или осуждения – это взрыв предельно концентрированной обыденности, рассчитанный на цепную реакцию вне изображаемого.

Как правило, в характере поведения персонажей и сюжетно-композиционной архитектонике произведений экзистенциалистской направленности просматриваются три принципиально важные для их восприятия стадии (или в полном объеме проявленные, или частично подразумеваемые). Начальной можно считать фазу пребывания героев в состоянии неподлинного (неаутентичного) существования. Если исходить из метафизики Фомы Аквинского, в свое время выделившего понятия сущности и существования, эту стадию можно было бы охарактеризовать как существование, предшествующее сущности. Но экзистенциализм не приемлет схоластической возможности того, что в человеке сущность сознания и его существование бытуют раздельно. Каждый момент, всякое проявление существования в полной мере содержит в себе сущность.

Нельзя сказать, что вот в этот раз был не совсем я (реализовалась лишь деталь, какая-то сторона моей сущности): в любом поступке, даже самом незначительном и вроде случайном, – ты весь. Следовательно, и жизнь твоя определяется не переходными вариантами, где есть возможность подправить что-то сделанное не так, а цепочкой завершенных и строго выверяемых ригористическим или звеньев. Она безответственная или ответственная, неподлинная или подлинная, и, если немного перефразировать В. Гюго, никогда

не открывает одну дверь, предварительно не захлопнув другую. Так что литературный экзистенциализм сконцентрирован не столько на существовании вообще (существовании как факте), сколько на утверждении предназначения человека создать себя человеком, «быть тем, что он есть», а не «просто быть». Зашоренность повседневностью, укоренившаяся привычка плыть по течению долгое время выступают для героев самодовлеющей силой, и ощущение потребности в личном предназначении приходит внезапно, в каких-то чрезвычайных обстоятельствах, когда выбившийся или выбитый из знакомой колеи человек должен пережить отчаяние. Следовательно, между исходной стадией неаутентичного существования и завершающей – трансцендирования к поиску аутентичного, самостоятельное место занимает промежуточная – отчаяния-абсурда. Постараемся точнее представить структурно-смысловую специфику каждой из них.

Изображаемая на первой стадии ситуация «просто быть», когда персонажи проявляют полнейшую индифферентность к тому, что они есть на самом деле, таит в себе несколько по-настоящему взрывоопасных моментов. Герои не чувствуют никакой ответственности перед другими, создается впечатление их абсолютной свободы (свободы как состояния). Все вокруг живут как живется, вне оправдания, вне смысла, вне каких-либо норм, таким же образом ничто не предопределяет и мое поведение. Я приговорен быть свободным! Однако здесь же всплывает и другое ощущение. Я не просто свободен, я одинок, а тем не менее обречен жить в обществе. Собственно, это бытие принудительное.

Как уже говорилось, на данной стадии герой весьма далек от рефлексии, но подспудно в нем нарастает враждебность к миру, где все делается помимо него, где то и дело от него чего-то хотят. Получается, другие – враги моей абсолютной свободы. Даже взгляд другого (не я) таит угрозу моему я. Оттого неизбежна вспышка формально беспричинной, неподконтрольной самому герою ярости, оборачивающейся самыми непредсказуемыми поступками вплоть до убийства. Прежде сложившееся шаткое равновесие взрывается, окружение по-своему адекватно и жестко реагирует на ситуацию (как вариант – арест, судебный процесс). И герой словно просыпается в другом мире, где основные претензии уже к нему.

Показательно для большинства произведений экзистенциализма, что в начале второй стадии, когда герой оказывается в изоляции и утрачена его стихийная свобода как состояние, многое из ранее происходившего с ним повторяется с точностью до наоборот. Как в зеркале, где правая сторона становится левой, а левая правой, и теперь уже он выступает чужим, опасным и враждебным чьему-то я.

Взбудораженные другие, с которыми до этого мы были знакомы лишь по субъективным отзывам героя, не менее яростно и предвзято характеризуют его самого. Разворачивается все более надрывный и гнетущий диалог, по существу гротескный, напоминающий разговор глухих, где каждый способен слышать только себя.

В силу обстоятельств вынужденный как-то реагировать на неясные для него обвинения, на кажущиеся неуместными вопросы, искать объяснения своим прежним, и как мы знаем, абсолютно непредумышленным действиям, герой, с одной стороны, лишь усугубляет свое положение. А с другой, в нем подспудно зарождается тревожное чувство некоторых сомнений в себе, невозможности и далее оставаться вроде непричастным к происходящему. Так закладывается пока еще невидимый фундамент его будущего жесткого самоанализа на завершающей стадии повествования. Текущие же оценки героя, подсказанные его неприученным к рассуждению умом, прогрессируют в русле нарастающей ненависти к оппонентам – всем этим ополчившимся против него не я, уличаемым в злокозненности, фанатизме, подтасовках. Взаимоисключающие позиции и немислимое упорство сторон в их отстаивании не оставляют шансов до кого-то достучаться, что-то изменить. Ситуация действительно абсурдная, положение героя – отчаянное, тупиковое. В отчаянии можно и утонуть, но оно же способно оказаться тем потрясением, которое стимулирует внезапный переход в совершенно новое состояние.

В завершение разговора о второй фазе есть смысл отдельно уточнить особую миссию абсурда, не случайно сближаемого с отчаянием. В экзистенциалистской литературе трактовка абсурда во все не совпадает с расхожим толкованием этого слова. Она, скорее, близка к его пониманию в логике: это не синоним бессмыслицы и не привычная оценка нелепостей миропорядка, а своеобразная форма обнаружения неоднозначности, внутренней противоречивости всего сущего, озадачивания им. Конфликтность, безапелляционность здесь – способ пробудить саму способность мыслить, а следовательно, и ответственно определять собственную позицию относительно мира и самого себя.

Острота, напряженность создавшейся пограничной ситуации задают и характер третьей, завершающей стадии – самоопределения героя, реализации свободы воли. Пусть даже на грани жизни и смерти, в качестве последнего шага, когда биологическое бытие уже фактически в прошлом, герой хотя бы на мгновение обретает достоинство и свободу осознанным выбором смерти. Для экзистенциализма во всех случаях выбор – это подведение черты под неподлинностью и прорыв – трансцендирование – к подлинности. Это ответ-

ственный выход за свои пределы, который может сделать только человек, ибо он всегда лишь проект.

В нашем предельно сжатом и обобщенном представлении литературного экзистенциализма, конечно же, пришлось опустить многие имена и тенденции, внутренние противоречия и неувязки. Да и наивно было бы пытаться охватить и охарактеризовать все: если человек в экзистенциализме – всегда лишь проект, вряд может быть иным и само направление. По Ж.П. Сартру экзистенциализм – это гуманизм, по А. Камю – антинигилизм, по Г.О. Марселю – путь обретения Бога, по Ж. Кейролю – «доразвитие» реальности, поиск Жизни. Так или иначе – это безусловно трудное и ответственное движение к осознанию человеком фундаментальной специфичности своего статуса в универсуме.

**Театр абсурда** как вполне обособившееся течение в искусстве заявляет о себе с 50-х годов сначала во Франции, а затем и практически по всему западному полушарию. Буквально с первых «антипьес» он был воспринят как эпатажирующий вызов и устоявшимся канонам театра, и классической эстетике, и, что прежде всего бросалось в глаза, здравому смыслу. Практически бессюжетные, заполненные нагромождением странностей и нелепиц, безликими и безвольными, напоминающими марионеток персонажами, его драмы чаще всего ассоциировались с чистейшей, на самой себе замкнутой бессмыслицей. Однако подобная реакция оказалась не только поспешной, но и упрощенной. Со временем и критика, и зритель начинают осознавать, что разыгрываемый на сцене абсурд – далеко не просто эффектное и бесцельное оригинальничанье. В нем просматривается издревле апробированный сценическим искусством способ заронить в душу чрезмерно самоуверенного и самодовольного обывателя хотя бы крупицу сомнения в собственной непогрешимости, пробудить способность видеть себя со стороны.

Из века в век переходили и оттачивались те приемы, те художественные решения, которые в антиатре стали основополагающими, но в силу непривычного их сочетания не всегда легко распознаваемыми. Прежде всего речь идет о ключевых элементах мимических спектаклей и комедий античности, комедии дель арте, пантомимы, творческих находках У. Шекспира, А. Стриндберга, А. Жарри, М. Метерлинка, Л. Пиранделло, Б. Шоу, Б. Брехта. Очевидные как общность, так и разноречивость наследуемой традиции, выбора путей ее актуализации и обусловили, вероятно, тот факт, что принадлежность писателей к театру абсурда не обозначилась публикациями манифестов, провозглашениями единых идейно-эстетических программ. Тем интереснее проследить сходства и

различия в творчестве таких ярких индивидуальностей как А. Адамов, Ф. Аррабаль, С. Беккет, В. Гавел, Ж. Жене, Э. Ионеско, А. Копит, С. Мрожек, Э. Олби, Г. Пинтер, Дж. Ричардсон, Н. Симпсон.

Вкратце уточним формирующие специфику антитеатра моменты, начиная с центрального – абсурда. Заметим сразу, что заданные ему экзистенциализмом и на первый взгляд кажущиеся сохраненными смысловые ориентиры, здесь претерпевают существенную трансформацию. В антипьесах абсурд выступает не одной из стадий, промежуточной, за которой следует ответственный выбор, а единственной характеристикой изображаемого. Абсурдна и забавно-зловещая константа положения героев, с которыми ничего не может произойти, поскольку они по сути дела пустое место. Раз у персонажей нет определенных позиций, а имеется лишь какое-то безотчетное состояние, в котором они неизвестно почему и с каких пор пребывают, исчезает сама основа того, что является необходимейшим элементом классической драмы, – интриги, конфликта. В антидраме напряжение создается все более гнетущей статикой, когда звучит много слов, но никто не отдает себе в них отчет, когда что-то вроде и происходит, но ничего не меняется, когда могут фигурировать различные даты, но время остановилось или хаотично движется вспять. Вполне обоснованно в поэтике театра абсурда находят качества черного юмора, жестоким сочетанием скепсиса, ужаса и смеха способного встряхнуть любого. Таким образом, в антитеатре не может быть и речи о нашей идентификации с его героями. Здесь доминирует установка спровоцировать зрителя, подвергнуть его своего рода шоковой терапии и уже через очуждение в брехтовской трактовке этого слова вернуть в действительность.

**Новый роман**, называемый также антироманом, в отличие от близкой ему по нигилистическому духу антидрамы свой отдельный статус окончательно утверждает во Франции середины 50-х годов именно благодаря решительным программным заявлениям уже достаточно известных к тому времени авторов. Во многом поразному трактующие актуальные перспективы обновления романа, они едины в ниспровержении традиций критического реализма, прежде всего бальзаковской, как и в признании, пусть с оговорками, своими предтечами Ж.К. Гюисманса, М. Пруста, Дж. Джойса, Ф. Кафку, Л.Ф. Селина, У. Фолкнера. Оказавший заметное влияние на движение не только собственно жанра, но и всей современной литературы, новый роман вошел в историю как наследие преимущественно французских писателей: Н. Саррот, А. Роб-Грийе, Б. Виана, М. Бланшо, К. Симона, М. Дюрас, М. Бютора.

Новороманисты категорически отвергли свойственные классике взаимоувязанность событий, драматическую интригу, обусловленность и индивидуальность характеров, фиксированный хроно-топ. Их интересует исключительно язык, само по себе существующее повествовательное пространство – дискурс, принципиально чуждый всему, что могло бы претендовать на ясную позицию, конкретный смысл, типизацию. Само собой складывается ощущение, характерное не только для данного течения, «смерти автора» и «смерти героя». В сумбурном потоке изображаемых вещей, лиц, физических и психических движений совершенно теряется писатель, а следовательно, и проявления каких-либо заданных им смысловых ориентиров. Не проецируется он и в персонажах, к тому же подчеркнута независимость и от социокультурного окружения. Однако видимость свободы нисколько не делает их значительнее и сильнее, наоборот, нагнетает трудноразличимость, неприкаянность. Мотивы каких-то вялых поступков абсолютно дегероизированных лиц по ходу повествования становятся все более туманными, и читателю приходится наращивать усилия, чтобы о них хотя бы догадываться. В сознании персонажей то и дело исчезает граница между воспринимаемым и воображаемым, воспоминания легко превращаются в другую, отдельную жизнь. Читателю остается самому додумывать, встречается ли он с конкретными фактами чьей-то биографии, или проектом будущего, или ложью, от которой только что распространявший ее вскоре откажется.

Верность основным художественным принципам нового романа не препятствовала каждому из писателей искать индивидуальные пути их воплощения. Наиболее заметными оказались творческие решения Н. Саррот и А. Роб-Грийе. Называя свою позицию тропизмом, Н. Саррот ставит в центр внимания подполье человеческой природы, будоражащие ее подсознательные чувствования. Она делает свои романы непрерывным, лишенным всяческих переходов чередованием бессвязных реплик и констатаций психических состояний. Ее не интересует социально-психологическая обусловленность индивидуального поведения, достаточно наплывающих вне времени и пространства обрывков мыслей, желаний, эмоций, извлекаемых откуда-то из глубинных закоулков души. В шозизме А. Роб-Грийе акцент делается на педантичной фиксации, без малейшего отбора и упорядочения, всего, что попадает в поле зрения во внешнем мире. У него даже люди предстают такими же предметами окружающей вещной среды, как и природные или рукотворные объекты.

Разумеется, в той же степени, что и психическое у Н. Саррот, физическое у А. Роб-Грийе представляет из себя не отражение жи-

вой жизни, а самоценный словесный эквивалент, подчиняющийся лишь законам языка. Новый роман никогда не выходит за пределы чисто повествовательного пространства, максимально изолированного от политической, социально-экономической, нравственной конъюнктуры реальной действительности. Необходимо ясно представлять, что его адекватное прочтение возможно лишь в случае восприятия именно как антиромана – дерзкой альтернативы классике. Так часто упоминаемые резкие заявления о смерти романа, автора, героя, о преимущественной ориентации на соавторство читателя не следует понимать буквально, рассматривая их прежде всего через исходную для новороманистов установку на игровое начало, эпатажность, условность, спонтанность повествования. Виртуальная природа, не миметические, а возможные миры нового романа по-прежнему ждут нестандартных исследовательских подходов к осмыслению его поэтики и эстетической направленности.

**Структурализм и постструктурализм** формируются в 60–70-е годы на стыке новейших художественных тенденций в литературе и коренного переосмысления методологии ее исследования. Во Франции эпицентром развернувшихся поисков и дискуссий становится руководимый Ф. Соллерсом журнал «Телль кель» (1960–1982). Объединившаяся вокруг него группа интеллектуалов (К. Леви-Стросс, Ж. Лакан, М. Фуко, Л. Альтюссер, Р. Барт, Ж. Жетт, Ц. Тодоров, Ю. Кристева) через удивительный симбиоз этнологии, психоанализа, структурной лингвистики, семиотики, теории коммуникации, философских и литературоведческих концепций вышла на базисные параметры новой критики, или структурализма. В структурализме традиционное понятие художественного произведения уступило место внежанровой категории текста как исключительно словесного творения. Единственной реальностью признается лишь реальность языка, освобожденного от наслоений социальных отношений, от «порабощения» текста изображением, сюжетом, смыслом, историей. В слове, утверждают структуралисты, нам дается бытие, но дается лишенным бытия. Слово – отсутствие, исчезновение предмета, то, что остается после того, как он утратил свое бытие. Все сводится к рассказыванию, изолирующему слово от значений, увязанности с внешним миром.

Поскольку, таким образом, нет надобности выхода за пределы текста, он и является единственным объектом внимания. Выявление внутритекстовых корреляций, выделение уровней его структуры и установление иерархических связей между ними в конечном итоге нацелено на раскрытие системы отношений элементов художественного целого. Текстуальное письмо приравнивается к «реальной

истории», поскольку писатель использует реальный языковой арсенал, наработанный данным временем, господствующей идеологией, и настоящее их лицо может проявиться только в правдивой наррации. С точки зрения структуралистов структура объективнее истории, ибо история – это «мифология прометеевских обществ», она не опирается на «действительность», а отбирает факты сообразно той или иной схеме. Структура языка – категория по-настоящему объективная, отвлеченная от осознания и переживаний говорящего, от специфики и цели конкретных речевых актов. В силу этого и сделан акцент на анализе функционирования неподконтрольных, сокровенных механизмов знаковых систем и культуры в целом.

Постструктурализм, сохраняя структуралистское признание исключительно текстуализованной реальности, одним из основополагающих принципов заявляет деконструкцию (поэтому его нередко называют деконструктивизмом). Исчезнувший, дематериализовавшийся мир объектов порождает символическое многообразие, где в хаосе взаимных отражений все начинает видеться как бесконечный текст: «сознание как текст», «бессознательное как текст», «я как текст». Виднейшими представителями этого течения являются Ж. Деррида, «поздние» Р. Барт и М. Фуко, а также Ж. Делез, Ф. Гваттари, Ж. Бодрийяр, П. де Ман, Х. Блум. По убеждению Ж. Дерриды центральной при рассмотрении текста должна стать не проблема его понимания читателем, а природа человеческого непонимания, зафиксированная в слове. Через деконструкцию – разрушение старых, ориентированных на понимание структур – он предлагает выявлять внутреннюю противоречивость текста, его недостаточную отвлеченность от жизненной конкретики.

Ж. Деррида особенно настаивает на обнаружении и устранении скрывающихся «остаточных смыслов» прежних дискурсов, закрепленных в языковых клише мыслительных стереотипов. Утверждая необходимость игрового отношения к смыслу вообще, он выдвинул принцип «диссеминации» – рассеивания, дисперсии любого смысла через множество дифференцированных его оттенков. Идея «различия» должна уступить место идее «различения», что означает конец власти одних смыслов над другими. Текст, следовательно, становится территорией свободы, где не действуют законы силы, канонов, господства-подчинения. Таким образом, нетрудно заметить, что деструктивный пафос по отношению к предшествующей традиции не покрывает всего спектра структуралистских и постструктуралистских исканий. Есть в них и устремление выработать собственную модель теоретического обеспечения литературного нонконформизма, неклассического толкования места искусства в действительности.

**Симультаннизм**, будучи одной из манифестаций обновления, преобразования доставшегося второй половине века художественного багажа, выделяется последовательной нацеленностью на гуманистические ориентиры. Его можно считать своеобразным вызовом пессимистическим утверждениям некоторых критиков и писателей об исчерпанности, «смерти» литературы и романа в частности. Во все не случайно, что реальное становление симультаннизма взаимоувязано с «бумом» латиноамериканского романа, обозначившим новые перспективы жанра. Открытость всей полноте жизни, критическая настроенность и творческий эксперимент в нем естественно сочетаются с доверием к апробированным человечеством ценностям. Рожденные современной эпохой идеи тотального романа и экзистенциального доверия бытию, принцип сообщающихся сосудов для симультаннизма оказываются столь же значимыми, как и давний опыт симультантных декораций в театре, монтажа в кино, симультанной композиции в живописи, контрапункта в музыке.

Небезынтересно вспомнить, что сходную тенденцию обнаруживает у себя уже И. Гете по ходу работы над четвертым актом II части «Фауста». Он замечает, что «при такой композиции главное, чтобы отдельные массивы были значительны и ясны, целое все равно ни с чем не соразмеришь, но именно потому оно, как любая неразрешимая проблема, будет упорно привлекать к себе внимание людей». Несколько в ином ракурсе, но в общем-то об этом же говорит и А. Блок: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда составляют единый музыкальный напор». Из ближайших предшественников, у которых просматриваются начала становления поэтики симультаннизма, можно назвать У. Фолкнера, Дж. Дос Пассоса, Ж.П. Сартра, Г. Грина, а его научному обоснованию содействовало утверждение синергетической теории И. Пригожина. Напомним, что базисными для нее явились идеи: о нелинейности физической, социальной и ментальной реальности; о специфическом свойстве диссипативных структур, в которых неравновесность («динамический хаос») может служить источником организации и непредвиденного порядка; о неправомерности восприятия целого как простой суммы его частей (при взаимодействии отдельных элементов происходит их интерференция, ведущая к образованию новых явлений и свойств). Именно в силу этого свободно стыкующиеся компоненты симультанного произведения представляют собой не коллаж случайно набранных эпизодов как и не объединенные сквозной идеей фрагменты, а нелинейное равновесие самостоятельных и в то же время совместно выводящих к художественной целостности звеньев.

С достаточной очевидностью симультанизм сказался в творчестве К. Фуэнтеса, Оэ Кэндзабуро, Дж. Апдайка, М. Варгаса Льосы, А. Брайса Эченике, М. Уэльбека. Их произведения буквально перенасыщены многоликостью мира в его концептуальной, экзистенциальной, событийной, вещной представленности, что, однако, не создает впечатления хаоса, в котором мог бы затеряться читатель. Отсутствие строгой пространственно-временной координации и причинно-следственной обусловленности сочетается с особым рода упорядоченностью, диктующей именно такую, без постмодернистского варьирования, последовательность подачи материала. Иными словами, в симультанном произведении, еще и через отказ от формальных границ между отдельными частями, неожиданно соседствующими, взаимопересекающимися или сталкивающимися, по своему реализуется динамическая увязка авторского задания и читательской причастности, синергетическая программа художественного смысла. Да, читателю не предлагаются готовые решения, никто не претендует научить его, как надо жить. Вместе с тем, автор не уклоняется от своей первейшей обязанности не просто говорить, но и что-то сказать: напряженность, поисковость, нелинейность повествования исподволь нацеливают нас на самоидентификацию, готовность к трудному преодолению не только литературных лабиринтов. Если к этому прибавить, что симультанизм ориентирован преимущественно на актуальную проблематику и не обходит самые острые ее углы, вряд ли можно усомниться, что для его авторов, известных художественными экспериментами, умеющих быть востребованными современниками, и сегодня главной остается созидательная миссия литературы.

## **Литература Франции**

Не будет преувеличением сказать, что во французской литературе второй половины века достаточно ясно проявились практически все ранее рассмотренные художественные течения. Контрастность социально-экономических, научно-технических, политических и философских движений по-своему сказала в особой разнонаправленности творческих исканий. В то же время, если взглянуть поверх обычно свойственных литературному многоголосью безапелляционных взаимообвинений и самовосхвалений, прослеживаются и более глобализованные характеристики данного периода. Так, почти невостребованной оказалась популярная в прежние десятилетия модернистско-авангардистская парадигма, теперь проявившаяся разве что в левачестве студенческих волнений 1968 года,

в экстремизме поп-арта и хэппенинга. Зато можно говорить о принципиальном, системном противостоянии по меньшей мере двух тенденций. Одна воспринимает и развивает идущую от классики взаимоотношенность мира искусства и реальности, авторскую ответственность за формирующийся художественный смысл произведения. В ней превалирует установка на открытый и внятный диалог с читателем, в каком бы ключе – реалистическом, романтическом, магического реализма, экзистенциалистском, симультанистском – он ни проистекал. Другая же исходит из категорического отрицания прошлого опыта, поставангардистского утверждения исчерпанности заданного им ролевого баланса в системе мир–автор–произведение–читатель. Любой ее вариант – постмодернизм, театр абсурда, новый роман, структурализм, постструктурализм – отводит, среди прочего, преднамеренно двусмысленную миссию читателю, то обрекаемому на бесконечное блуждание в словесных лабиринтах, то возводимому в сомнительный ранг соавтора (как быть соавтором, если изначально провозглашена «смерть» автора). Таким же вызывающе неклассическим становится здесь и положение текста, перестающего быть произведением в силу его «непроизводности» от окружающей действительности и «непроизведенности» исчезнувшим автором. Конкретизируем намеченные процессы на примере творчества некоторых национальных писателей.

*Арман Лану* (1913–1983) известен как прозаик, поэт, эссеист, последовательно занимавший реалистические позиции. Выделяются его романы из «военной» трилогии «Безумная Грета» («Майор Ватрен», 1956, «Свидание в Брюгге», 1958, «Когда море отступает», 1963), а также «Пчелиный пастырь» (1974) и «Прощай, жизнь, прощай, любовь...» (1977), беллетризованная история Парижской коммуны в дилогии «Полька пушек» (1971) и «Красный петух» (1972), романизированные биографии «Здравствуйте, Эмиль Золя» (1954) и «Мопассан, Милый друг» (1967). Внимание к многообразию характеров, индивидуальным судьбам в социальном контексте времени сочетается у него с тщательной работой над композицией, языком произведений. Сосредоточенный главным образом на военной проблематике, писатель умеет связать воедино личностное и общенародное, героику защитников Отечества и превращающееся в машинальную обыденность взаимоистребление тысяч и тысяч втянутых в военные действия людей.

Что показательно, именно развернутая демонстрация безразличной к человеку, выхолащивающей его душу стороны фронтовых будней придает сочинениям А. Лану дополнительный антивоенный пафос. Хотя по сюжету романа **«Когда море отступает»** война

предстает уже в прошлом, ее эхо здесь множится противоречивыми и гнетущими отголосками. Приехавший через много лет на место бывлой высадки десанта союзников (Нормандия, июнь 1944 г.) его участник канадец Абель Леклерк и вспоминает, и переосмысливает те события, и видит странное безразличие к ним веселящегося на песчаном побережье люда. На фоне этой беззаботной и мирной картины каким-то даже не совсем уместным смотрится неухоженный обелиск, напоминающий об отваге и многочисленных жертвах той не до конца подготовленной операции. Развеиваются и романтические иллюзии девушки – невесты погибшего тогда друга Абеля, которая надеялась найти подтверждение героической смерти жениха, а узнает обескураживающе прозаическую историю ее случайности. Писатель, сам фронтовик, с болью говорит о прошлом и с тревогой наблюдает за разрастающимся беспамятством. Война страшна не только своим бездушным механизмом глобального разрушения, но и какой-то почти мистической способностью заметать свои следы, стирать из памяти буквально следующего поколения казавшиеся навсегда проклятыми и незабываемыми ее преступления.

*Робер Мерль* (р. 1908) – прозаик и драматург, успешно сочетающий в своем творчестве реалистическую и романтическую традиции с обновительными тенденциями современной литературы. Он разрабатывает и военную тематику (романы «Уик-энд на берегу океана», 1949, «Смерть – мое ремесло», 1952), и социально-историческую («За стеклом», 1970, «Судьба Франции», 1978, «В наши молодые годы», 1979). Значительное место в его творчестве занимают романы аллегорическо-утопической направленности («Остров», 1962, «Разумное животное», 1967, «Мальвиль», 1972, «Охраняемые мужчины», 1974, «Мадрапур», 1976), документально-публицистические книги («Монкада, Первое сражение Фиделя Кастро», 1965, «Для нас заря не займется», 1986), а также философские пьесы («Сизиф и смерть», 1950, «Новый Сизиф», 1956).

В романе «Смерть – мое ремесло» через исповедь главного героя Рудольфа Ланга раскрывается страшная своей заурядностью история формирования фашиста-убийцы, будущего коменданта концлагеря, по-варварски безразличного к человеческой жизни. И дело не только в том, что окружающий мир последовательно воспитывал в нем лишь беспрекословную дисциплинированность, слепое подчинение воле сильных и обладающих властью (деспотичный отец в семье, начетничество в школе, муштра и чинопочитание в армии). Главное, фашистская идеология, выросшая на почве безликого мещанства, довела до совершенства машину выхолащивания совести, индивидуальной ответственности человека, создания иллю-

зии счастья в бездумном исполнении общественного долга. Можно говорить, что за ужасами фашизма, войны, концлагерей уже в этом романе просматривается и выход писателя на проблему глобальной трагедии человечества, вечно мечущегося между культом личности и массы, так и не продвинувшегося в науке бережного соотношения индивидуального и коллективного. В ключе аллегории-антиутопии более внимательно этот роковой вопрос исследуется Р. Мерлем в романе «**Мадрапур**». Для пассажиров самолета, следующего в загадочный гималайский город Мадрапур, внешне обычный рейс превращается в испытание на состоятельность, а точнее – несостоятельность. Нарастающая фантастичность происходящего (в кабине нет пилотов, загадочные цели террористов, непонятные посадки и затянувшийся полет уже фактически в никуда) создает контрастный фон для реалистического снятия фальшивых масок, саморазоблачения всех присутствующих на борту. Оказывается, наибольшей угрозой для людей являются не враждебные, исключительные обстоятельства, а их внутренняя пустота и заведомое принятие каждым собственной обреченности, эгоистическое отчуждение друг от друга.

*Жан Поль Сартр* (1905–1980, Нобелевская премия 1964 г., от которой отказался) – философ, прозаик, драматург, литературный критик, политик – стал олицетворением и экзистенциализма, и гражданского бунтарства своего времени. Специфика его творчества заключается в том, что практически в каждом произведении, и это предопределяло их актуальность, глубину содержания и новаторство исполнения, он представлял одновременно мыслителем, художником, публицистом. В его многогранном наследии выделяются роман «Тошнота» (1938), сборник рассказов «Стена» (1939), трилогия «Дороги свободы» («Возмужание», 1945, «Отсрочка», 1945, «Смерть в душе», 1949), литературно-критические работы «Что такое литература?» (1947), «В семье не без урода» (т. 1–3, 1971–1972), «Театр ситуации» (1973). Особого внимания заслуживают его пьесы, в частности, «Мухи» (1943), «За запертой дверью» (1945), «Мертвые без погребения» (1946), «Затворники Альтоны» (1960), а также философские и публицистические сочинения «Бытие и ничто» (1943), «Критика диалектического разума» (1960), «Вопросы метода» (1969), «Мы вправе бунтовать» (1974).

Экзистенциалистскую в своей основе драму «**Затворники Альтоны**» можно рассматривать как один из примеров умения автора через привычную зрителю семейно-бытовую тематику выйти к острейшим проблемам философско-политического и этического порядка. Первое знакомство с обитателями загородной виллы преуспевающего предпринимателя фон Герлаха, кажется, обещает хрони-

ку тех стабильных немецких семейств, которые создавали экономическую мощь Германии с начала двадцатого века. Но вскоре все явственнее чувствуется какая-то фальшь, недоговоренность относительно цены нынешнего благополучия, соотношения уровней человеческого достоинства и финансового состояния фон Герлахов. Над ними витает черная тень минувшей войны: удастся избежать юридической ответственности за прямое участие в делах фашизма, но ведь есть и высшая справедливость, которая рано или поздно призовет к ответу каждого. Таков отец семейства, спокойно делавший деньги на военных поставках, таковы его дети, прежде всего сын Франц, бывший офицер вермахта, видящий себя защитником Отечества и до поры до времени не вспоминающий о зверских убийствах им безвинных людей на Смоленщине. Вот уже тринадцать лет Франц живет, отгородившись от всего мира в своей комнате, не то скрываясь от наказания за прошлое, не то исполняя добровольно взятую на себя миссию страдальца за униженную победителями страну. Лишь появление в доме жены брата Иоганны, глубина сблизившего их неожиданного чувства заставляет Франца искренне разобратся в себе самом, в своих обидах и в своей вине. Настает время посмотреть правде в глаза. Собственным путем к этому же приходит и отец. Их ответственный выбор вместе добровольно уйти из жизни – естественный экзистенциалистский финал былого безответственного существования.

*Альбер Камю* (1913–1960, Нобелевская премия 1957 г.) хотя и не относил себя к экзистенциалистам, реально своим многогранным творчеством predetermined основные параметры данного течения. Назовем его повести «Посторонний» (1942) и «Падение» (1956), романы «Чума» (1947) и «Первый человек» (опубликован в 1994 г.), философские эссе «Миф о Сизифе» (1942) и «Взбунтовавшийся человек» (1951), публицистически заостренные книги «Злободневные заметки» (т. 1–3, 1950–1958) и «Шведские речи» (1958). Не менее значимы его пьесы «Калигула» (1944), «Осадное положение» (1948), «Праведные» (1950) и лирические очерки «Изнанка и лицо» (1937), «Бракосочетания» (1939).

В повести «**Посторонний**», при всей выделенности центральной фигуры Мерсо, важно проследить именно экзистенциалистское развитие действия, подчиненность его законам буквально всех представленных персонажей. На начальной стадии сохраняется внешне равновесное существование отчужденных, свободных в своем безответственном бытовании людей и социальных институтов. Однако стереотипные привычки, стандартные ритуалы, словесные клише в глубине таят нарастающую взаимную неприязнь всех ко всем, и

достаточно самой безобидной случайности, чтобы взорвалась эта иллюзия благопристойности, человечности жизни. Такой становится встреча на пляже араба и Мерсо, обернувшаяся немотивированным и каким-то механическим как все предшествующие поступки героя убийством человека. Последовавшее юридическое разбирательство с обязательной для него установкой на выявление причинно-следственного обоснования и логической мотивации поступка вместо внесения ясности ввергает всех в ситуацию абсурда. Вынужденный как-то объясняться, Мерсо по-настоящему искренен утверждая, что виной всему было палящее, яркое солнце (мы ведь уже знаем, что и все его предшествующие действия особо не выходили за пределы физиологических, рецепторных реакций) и так же непосредственен в своем возмущении абсолютным неприятием окружающими такого ответа. Всплывшая в убийстве необъяснимая враждебность героя к другим теперь столкнулась с такой же предельно глухой враждебностью и безразличием других по отношению к нему. Судебной машине нужны факты, мотивы, наконец, психологический портрет, но не биология. И она не успокоилась, пока по-своему не подошла самый несуразный набор «прегрешений» Мерсо под формальное обоснование для вынесения смертного приговора. Что существенно, как раз экстремальная абсурдность такого поворота дела заставляет героя задуматься, наконец, над реальной оценкой произошедшего, выводит к пограничной ситуации. Последовавший ответственный выбор, в камере смертников, накануне казни, достоин уважения и прямо ориентирован на читателя. Мерсо осознает пустоту прожитых лет и еще острее – правомерность вынесенного приговора: он ведь убил человека. Ценой жизни, ценой заслуженного презрения – «пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти» – герой прорывает свое одиночество, свою чуждость. Сходное испытание выпадает и на долю героев «Чумы», вдруг нагрянувшая беда для которых стала проверкой не столько на личностную или профессиональную состоятельность, сколько на способность жить вместе с людьми, ощущать своими и боль, и радость других.

**Сэмюэл Беккет** (1906–1989, Нобелевская премия 1969 г.), писавший на английском и французском языках, известен романами «Мерфи» (1938), «Маллой» (1951), «Мэлон умирает» (1951), «Безымянный» (1953), «Как это» (1961), а также сборниками стихов и рассказов. Однако наиболее популярны его антидрамы «В ожидании Годо» (1952), «Конец игры» (1957), «Последняя лента Крэппа» (1957), «О, счастливые дни!» (1961), «Комедия» (1961), «Не я» (1972), «Кичи-Кач» (1981).

Характерную для театра абсурда замену динамики развернутого конфликта статикой первичной ситуации человека в мире можно проследить на примере драмы «**В ожидании Годо**». Здесь вообще ничего не происходит (и одна из главных посылок состоит в том, что ничего и не может произойти). Центральные персонажи драмы – Владимир (Диди) и Эстрагон (Гого) – на пустынной дороге (один из излюбленных символов писателя) проводят время в какой-то вялой словесной клоунаде, по ходу которой мелькает реплика, что они ждут Годо. Появление другой странной пары, хозяйственно властного Поццо и довольного своим положением слуги Лакки, лишь усиливает ощущение неопределенности и предопределенности ситуации. С. Беккет удачно инсценирует «ничто», пустоту игры слов, за которыми ничего не стоит. Ожидали вчера, ждут сегодня, подождут Годо и еще: ведь в финале Мальчик сообщил, что месье придет завтра... Как и другие драмы писателя, «**В ожидании Годо**» не предполагает рационального объяснения представленного, но ее энергетика побуждает к раздумьям о причинах такой живучести абсурда и в реальной жизни людей.

*Эжен Ионеско* (1912–1994), признаваемый родоначальником театра абсурда, также писал прозу и поэзию, искусствоведческие эссе, публицистику, мемуарно-биографические книги. Из созданных им более 30 пьес назовем: «Лысая певица» (1950), «Стулья» (1952), «Убийца по призванию» (1958), «Носороги» (1959), «Воздушный пешеход» (1963), «Король умирает» (1963), «Жажда и голод» (1966), «Макбет» (1972).

Эстетика абсурдизма в полной мере проявляется уже в первой пьесе драматурга «**Лысая певица**», где отсутствует сюжет и конфликт, до предела упрощена сценическая ситуация. К ведущим какую-то невразумительную беседу мужу и жене Смитам заходит перекинуться такими же общими фразами семейство Мартинов, к разговору время от времени подключается служанка Смитов и ее приятель брандмайор, но все слова как бы повисают в воздухе. Создается впечатление, что никто никого вообще не слышит, что перед нами марионетки, механически озвучивающие истертые клише. Персонажам нечего сказать, но они говорят, говорят, говорят, чтобы хоть таким образом заполнить пустоту одиночества, обозначить самим себе и другим, что если у них есть речь, они все-таки люди. И чем менее это им удастся, тем более тревожным посланием становится для удобно устроившегося в зрительном зале обывателя. Излюбленный Э. Ионеско эксцентрический гротеск в еще большей степени помогает заострить социальную проблематику в «**Носорогах**». Как признавался автор, пьеса направлена против коллективной истерии и

эпидемий, скрывающихся под прикрытием разума и благомыслия. Насколько трудно, но все же возможно решать такую задачу, какого индивидуального усилия она требует, мы убеждаемся по ходу действия. Когда к концу драмы жители города все охотнее превращаются в носорогов, находится хоть один – Беранже, неприметный, бесхитростный мечтатель и никакой не герой, не поддавшийся всеобщему безумию, решающий до конца защищать свой человеческий облик.

*Натали Саррот* (1900–1999) писала в разных жанрах и не сразу определилась новой романисткой. Первой у нее была книга миниатюр «Тропизмы» (1938), а уже далее романы «Портрет неизвестного» (1948), «Мартеро» (1953), «Планетарий» (1959), «Золотые плоды» (1963), «Вы слышите их?» (1972), «Говорят дураки» (1976). Также значимы ее книги эссе и воспоминаний «Эра подозрений» (1956), «Детство» (1983), одноактных пьес «Театр» (1978).

Если «Эра подозрений» явилась своего рода манифестом нового романа, то «**Золотые плоды**» можно считать показательным вариантом тропизма в нем. Сам термин тропизм, заимствованный из естествознания, где обозначает реакцию организма на внешние раздражители, у Н. Саррот выражает ее установку зафиксировать душевные движения, предшествующие словесным откликам на внешний мир. Тропизмы трудноуловимы, поскольку чаще всего они тонут в потоках заимствованных, пустых, общих фраз. Вот и в романе «Золотые плоды» идет многословная дискуссия вокруг никем не читанного, но якобы существующего шедевра Жака Брейе романа «Золотые плоды». Писательница не только иронизирует по поводу бессмысленной интеллектуальной эквилибристики, но и сожалеет об укоренившемся нежелании вырваться из-под ее гнета, отыскать потерянный дар раздумий и творчества.

*Ален Роб-Грийе* (1922–2008) утвердил своим творчеством вариант нового романа, названный им шозизмом, где в эпицентре внимания оказывается предметный мир. Он как бы со стороны тщательно фиксируется стремящимся охватить все его многообразие взглядом, в то же время совершенно безразличным к затерявшемуся среди вещей человеку. Таковы его романы «Резинки» (1953), «Соглядатай» (1955), «Ревность» (1957), «В лабиринте» (1959), «Дом свиданий» (1965), «Топология города-призрака» (1975), «Воспоминания золотого треугольника» (1978), «Джинни» (1981) и киносценарии, таков пафос сборника статей «За новый роман» (1963).

Весьма показателен для шозизма А. Роб-Грийе роман «**В лабиринте**». Блуждающий по бесконечному лабиринту какого-то вне времени и пространства города солдат растворяется в калейдоскопе оказавшихся в его поле зрения домов, тротуаров, фонарей, дверей,

подъездов, лестниц, коридоров. Солдату следовало бы передать родным и невесте оставшуюся от умершего от ран другого солдата коробку с письмами и его нехитрым скарбом, только все что-то мешает, делает необязательным доведение этого намерения до конца. Коробка остается у чужой женщины, а сам солдат меланхолически наблюдает через окно кафе, как теряется за пеленой дождя город и его обитатели. От начала до конца все оказывается размытым, неопределенным, оставленным на усмотрение читателя, по воле автора заброшенного в лабиринт текста без путеводной нити Ариадны.

**Структурализм и постструктурализм** во Франции, как и в других странах, следует рассматривать на пересечении философии, культурологии, лингвистики, этнологии, литературоведения и собственно художественного творчества. Важнейшие характеристики этих течений нами изложены ранее, теперь же представим некоторых авторов и их тексты. Основоположником французского структурализма считается **Клод Леви-Стросс** (р. 1908), философ, антрополог, литератор, автор книг «Грустные тропики» (1955), «Структурная антропология» (1958), «Структура мифов» (1970), «Голый человек» (1971), «История рыси» (1991). Крупнейшим представителем структурализма, а после 1968 года и постструктурализма, является **Ролан Барт** (1915–1980). Из его текстов первого этапа назовем «Нулевая степень письма» (1953), «Мифологии» (1957), «Критика и истина» (1966), «Система моды» (1967), а второго – «Смерть автора» (1968), «От произведения к тексту» (1971), «Наслаждение от текста» (1973), «Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По» (1973), «Ролан Барт о Ролане Барте» (1975), «Фрагменты речи влюбленного» (1977). Творчество основателя журнала «Телль кель» **Филиппа Соллерса** (р. 1936) также принадлежит и структурализму (романы «Драма», 1965 и «Числа», 1968), и постструктурализму (романы «Законы», 1972, «Бомбоводородный роман», 1973, «Аш», 1973).

Виднейший постструктуралист **Жак Деррида** (р. 1930) основное внимание уделяет разработке принципа деконструкции («О грамματοлогии», 1967, «Письмо и различие», 1967, «Рассеяние», 1972, «Поля философии», 1972, «Психея: изобретения другого», 1987, «Призраки Маркса», 1993). Значительный вклад в постструктурализм внесли **Жиль Делез** (1925–1995, «Пруст и знаки», 1964, «Логика смысла», 1969, «Кафка», 1975, «Тысячи Плато», 1980) и **Юлия Кристева** (р. 1941, «Бахтин, слово, диалог и роман», 1967, «Семиотика», 1969, «Революция поэтического языка», 1974, «Полилог», 1977, «Чуждые самим себе», 1988).

**Мишель Уэльбек** (р. 1958) – прозаик, поэт, эссеист – широкое признание завоевал романами «Расширение пространства борьбы» (1991),

«Элементарные частицы» (1998), «Платформа» (2001), «Возможность острова» (2005). В них писатель жестко и бескомпромиссно говорит о своем времени, о пресытившихся потребителях, о сделавшей ставку на науку цивилизации, изощряющейся в удовлетворении телесных запросов человека и безучастной к его душевным надрывам. Используя постмодернистскую интертекстуальность и синергетическую креативность симулянизма, он умеет не только представить контрастную картину современности, но и выделить трагические последствия выхолащивания личностного в личности. Вот и в «**Элементарных частицах**» печальный финал персонажей, особенно поставленных в центр повествования сводных братьев Брюно Клемана и Мишеля Джерзински, предопределен не их деловыми или научными провалами (там все предельно успешно), а безмерной отчужденностью людей, невозможностью или неспособностью любить и быть любимыми. Эту же проблему М. Уэльбек еще более заостряет в «**Платформе**», раскрывая все усложняющуюся механику сексиндустрии и одновременно демонстрируя пугающие результаты предельно упрощенного отношения к самым простым и естественным влечениям индивидуума.

*Дай Сы-цзе* (р. 1954), писатель и кинематографист, автор романов «Бальзак и портниха-китайночка» (2000), «Комплекс Ди» (2003). Хотя среди французских авторов всегда было немало выходцев из других стран, он представляет особую волну эмиграции из долгое время дистанцировавшихся от Запада дальневосточных государств, в частности Китая, у которого первым лауреатом Нобелевской премии стал в 2000 году как раз тоже обосновавшийся во Франции писатель Гао Дзиньянь. В конечном итоге можно говорить о новых, более равноправных поисках путей духовного взаимообмена между Западом и Востоком, где благосклонное восприятие чужого опыта весьма часто соседствует с ироническим оппонированием, внимательной проверкой на совместимость с национальной традицией.

Так и в романе «**Комплекс Ди**» для главного героя Мо многолетнее пребывание в Париже стало и захватывающим знакомством с неизвестными культурными и научными горизонтами, и серьезным испытанием на выживание в условиях безразличного к чужакам мегаполиса, и настоящим открытием для себя острейших проблем в казалось бы веками апробированном жизненном укладе на родине. Написанный в ироикомическом ключе, на смешении высоких порывов и низких поступков, роман в первую очередь сконцентрирован на карикатурных сторонах утверждающейся и на Востоке глобализации. Автор с легкой иронией представляет нам филолога Мо, направленного во Францию для совершенствования профессиональ-

ной квалификации, который там открывает для себя психоанализ и самоотверженно, хотя и поверхностно, занимается им. Вернувшись на родину, он представляется не иначе как учеником Фрейда, первым китайцем-психоаналитиком. В меру своего понимания целей и возможностей любимейшей науки Мо стремится помочь согражданам, но реально то и дело лишь усугубляет их подсознательные комплексы. Совершенно по-иному, резко саркастически, изображен в романе судья Ди, для которого доставшаяся власть и вседозволенность становятся одновременно и путем к полнейшему раскрепощению либидо, и страшным комплексом наслаждения от убийств и насилия над другими.

## Литература Великобритании

Прежде богатая и мощная империя, во второй половине века Соединенное Королевство вынуждено приспособливаться к новой, неблагоприятной для него геополитической ситуации и нарастающему напряжению в социально-экономических, межэтнических отношениях внутри страны. Ломается традиционный уклад жизни, идет кардинальная перестройка национального менталитета, культурных парадигм, литературных тенденций. Теряет авторитет чопорная аристократия, все активнее утверждает себя средний класс – основное действующее лицо потребительского общества. Его быстро нарастающая амбициозность при отсутствии стабильных нравственных и гражданских ориентиров нередко сопровождается настраиванием вседозволенности, разрушения сложившихся классовых и социальных барьеров. Наблюдается «массовизация» образования, моды, искусства, в литературу входят обыкновенные парни с рабочих окраин и «рассерженная» молодежь, прежде всего представляющая современные «университетские умы».

На волне масскультуры и психоза холодной войны широкое распространение получает шпионский триллер (Йэн Флеминг, Ф. Форсайт, Л. Дейтон). Пользуются успехом детективы А. Кристи, романы классика литературы фэнтези Дж. Толкиена. Продолжается традиция сатирического (Дж. Оруэлл, Э. Бёрджесс, И. Во) и панорамно-реалистического (Ч. Сноу, Д. Линдсей, Э. Поуэлл) романов. Ведутся интересные художественные поиски в русле экзистенциализма (У. Голдинг, А. Мёрдок), театра абсурда (Н. Симпсон, Г. Пинтер) и драматургии «новой волны» (А. Уэскер, Ш. Делени, Р. Болт), постмодернизма (Дж. Фаулз, Д. Барнс, П. Акройд, Д. Лодж).

*Джон Осборн* (1929–1994) своим творчеством принадлежит и движению «рассерженных молодых людей», и драматургии «новой

волны». Автор пьес «Оглянись во гневе» (1956), «Комедиант» (1957), «Лютер» (1961), «Неприемлемое свидетельство» (1964), «Время настоящее» (1968), «Отель в Амстердаме» (1968), «К западу от Суэца» (1969), «Чувство отстраненности» (1972), «Смотрите, как все валится» (1975), а также театральных инсценировок и киносценариев. Сразу признанная новым словом в сценическом искусстве Англии, «**Оглянись во гневе**» удачно обозначила как настроение «сердитых молодых», так и характерные черты одной из современных тенденций в драматургии, способствовавших возвращению зрительского интереса к театру. У ее центрального персонажа Джимми Портера имеются реальные основания быть недовольным своим положением, окружением, перспективами. Выпускник университета, вынужденный работать в маленькой лавке, он не стесняется в выражениях, издеваясь над потребительским жизненным укладом, ханжеством и снобизмом богатых, лицемерием средств массовой информации. Но это выступления и не бойца, намеренного противостоять существующим порядкам, и не неудачника, поскольку Джимми никогда не был настроен рваться наверх. Он избрал самую беспроявительную позицию: лежа на диване с газетой в руках уверенно чувствовать себя обличителем всего сбившегося с истинного пути мира. Однако автор, намеренно не идеализируя и в чем-то иронически сближая своего героя с объектами его критики, не случайно так выделяет его монологи. За внешней дерзостью и грубостью Джимми постепенно проступают естественные растерянность и боль человека, обреченного жить без любимого дела, понимания, правды.

**Гарольд Пинтер** (р. 1930, Нобелевская премия 2005 г.) находит собственную творческую позицию через оригинальное сочетание наследуемых от ибсеновско-чеховской традиции действия за сценой и фигур умолчания с художественными новациями, оформившимися в театре абсурда и английской драматургии «новой волны». Его пьесы «День рождения» (1957), «Кухонный лифт» (1957), «Сторож» (1959), «Коллекция» (1961), «Любовник» (1962), «Возвращение домой» (1964), «На безлюдье» (1974), «Предательство» (1978), «Голос семьи» (1981), «Горский язык» (1988) завоевали популярность в том числе и благодаря собственным постановкам автора. Известен он и как киносценарист. В драме «**Предательство**» (вариант перевода – «Измена») главные действующие лица замкнуты в каком-то странном любовном треугольнике без острых углов. Эмма в течение нескольких лет регулярно встречается с давним другом и деловым партнером мужа Джерри, наверно, лишь потому, что как-то спьяна на домашней вечеринке он соблазнил ее клятвами в необыкновенной любви. Только ничего яркого не получилось,

Джерри и не помышляет порывать с собственной семьей, да и их связь со временем превратилась в тягостную обязательку, от которой хочется просто отмахнуться. События в пьесе разворачиваются в обратном порядке, и как раз вначале мы видим бывших любовников, теперь уже просто по старому знакомству встретившихся в баре и обменивающихся дежурными вопросами-ответами о прошлом и настоящем. Ретроспективно выясняется, что еще в пору их тайных встреч на съемной квартире Эмма (надо думать, надеясь внести ясность в ситуацию) обо всем рассказала мужу. Однако такая новость его нисколько не задела как и не стала поводом для выяснения отношений с другом. Жизнь продолжалась, решались вопросы быта и воспитания детей, говорилось много привычных и в общем-то пустых слов. И все же Эмма в конце концов не только расстается с Джерри, но и тихо, буднично уходит от мужа к человеку, который, в свою очередь, оставил семью... Можно подумать, что перед нами всего лишь знакомая по антидраме бесцветная история, настолько заурядная, что даже не дотягивает до мелодраматизма.

Только у Г. Пинтера все не так просто, поскольку ему удается последовательно наращивать давление второго плана, того, о чем прямо не говорят, но что задается особым душевным состоянием некоторых персонажей. И здесь уже неподдельный драматизм, вытекающий и из названия пьесы, смысл которого явно не укладывается в семейно-бытовую плоскость, и из тщательно выстроенной линии поступков и ожиданий Эммы. Супружескими изменами в пьесе грешат все: они расхожий спутник монотонных будней. Но Джерри был так искренен, так трогателен в своем объяснении в любви, что Эмма поверила в возможность настоящего чувства, только им двоим открывшегося счастья. Увлек и предал, сведя их близость к обычному адюльтеру, оставив ее наедине с этим равнодушным и нивелированным миром. Следует обратить внимание на особую смысловую нагрузку регрессивной композиции, выступающей контрапунктом пессимизму сюжетного финала. Ведь если в начале пьесы Эмма отрешенно констатирует, что все прошло, все минуло, то в последней сцене мы видим многообещающую завязку их отношений с Джерри, которые могли бы сложиться совсем по-иному.

*Алан Силлитоу* (р. 1928) является создателем «рабочего» романа наряду с С. Чаплином, С. Барстоу, Р. Уильямсом, Д. Стори. Он известен романами «Субботний вечер и воскресное утро» (1958), «постерской» трилогией («Смерть Уильяма Постера», 1965, «Горящее дерево», 1967, «Пламя жизни», 1974), сборниками рассказов «Одинокий бегун на дальнюю дистанцию» (1962), «Второй шанс» (1981). Он пишет также стихи, произведения для детей, публицистику.

В его романах герои похожи на «сердитых» молодых, но они представляют рабочую среду, где монотонность, бесперспективность жизни проявляется особенно наглядно и жестоко. Современным рабочим неплохо платят, они стали частью потребительского общества с достаточно благоустроенным бытом и вполне respectable, выходной одеждой. Но по будням они превращены в безликое приложение к машинам, истощающим все их физические и духовные силы. Отсюда нервозность, недовольство, глухая тревога и дикий кураж в свободное время. Однако, как видим на примере героя романа **«Ключ от двери»**, не все так и остаются загнанными белками в колесе. Поначалу ничем не отличающийся от других, Брайен живет умонастроениями и развлечениями рабочего окружения. Надеясь получить большие деньги, да еще более легким путем, он вербует солдатом в охваченную выступлениями против английских колонизаторов Малайю. И на первых порах он думает, что выиграл, вырвавшись из трудового рабства. Только позже начинает понимать, что его завлекли в действительно ужасную мясорубку, где у таких как он шанс выжить приближается к нулю. Увлечение местной девушкой, все более ясное ощущение справедливости освободительной борьбы малайцев и безнадежности сохранения старых порядков открывают ему глаза на многое. И это – своеобразный ключ к двери, через которую есть шанс выйти к человеческому смыслу своего существования, перестать быть винтиком в чужом механизме.

*Айрис Мёрдок* (1919–1999) демонстрирует в своем творчестве оригинальное сочетание романтического и реалистического, интеллектуально-психологического и философско-эстетического начал, движение от экзистенциалистских установок к постмодернизму. Из многочисленных романов назовем «Под сетью» (1954), «Бегство от волшебника» (1956), «Замок на песке» (1957), «Колокол» (1958), «Отрубленная голова» (1961), «Дикая роза» (1962), «Единорог» (1963), «Итальянка» (1964), «Алое и зеленое» (1965), «Пора ангелов» (1966), «Приятное и доброе» (1967), «Сон Бруно» (1969), «Человек случайностей» (1971), «Черный принц» (1972), «Машина святой и нечестивой любви» (1974), «Дитя слова» (1975), «Море, море» (1978), «Ученик философа» (1983), «Добрый подмастерье» (1985), «Зеленый рыцарь» (1993), «Выбор Джексона» (1995). Ее перу принадлежат книги эссе «Сартр. Романтический рационалист» (1953) и «Суверенность добра» (1967), инсценировки собственных романов, пьесы.

Писательницу можно охарактеризовать словами, сказанными ею в адрес Ж.П. Сартра, – романтическая рационалистка. В ее произведениях всегда отыщется некая романтическая тайна, а вместе с тем, сквозным остается логическое разрешение проблем духовности

и духовных ценностей. Своим творчеством она стремилась содействовать тому, чтобы люди разных взглядов, живущие в несходных по своему устройству обществах, могли сосуществовать и чувствовать себя свободными. Особое внимание А. Мёрдок уделяет экзистенциалистской проблеме нравственного выбора, основанного на добре и любви к человеку. И в этой связи она постоянно обращается к раскрытию специфической роли искусства, способного наиболее правдиво и внимательно проследить сложность, уникальность, востребованность каждой личности. Например, в **«Черном принце»**, в жанровом отношении представляющем собой захватывающее сочетание «готического», детективного, философского, психологического, любовного и даже постмодернистского романа, центральным все же оказывается вопрос о миссии писателя в современном мире. Сегодня на печатном слове можно сделать хороший бизнес, быть преуспевающим профессионалом-ремесленником как Арнольд Баффин. Иная позиция у Брэдли Пирсона, человека ищущего, колеблющегося, ошибающегося, но всегда искреннего. Повествование в «Черном принце» ведется от его имени, поскольку перед нами якобы рукопись автобиографического в основе романа Пирсона «Праздник любви» – откровенного рассказа автора о разрывающих его творческом озарении, романтической влюбленности и «черном эросе». Мы видим не только роман в романе, но и современный вариант шекспировской трагедии, поскольку главные персонажи напрямую соотносятся с героями «Гамлета». Писательница не претендует на мудрое решение представленных социальных, творческих и любовных коллизий: она лишь указывает на возможность прорвать эгоизм, отчужденность человеческой личности верным служением искусству и выстраданной любовью.

*Джон Фаулз* (1926–2005), творчество которого впитало как непривычное сочетание английской и французской национальных традиций, так и опыт реализма, психоанализа, постмодернизма, прежде всего обращается к проблеме идентификации личности, возможности хотя бы временного обретения ею подлинности как необходимого условия свободы. Автор романов «Коллекционер» (1963), «Волхв» (1965, 1977), «Женщина французского лейтенанта» (1969), «Дэниел Мартин» (1977), «Мантисса» (1982), «Мэггот» (1985). Интересны его книги эссе «Аристос» (1965, 1980) и «Червоточины» (1998), сборник повестей «Башня из черного дерева» (1974), киносценарии, тексты к фотоальбомам, краеведческие работы.

По сюжету действие романа **«Женщина французского лейтенанта»** (другой вариант перевода – «Любовница французского лейтенанта») происходит во второй половине XIX в., однако многое

в нем говорит о прямой соотнесенности с современностью. Писатель удачно строит свое произведение на игре различными пространственными и временными планами, ролевыми и социальными статусами, модными пристрастиями, на смешении высказываний знаменитых и малоизвестных лиц. Здесь много ассоциаций, переключек с романами Диккенса, Остен, Треллопа, Гарди, Дж. Элиот, чувствуется дух викторианской эпохи и нескрываемой пародии на нее. Оттого и главные герои романа Чарлз Смитсон и Сара Вудраф одновременно и сближаются своей непокорностью, устремлением к самоутверждению, и разнятся даже не столько общественным положением, сколько масштабами души, определением целей и путей достижения независимости. Аристократ Чарлз, то ли из любви, то ли из чувства противоречия решивший сблизиться с, как оказалось, безвинно ославленной девушкой, внутренне любит собственным благородством, так и не может разучиться смотреть на окружающих сверху вниз. Не случайно в финале романа Сара, очень напоминающая современных эмансипированных женщин, показана самостоятельно нашедшей свое место в жизни, реально утвердившей чувство собственного достоинства и не нуждающейся ни в каком снисхождении и покровительстве. Не так уж неожиданно жалким оказывается такой претенциозный и такой одинокий Чарлз, так и не сумевший понять, отчего когда-то Сара не противилась распространявшимся слухам о ее недостойной связи с французским лейтенантом.

## Литература Германии

Разгром фашизма во второй мировой войне явился победой не только антигитлеровской коалиции, но и демократических сил самой нации, в течение десятилетий боровшихся с коричневой чумой. Но еще предстоял долгий путь преодоления разделявших страну идеологических и политических границ: вначале раскола на четыре оккупационные зоны (1945–1949), затем на два государства плюс Западный Берлин (1949–1990). Это сказалось и на литературе, в которой центральной и сближающей писателей ГДР и ФРГ становится антифашистская тематика, рассматриваемая, тем не менее, под различным углом зрения. Восточнонемецкие авторы делают акцент на художественном осмыслении процессов становления народной демократии, формирования нового человека на классовой основе, поэтому простые труженики признавались невиновными в нацистском прошлом. Западногерманские же писатели концентрируют внимание на ответственности каждого немца за потрясшие мир злодеяния. В их произведениях исследуются формы причастности отдельного

человека к происходившему и пути осознания им собственной вины как обязательного слагаемого всеобщего покаяния.

Крупнейшим явлением в послевоенной литературе было образование отстаивавшей последовательно антифашистские и преимущественно реалистические позиции «Группы 47», основателями которой становятся Ганс Вернер Рихтер, Альфред Андерш, Вальтер Кольбенхоф. Виднейшими участниками этого достаточно свободного объединения были Г. Бёлль, В. Шнурре, Г. Грасс, З. Ленц, В. Вейраух, В. Йенс, М. Вальзер, Г. Айх. Своеобразное видение мира, отстраненное от насущных социально-политических проблем, нацеленное на философское осмысление неподвластных человеку глубинных законов бытия, предложили магические реалисты (Э. Кройдер, Э. Ланггессер, Г. Казак). Почти документальным свидетельством ужасов войны стала так называемая аутентичная литература (А. Хаусхофер, Г. Кальмар, П. Целан, Н. Закс). Экзистенциалистские мотивы сказываются в творчестве Х.Э. Носсака, разочарованием в человеческой цивилизации проникнуты поздние произведения Э. Юнгера. Немецкий постмодернизм обозначен именами К. Микеля, П. Зюскинда. Разные стороны литературы ГДР представляют Й. Бобровский, Б. Апиц, Д. Нолль, Э. Штриттматтер, Ф.Фюман, М.В. Шульц, К. Вольф, Х. Мюллер, Г. де Бройн.

*Генрих Бёлль* (1917–1985, Нобелевская премия 1972 г.) постоянно возвращался к теме «непреодоленного прошлого», необходимости покаяния за злодеяния времен фашизма, важности для будущего национального возрождения непредвзятых оценок взлетов и падений немецкого духа. Автор романов «Где ты был, Адам?» (1951), «И не сказал ни единого слова» (1953), «Дом без хозяина» (1954), «Бильярд в половине десятого» (1959), «Глазами клоуна» (1963), «Групповой портрет с дамой» (1971), «Потерянная честь Катарины Блум, или Как возникает насилие и к чему оно может привести» (1974), «Заботливая осада» (1979), «Женщины с берегов Рейна» (1986), «Ангел молчал» (1992). Широкий общественный резонанс получили его публицистические работы «Письмо молодому католику» (1958, 1961) и «Франкфуртские лекции» (1966), рассказы, повести, пьесы.

Как и во многих других его романах, в «Глазами клоуна» принципиально важной является установка на историзм в изображении и человеческих судеб, и окружающей действительности. Г. Бёлль тщательно анализирует причины великой трагедии страны и конкретные обстоятельства, обусловившие индивидуальные драмы отдельных людей. Обилие ретроспективных ассоциаций служит дегероизации его персонажей, созданию у читателей смешанного чувства сарказма, отчаяния, негодования. Препоручив повествова-

ние в романе профессиональному клоуну Гансу Шниру, писатель делает сатирическое, гротескное начало основным для данного произведения. Демонстрируя характерное для комического актера видение действительности, Шнир беспощаден в раскрытии уязвимых сторон представителей буквально всех слоев общества. Особенно достается членам преуспевающего при любой власти родного семейства, так некстати оставившей его Марии, жалобы на коварство которой становятся лейтмотивом с первой до последней страниц.

Однако мы сильно упростили бы толкование романа, рассматривая мир лишь глазами клоуна и упуская художественный портрет самого повествователя. Ведь для автора он, хоть и главный, но тоже персонаж, и наряду с другими подлежит всесторонней читательской оценке. Всей структурой романа Г. Бёлль привлекает наше внимание к тому, как незаметно для самого себя Ганс Шнир перестает чувствовать разницу между сценой и жизнью, в профессиональном долге растворяет личную ответственность. Такой зрячий относительно недостатков других, он абсолютно не способен увидеть собственные эгоизм, бездушие, далеко не всегда обоснованное злобствование. Эти качества наиболее резко проявляются в его отношении к Марии, которую он в свое время достаточно бесцеремонно сделал своей возлюбленной, а потом на несколько лет «осчастливил» скитаниями по стране в сомнительной роли не то жены, не то содержанки, не то служанки. Всегда равнодушный к ее естественному желанию покончить с такой неопределенностью, ее личным интересам, просьбам и обидам, теперь, в конце концов брошенный ею, Шнир даже не задумывается о собственной вине в случившемся. И совсем уж карикатурно выглядит клоунская бравада в финале романа, окончательно выдающая его духовное родство с обличаемыми им потребителями и обывателями. Есть все основания говорить, таким образом, что Г. Бёлль в этом романе находит адекватные художественные приемы для снятия масок с самых разнообразных типов соотечественников, так и не нашедших путь к новому, гуманистическому мировосприятию, застрявших в вязкой жизненной клоунаде прежней эпохи.

*Зигфрид Ленц* (р. 1926), сторонник традиционной манеры письма, центральной для своего творчества делает проблему нравственного сопротивления фашизму. Романы «Хлеба и зрелищ» (1959), «Урок немецкого» (1968), «Живой пример» (1973), «Краеведческий музей» (1978), «Утрата» (1981), «Учебный плац» (1985), «Настройка звука» (1990), сборники рассказов, пьесы, эссе. Прошлые и настоящее, проблемы нравственно-педагогического и социально-политического планов тесно сплетены в своеобразном по сюжетно-композиционному построению романе «Урок немецкого». С одной

стороны предстают немецкая действительность последних десятилетий и порядки в послевоенной исправительной колонии для несовершеннолетних. С другой – непростой узел переживаний, раздумий, сомнений вокруг сочинения «Радость исполненного долга», которое пишет один из проштрафившихся заключенных. Это Зигги Йепсен, лишившийся свободы за картины, которые ранее он прятал от уничтожения гитлеровцами, а теперь, увлекшись, и вовсе стал воровать. Знакомясь с подоплекой этой не совсем обычной склонности юноши, за его девиантными поступками последнего времени мы постепенно выявляем куда более серьезные, уже давно укоренившиеся отклонения в поведении самых близких для мальчика взрослых.

Его родители (а отец, полицейский, являлся единственным и полноправным представителем власти в их селении) были образцом исполнительности и верноподданничества фюреру, видя в этом наилучшее исполнение гражданского долга. Совсем по-иному видел свое назначение знаменитый художник Макс Нансен, решивший переждать лихолетье в родных местах, спокойно отдаваясь творчеству. Но из Берлина поступает приказ запретить ему рисовать, что для Нансена было почти равносильно смертному приговору. Полицейский Йепсен рьяно следил за исполнением предписания, а его сын из детской привязанности к гонимому помогал художнику скрывать жизненно важные для него полотна. И когда теперь возник вопрос, кто должен стать образцовым героем сочинения, Зигги начинает понимать, что «преступником» на самом деле был отец с его холуйской добросовестностью и бездумным подчинением, а настоящим чувством долга обладал оставшийся верным творческому кредо художник.

*Эрвин Штриттматтер* (1912–1994) относится к тем писателям из бывшей ГДР, которые стремились предельно реалистично, беспристрастно раскрыть и необходимость социалистических преобразований в стране, и несостоятельность попыток вводить их директивно, поспешно, по заимствованным извне и не всегда оправданным образцам. Романы «Погонщик волков» (1950), «Тинко» (1954), «Оле Бинкоп» (1963), «Чудодей» (ч. 1–4, 1957–1988), «Лавка» (1983). Повесть «Пони Педро», сборники миниатюр и новелл «Шульценгофский календарь всякой всячины» (1966), «Вторник в сентябре» (1969), «Синий соловей, или Так это начинается» (1972), «Моя приятельница Тина Бабе» (1977), драмы «Кацграбен» (1954), «Невеста голландца» (1961).

По образному настрою и языку роман «Оле Бинкоп» напоминает народные повествования, где всегда так естественно и тонко переплетены живые картины природы и повседневного быта, легкая ирония над суетностью человеческих устремлений и доверие глу-

бинной мудрости всего сущего. Вовсе не случайно его главными героями становятся вроде бы ничем не приметная деревенька Блюменау и ее чудаковатый обитатель Оле Ханзен, которого еще в детстве прозвали Бинкоп (Пчелиная голова) за приключившуюся с ним забавную историю с пчелиным роем. Им вместе предопределено утверждать свое маленькое, но, как оказывается, такое важное место на огромной Земле и даже в безбрежном Космосе, не потеряться в пору трагических военных и политических потрясений. Об этом романе можно говорить как о социально-историческом и психологическом, семейно-бытовом и философском.

Описывая первые годы после падения фашизма, радость крестьян, получивших свою землю в результате раздела помещичьих владений, Штриттматтер, безусловно, с симпатией следит за трудными шагами новой власти. Его тревожит, что многое и в устанавливаемых порядках, и в людях несет на себе тот или иной отпечаток прежней эпохи. Ведь народно-демократический выбор – это лишь начало современного этапа самоидентификации немцев. И не так страшны откровенные противники социального и экономического переустройства (священник, лесничий, лесопильщик Рамш), как укоренившиеся в людях эгоизм, ханжество, казарменный дух (Фрида, Краусхар, Аннгрет). Организация Бинкопом первого кооператива, сложности его становления и развития, крупные и мелкие политические события в романе освещаются наряду с домашними делами персонажей, затейливыми драматическими играми подруг-соперниц Аннгрет и Фриды. У них не сходные судьбы, по разным причинам они выбрали Оле, но их одинаково расчетливая и бездушная «любовь», наверно, и стала основной причиной его смерти. И наоборот, такими привлекательными, по-человечески искренними предстают чувства, породнившие уже немолодого Оле и юную Мертке, от которой и родится его единственный наследник. Роман трагичен, потому что в поисках путей к лучшей жизни для всех, к новым отношениям между людьми и погибают товарищи и однопартийцы Антон Дюрр и Оле Ханзен. Однако он не менее оптимистичен и романтичен: их смерть только утвердила правильность выбранного направления, им достались немалые трудности, но и, как немногим, счастье любви.

**Макс Вальтер Шульц** (1921–1991) принадлежал к тем писателям ГДР, которым суждено было пройти обработку нацистской демагогией, испытание фронтом и пленом, чтобы решительно порвать с прошлым во имя новой Германии. Романы «Мы не пыль на ветру» (1962), «Триптих с семью мостами» (1974), повести и рассказы «Солдат и женщина» (1979), «Летчица, или Раскрытие молчав-

шей легенды» (1981), «Любовь, отмеченная печатью смерти» (1983), сборник эссе «Экспромт и седло» (1967).

«**Мы не пыль на ветру**» сопровождается весьма красноречивым подзаголовком – «Роман о непотерянном поколении», точно определяющим его смысловую направленность, снимающим возможные вопросы по поводу не сразу понятной увязанности заглавия и содержания. Ведь дезертировавший из вермахта лишь в конце войны унтер-офицер Руди Хагедорн, как и многие другие персонажи, на первый взгляд не более чем пыль, затянутая в вихрь национальной трагедии. Но вот буря войны утихла, и можно дифференцировать казалось бы обезличенных, взглянуть в прошлое, задуматься о будущем. Есть конформисты и предатели вроде Армина Залигера, есть жертвы вроде Леи Фюслер, есть выстоявшие как Хильда Паниц, немало и таких как Руди. Ему, выходцу из рабочей среды, не просто было определить свою позицию, элементарно выжить, но с приходом новой власти он окончательно осознает необходимость социальных и духовных перемен, объединения людей доброй воли. Хагедорн хочет стать учителем, раскрывать детям богатства национальной культуры, чтобы больше никогда и никто не попытался обрратить народ в пыль на ветру.

*Гюнтер Грасс* (р. 1927, Нобелевская премия 1999 г.) выделяется среди немецких писателей заостренной гротескно-сатирической манерой повествования, пародийной направленностью творчества против воспитательной, морализаторской традиции национальной литературы, что лишь помогает ему последовательно развивать ее антифашистский пафос. Романы «Жестяной барабан» (1959), «Собачьи годы» (1963), «Под местным наркозом» (1969), «Из дневника улитки» (1972), «Камбала» (1977), «Широкое поле» (1995). Повести «Кошки-мышки» (1961), «Встреча в Тельгте» (1979), «Крысиха» (1986), «Крик жерлянки» (1992), книга исторических эскизов и новелл «Мое столетие» (1999), пьесы, публицистика, стихотворения.

Сложную, многоплановую структуру романа «**Собачьи годы**» можно условно свести к двум основным сюжетным линиям, в гротескное сплетение которых вовлечены горожане и крестьяне, интеллигенты и предприниматели, крупные промышленники, политики и даже сам Гитлер. Автор пародийно выворачивает наизнанку предысторию и реалии фашизма, мастерски соотнося собачью жизнь людей и роскошное житье собаки фюрера. Центральными героями одной линии являются друзья-враги полукровка Эдди Амзель (долго время не знавший, что его отец – еврей) и шаржированно мрачный тугодум Вальтер Матерн. Человек незаурядных художественных способностей, Амзель специализировался на изготовлении ого-

родных пугал. Вначале он их наряжал в исторические одежды, а потом в порыве «реалистического» осовременивания и в коричневую униформу, за что и подвергается совсем не шуточной экзекуции. Другая сюжетная линия разворачивается вокруг подаренного Гитлеру жителями Данцига пса, ставшего любимцем фюрера в силу того, что имел незапятнанную родословную – принадлежал к чистой расе. Не менее сатирически представлена и послевоенная действительность с ее «экономическим чудом»: сменились правители, но в общем-то остались прежние хозяева, умеющие выдавать за свои заслуги сделанное руками и умом простых тружеников.

## Литература США

Как и для других союзников, победа над фашизмом во второй мировой войне для США была событием эпохальным, открывающим новые перспективы общественно-экономического развития. Вместе с тем, если для Европы на первых порах важнейшей проблемой явилась ликвидация тяжелейших последствий гитлеровской агрессии, Америка позволила себе совершенно иные приоритеты. Набравшая исключительную мощь за счет военных поставок и минимальных потерь, она начала стремительно утверждать свое верховенство в экономической и военно-политической стратегии мирового развития. Во многом преуспев в этом как и в формировании потребительского общества внутри страны, правящая элита США присвоила себе право высокомерно поучать других, навязывать им собственные стандарты во всех областях жизни. Объявив сферой своих интересов всю планету, она как-то упустила, что не все так идеально сбалансировано в выдаваемом за образцовое обществе американской демократии, что постоянно нарастает напряжение не только в отношениях с внешним миром, но и внутри далекого от консолидации социума. Как результат, активизация антивоенных, гражданских движений, нарастающая конфронтация правящих партий, очевидное падение авторитета страны на международной арене.

Литература, изначально не склонная принимать на веру официальную риторику, в том числе и о состоявшемся обществе всеобщего благоденствия, исключительно благородной миссии США в мире и враждебности любого инакомыслия, в этой ситуации просто вынуждена проводить собственное «частное расследование». И наилучшим выражением любви к своей Родине, даже если это кому-то покажется непатриотичным, американские писатели считают выявление правды о реальном положении дел доступными только искусству способами. Разнохарактерность мировоззренческих установок

и художественных решений дает нам основание выделить несколько существенных для национального литературного процесса тенденций. Экспериментальной, бунтарской направленностью отличается творчество битников (Д. Керуак, А. Гинзберг, У. Берроуз, Г. Снайдер, Г. Корсо). Остро сатирическим пафосом характеризуются своего рода антиутопии «черного юмора» и научной фантастики (К. Воннегут, Д. Хеллер, Д. Барт, Р. Брэдбери, А. Азимов, Р. Шекли). Значительное место занимает литература мультикультуризма, межрасовых отношений (Р. Эллисон, Д. Болдуин, Э. Колдуэлл, У. Стайрон, Ш. Грау, Т. Моррисон, Л. Силко). Под разным углом зрения, но в равной степени тревожащими писателей оказываются проблемы человека на войне, молодежной, интеллектуальной жизни страны (Н. Мейлер, Д. Сэлинджер, Д. Апдайк, С. Беллоу). К традиционной манере письма обращаются «новые реалисты», или «минималисты» (Р. Карвер, Д. Дидион, Б. Мейсон, Э. Тайлер). В творчестве ряда писателей сказывается влияние поэтики постмодернизма (Т. Пинчон, Д. Барт, Д. Бартельми, Д. Гарднер, Э. Доктороу).

*Джек Керуак* (1922–1969) не принимал традиционные нормы морали и быта, видел нераздельными жизнь и творчество, отстаивая право быть человеком-художником в обновленном, эстетически организованном мире. Современный кочевник, не бунтующий, но отстаивающий свой образ жизни, что и являлось сущностью битничества, он прожил лучшие дни в дороге, познавая себя и встреченных на пути людей, экспериментируя в способах переноса увиденного и прочувствованного в свои предельно искренние произведения. Автор романов «Город маленький и город большой» (1950), «Сатори в Париже» (1965), Керуак наиболее известен битническим циклом «Легенда о Дюлузе»: «На дороге» (1957), «Бродяги Дхармы» (1958), «Подземные люди» (1958), «Доктор Сакс» (1959), «Одинокий путник» (1960), «Большой Сюр» (1961), «Безутешные ангелы» (1965). Заслуживают внимания сборники ритмизованных рассказов и стихотворений «Блюзы Сан-Франциско – 79 хоров» (1954), «Блюзы Мехико» (1955), эссе «Битифик: происхождение бит-поколения» (1959), «После меня – потоп» (1969).

Рукопись путевых зарисовок «**На дороге**» представляла собой свиток тридцатиметровой длины, где в текстовом потоке в 120000 слов использован практически единственный знак препинания – тире. По мнению автора, это придавало написанному сходную с жизненной энергией, импровизационную свободу. В книге, которую весьма условно называют романом, Керуак под именем Сэла Пэрадайза ведет подробный рассказ о своем автомобильном путешествии по стране в обществе легенды битнической богемы, мудреца и гедо-

ниста Нила Кэссиди (здесь он назван Дином Мориарти). Многоцветье жизни на дороге, оптимистические уроки Дина то помогают писателю Сэлу, разуверившемуся во всем цинику, ощутить радостно-романтическое чувство свободы, то снова ввергают в тоску и разочарование. Автор талантливо передает трагическое состояние человека, которому мир может казаться и широко распахнутым добру и красоте, и суженным до тесной коробки автосалона. Путешествие в пространстве становится паломничеством в глубины собственной души, непостижимые обыденному, не знающему прелести новых горизонтов уму.

**Рей Дуглас Брэдбери** (р. 1920) – один из тех современных писателей, в научно-фантастических произведениях которых человек предстает соотнесенным со всей эволюционирующей Вселенной, которые открыли в этом жанре возможность сказать о нем то, что нельзя выразить как-либо иначе. Романы «451° по Фаренгейту» (1953), «Вино из одуванчиков» (1957), «Чувствую – зло грядет» (1962), «Смерть – одинокое занятие» (1985), «Зеленые тени, белый кит» (1992), повесть «Канун Всех Святых» (1972), сборники новелл «Марсианские хроники» (1950), «Страна вечной осени» (1955). Дань уважения предшественникам и учителям он отдает в своеобразных литературных портретах «О скитаниях вечных и о Земле» (1950), «Машина до Килиманджаро» (1965), «Попугай, встречавшийся с Папой» (1972), «Дж. Б. Ш. – Пятая модель» (1976), «Последние почести» (1994). Книги эссе («К берегам метафоры», 1999) и стихотворений («Когда слоны в последний раз во дворике цвели», 1973), пьесы, киносценарии.

Писатель гордо называет себя «выпускником библиотек», и на протяжении всей жизни стремится всесторонне раскрывать особую миссию искусства слова в становлении и сохранении человеческого в человеке. Можно сказать, что книга является главным героем романа «451° по Фаренгейту», через отношение к которой и познается реальная сущность действующих лиц, их мировоззренческих принципов. Заглянув в не очень далекое будущее, Р. Брэдбери дает сатирическую картину мира роботов, тотальной слежки, бытовой и духовной унификации. И в дополнение ко всему миру, в котором уничтожаются книги как источник противоречий, любознательности, разномыслия. Их заменяют радиопередачами, телепрограммами, сокращенными пересказами классики, где «Гамлет» Шекспира излагается всего на одной страничке. Меньше текста, больше картинок, занимательных комиксов. Дома строятся из негорючих материалов, поэтому пожарники переквалифицировались в мастеров поиска и сжигания книг. Однако даже они не все оказались такими рьяными служаками, как брандмейстер Бигги. Симпатии автора на стороне других, не поддавшихся стандартизации, презираемых и

преследуемых. Их осталось совсем не много, но они хранят память о свободе воли и совести, гуманистической ценности художественного слова, для них важнейшим является не столько то, как делается что-нибудь, сколько для чего и почему. Именно их позиция помогает центральному персонажу, вначале тоже бездумному поджигателю, Гаю Монтэгу оказаться с теми, кто после ядерной катастрофы будет отстраивать не технократическую цивилизацию на основе великих книг, сохраненных в памяти выживших людей. Писатель верит в человека, но вместе с тем предупреждает о возможных последствиях нарастающей бездуховности, деления общества на узкий круг процветающей элиты и «мир масс», ориентированный на удовлетворение лишь самых примитивных потребностей.

*Курт Воннегут* (1922–2007) в предельно заостренной сатирической форме «черного юмора» изобличает «машинопоклонников», утвердившееся мироустройство, при котором технический прогресс не сопровождается социальным и нравственным совершенствованием. Он называл писателей «эволюционными клетками общества», назначение которых – нащупывать и вводить в обиход новые идеи в оболочке невероятного вымысла. Романы «Механическое пианино» (1952), «Сирены Титана» (1959), «Колыбель для кошки» (1963), «Бойня номер пять, или Детский крестовый поход» (1969), «Завтрак для чемпионов» (1973), «Балаган» (1976), «Вечный узник» (1979), «Малый Не Промах» (1982), «Времятрясение» (1997), сборник эссе «Вербное воскресенье» (1981).

Роман «**Колыбель для кошки**» показывает, насколько трудноловима грань между присущей каждому писателю творческой фантазией и научно-фантастическим вымыслом. Автор, вроде, хочет просто взглянуть, чем же занимались американцы 6 августа 1945 г., когда американцы же подвергли атомной бомбардировке Хиросиму. А под именем Феликса Хониккера в центр внимания он ставит ученого-физика, одного из создателей того сверхнового оружия. Оказывается, все очень мило провели этот день, а Хониккер даже беззаботно играл с маленьким сыном в кошкину колыбель. Работа завершена успешно, можно и отдохнуть под чистым небом. Эта шокирующая несовместимость жуткой трагедии тысяч безвинных людей и самодовольной отрешенности ее виновников несет в себе мощнейший нравственно-психологический посыл читателю, заставляет по-новому взглянуть на успехи современной цивилизации. Человечество не заметило, как стало заложником тотального научно-технического бума, безликого и безжалостного. Предельно язвительное изображение ученых наводит на мысль о фантастических космических пришельцах, намеренно ведущих землян к самоуничтожению. Вот и младший сын Хониккера говорит, что люди совсем не интере-

суют его отца, ведь они – не по его специальности. Чего же стоит тогда подобная специализация, отнимающая у человечества огромные средства и совершенно ему чуждая, если не враждебная.

*Джером Дэвид Сэлинджер* (р. 1919) многими критиками называется «этическим реалистом» за его пристальное внимание к нравственной проблематике, и особенно, к нарастающей надломленности во взаимоотношениях между взрослыми и детьми. Он не приемлет того, что современное американское общество затерялось в тумане ложных представлений о своей роли в мире, о ценностных критериях в жизни вообще и во внутрисемейных отношениях в частности. Однако писатель не теряет надежды на изменение ситуации, верит в возможность духовного развития через религиозные искания, обращение к опыту индуизма и дзэн-буддизма. Роман «Над пропастью во ржи» (1951), повести «Выше стропила, плотники!» (1955), «Симор: Введение» (1959), «Френни» (1961), «Зуи» (1961), «Хэпворт 16, 1924» (1965), новеллы.

Жанровая специфика романа «**Над пропастью во ржи**» предопределена монологом-исповедью подростка Холдена Колфилда, в рождественские дни оказавшегося в весьма затруднительном положении. Очередное изгнание из престижной школы, боязнь объяснения с родителями предельно обостряют копившуюся озлобленность по отношению ко всему миру, как ему видится, тупому, эгоистичному, фальшивому. Таковы учителя, таковы родители, таковы соученики, при нелестных характеристиках которых он не стесняется в выборе слов. И все же есть одна по-настоящему близкая ему душа – маленькая сестренка Фиби – привязанность к которой делает осмысленнее и светлее его нескладную жизнь. Более того, постепенно он утверждает в убеждении сделать все возможное, чтобы уберечь Фиби, других детишек от заготовленного и им повторения собственной участи, от падения в пропасть. Автор намеренно обходит вопрос каких-либо практических шагов в этом направлении: ему куда важнее привлечь внимание к нравственному выбору Холдена, решительному отказу от холодного прагматизма родителей. И уже совсем не юношеским максимализмом навеяно его возмущение тем, что взрослые «сходят с ума» по автомобилю, дарят ему заботу, внимание, любовь и совершенно лишены этих чувств по отношению к детям. По-своему развивая тему одиночества, писатель в этом романе внимательно отслеживает не только глубинные первопричины индивидуального бунтарства, но и духовные основания для совместных поисков путей к единению.

*Джон Андайк* (р. 1932) считается одним из продолжателей реалистических традиций, мастером разностороннего освещения неброской повседневной жизни среднего американца. Вместе с тем,

его герои всегда оказываются в напряженнейших ситуациях, поскольку, как считает автор, вполне устроенный человек – это вовсе и не личность: Адам до грехопадения – всего лишь обезьяна. Не случайно поэтому его особое внимание привлекает молодежь, у которой есть шанс не повторять ошибок предков. Романы «Ярмарка в богадельне» (1959), «Кролик, беги» (1960), «Кентавр» (1963), «Пары» (1968), «Кролик исцелившийся» (1971), «Давай поженимся» (1976), «Кролик разбогател» (1981), «Иствикские ведьмы» (1984), «Версия Роджера» (1986), «Кролик на покое» (1990), «Когда цветут лилии» (1998), повесть «Ферма» (1965). Сборники рассказов «Та же дверь» (1959), «Голубиные перья» (1962), «Музыкальная школа» (1966), «Музеи и женщины» (1972), «Вопросы» (1979), «Непосильный маршрут» (1979), книги эссе «Вблизи от берега» (1984), «Самосознание» (1989), стихотворения, пьесы, сочинения для детей.

Многоплановость романа «**Кентавр**» обусловлена не только сопряжением реального, мифологического, фантастического, легендарного пластов. Особо значимыми оказываются постоянное смещение акцентов повествования, непростая соотношенность утверждающего и критического начал, все нарастающий контраст действительного и воображаемого. Один из главных персонажей романа учитель естествознания Джордж Колдуэлл постоянно пребывает в двоемирии своего незадавшегося земного существования и возвышенно-героической ипостаси мифологического кентавра Хирона. Эти же свойства он распространяет и на окружающих, представляя сына Питера – Прометеем, директора школы Зиммермана – Зевсом, учительницу физкультуры Веру Гаммел – Венерой. Искренний, мягкий, бескорыстный он хотел бы видеть таковыми и других, только тем, поглощенным элементарной прозой жизни, не до его метаний и сантиментов. Чудаковатый, непрактичный, растерявшийся, он все менее нужен здесь и все очевиднее растворяется в «спасающем» от земных невзгод ирреальном идеале. Писателю, конечно же, жаль, что оказываются не востребуемыми лучшие качества Колдуэлла, но вместе с тем он явно иронизирует над пассивностью, беспомощностью героя, его настроен сбегать от трудностей в мир фантазий, выдавать желаемое за действительное. И как отец выглядит несостоятельным Кентавром, так и его сын далек от Прометея. Вероятно, роман потому остается актуальным и сегодня, что не выстраивает лишь черно-белую альтернативу, в то же время ориентируя быть одинаково строгими в исходных критериях и самооценок, и осмысления взаимоотношений с внешним миром. Человек рождается земным существом, и как бы это ни было трудно, ему именно в этом качестве суждено обустроить жизнь вместе с себе подобными.

## Литература латиноамериканских стран

Заявившая о себе как о литературном континенте еще на рубеже XIX–XX веков, во второй половине прошлого столетия Латинская Америка утвердилась как один из наиболее динамично развивающихся центров современного искусства слова. Подтверждением тому служит и знаменитый «бум» латиноамериканского романа, и четыре лауреата Нобелевской премии по литературе, и плодотворная дифференциация, национальная самобытность художественных процессов в каждом из двадцати государств. Открытые вызовам нашей эпохи, сложному взаимопересечению общемировых, латиноамериканских и национальных проблем, практически все страны переживают бурные трансформации в социально-политической, экономической, культурной сферах, накладывающие особый отпечаток и на творческие решения писателей. Причастность к художественным поискам мировой литературы, языковые эксперименты, социально-политическая ангажированность, мультикультурализм, по своему реализуются в произведениях каждого из них, делая особенно трудными выявление разделительных границ и типологических сближений, выработку строгих научных классификаций. Вместе с тем, сегодня уже очевидно, что нельзя и далее рассматривать впечатляющие достижения латиноамериканских авторов лишь через нивелирующую и во многом искажающую реальное положение дел призму будь-то магического реализма, будь-то нового романа. Не претендуя на отражение в пределах компендиума всего многообразия художественных тенденций и творческих индивидуальностей, мы бы хотели привлечь внимание к безусловно значимым и получившим признание. Политический и социально-психологический роман (М. Отеро Сильва, Ж. Амаду, М. Бенедетти, А. Мутис, С. Рамирес). Неоднозначные варианты магического реализма и индигенизма (Д. Агилера Мальта, М.А. Астуриас, А. Карпентьер, Х.М. Аргедас, Х. Рульфо, М. Скорса). Экзистенциально-философски ориентированные писатели (Э. Маллеа, Х.К. Онетти, Э. Сабато, О. Пас). Течение симультанализма, или тотального романа (А. Роа Бастос, Г. Гарсия Маркес, К. Фуэнтес, М. Варгас Льоса, М. Пуиг, А. Брайс Эченике, Х. Лесама Лима, Х. Бальса, Ф. дель Пасо). Своеобразная ветвь постмодернизма (Х.Л. Борхес, Х. Кортасар).

*Хорхе Луис Борхес* (1899–1986), аргентинец, начинавший свой творческий путь в русле сюрреализма, неизменно сохранявший интерес к художественному эксперименту, считается одним из основоположников постмодернизма. Книги стихотворений «Смерти Буэнос-Айреса» (1943), «Творец» (1960), «Другой и все тот же» (1964),

«Для шести струн. Милонги Хорхе Луиса Борхеса» (1965), «Самоуглубленная роза» (1975), «Железная монета» (1976), «История ночи» (1977), «Тайнопись» (1981). Сборники рассказов «Всеобщая история бесчестья» (1935), «История вечности» (1936), «Художественные вымыслы» (1944), «Алеф» (1949), «Смерть и компас» (1951), «Книга песчинок» (1975), стихотворных и прозаических миниатюр «Делатель» (1960), «Панегирик тени» (1969), «Золото тигров» (1972). Книги эссе «Древние германские литературы» (1951), «Поэзия гаучо» (1955), «Учебник по фантастической зоологии» (1957), «Книга о вымышленных существах» (1967), «Семь ночей» (1980).

Рассказ «Сад ветвящихся тропок» (1941) можно считать своего рода художественным манифестом постмодернизма. Уже заглавие включает важнейшее для его поэтики слово – ветвление, по-иному, ризома в терминологии этого течения. Подразумевается композиционно хаотичная структура произведения, не признающая бинарных оппозиций (начало и конец, верх и низ, центр и периферия, внешнее и внутреннее, существенное и несущественное). С этим связано и другое понятие – деиерархизация сознания – невозможность однозначного определения смысловой направленности текста, равного существования множества точек зрения, каждая из которых может быть как по-своему верной, так и ошибочной. В рассказе реализуется еще один принципиальный для постмодернизма фактор – интертекстуальность – постоянная опора на другие тексты не только в виде цитат из конкретных произведений, но и через более или менее прозрачные аллюзии. Хотя в рассказе вроде бы есть центральное действующее лицо, работавший в Англии немецкий разведчик китайского происхождения Ю Цун, автор концентрирует наше внимание не только на его личной судьбе. Основную роль играют тексты: письменное заявление самого разведчика, исследование английского историка, произведения китайских, европейских писателей и ученых. Когда Ю Цун в последний момент перед арестом стреляет в спину радушно принявшему его Альберу, увлеченному китаисту, с которым только что вел доверительную и содержательную беседу, трудно не впасть в замешательство относительно осмысления рассказа. Ведь одновременно налицо и подлое убийство, и блестящее выполнение разведчиком своей миссии, и обида Ю Цуна на немецких хозяев, которым давно служил верой и правдой, но всегда оставался презираемым азиатом, и глубокие философские мысли о превратностях человеческих судеб. Видимо, как раз и важно уловить эту разнонаправленность, сплетенность «ветвящихся тропок» повествования, не теряясь в построенном автором лабиринте, отыскивая возможный собственный выбор в предложенной ситуации.

*Хосе Мария Аргедас* (1911–1969), перуанец, в своем творчестве сумевший не только последовательно защищать язык и культуру коренных обитателей Америки, но и очень много сделавший для реального сближения аборигенов и потомков бывших завоевателей. Фактически, он является инициатором движения за переход от традиционного индихенизма, определяющим пафосом которого было противопоставление нынешнему бесправному положению мифологизированного свободного прошлого индейцев, к осмыслению современных путей консолидации и сегодня остающейся разделенной нации. Романы «Глубокие реки» (1958), «Шестерка» (1961), «Кровь всех рас» (1964), «Лис сьерры и лис кости» (1971). Сборники рассказов «Вода» (1935), «Бриллианты и кремни» (1954), повесть «Явар-фиеста» (1940). Книги по индейской культуре «Песенное искусство кечуа» (1938), «Песни и сказки народа кечуа» (1948), «Магико-реалистические сказки и песни традиционных праздников в долине Мантаро» (1953), «Общины в Испании и Перу» (1954), «Поэзия кечуа» (1965), «Боги и люди Уарочирри» (1966), «Трястись-Кататай» (1972).

В своей основе роман «Глубокие реки» автобиографичен. Вместе с главным героем Эрнесто писатель как бы возвращается в прошедшее среди индейцев детство, переживает непростой переход от общинного уклада к городской жизни в Абанкае. Мальчику не сразу удается адаптироваться к условиям иезуитского коллегиума, и самой надежной опорой в трудные моменты становятся воспоминания о кажущемся ему таким светлым прошлом. Аргедас талантливо передает всплывающую при этом богатейшую гамму чувств одаренного свежестью и остротой восприятия ребенка. Близость к природе, нравственная цельность и постоянное ожидание чудесного делают для него почти неразличимыми реальное и фантастическое. Но так не может быть вечно. На примере этого романа можно наглядно проследить, как во второй половине века у латиноамериканских авторов происходит постепенное смещение от собственно магического реализма и индихенизма к более тщательному и объективному рассмотрению социально-политических, экономических, нравственно-психологических реалий окружающего мира. Так и у Эрнесто чудесной реальности детства трудно устоять перед жизненной конкретикой (жестокие порядки в коллегиуме, мятеж индейцев, неприглядные действия карателей, эпидемия), тем не менее, его поддерживает духовная связь с чистотой Анд, глубиной и неукротимостью родной реки Апуримак.

*Жоржи Амаду* (1912–2001) представляет единственную португалоязычную и крупнейшую латиноамериканскую страну – Бразилию. Ее природно-географическое, этническое, социально-

культурное многообразие в романах писателя оживает то в серьезном, то в комическом вариантах, воплощается в каждый раз новых, но всегда национально самобытных характерах. Неизменно привлекаемые для этого фольклорные символы, мифологические мотивы, народные традиции становятся незаменимым средством анализа современного сознания. Романы «Генералы песчаных карьеров» (1937), «Бескрайние земли» (1943), «Красные всходы» (1946), «Подполье свободы» (1952), «Старые моряки» (1961), «Пастыри ночи» (1964), «Дона Флор и два ее мужа» (1966), «Лавка чудес» (1969), «Тереза Батиста, уставшая воевать» (1972), «Тьете из Агрести, пастушка коз, или Возвращение блудной дочери» (1976), «Военный китель, академический мундир, ночная рубашка» (1979), «Похищение святой» (1989), художественные биографии, эссе.

В романе «**Лавка чудес**» писатель особенно остро ставит проблему социальных контрастов в своей стране, несостоятельности попыток возвысить одно и унижить другое из унаследованных современной Бразилией слагаемых – португальского и африканского. Главный герой романа талантливый самоучка историк и этнограф метис Педро Арканжо так и не был признан при жизни, поскольку не пытался походить на тех, кого допускают в круг академических светил. Искренний и независимый в своих суждениях, похожий скорее на знахаря или жреца, он особенно ценит народную мудрость и толерантность в межэтнических отношениях. Поэтому Арканжо до конца противостоит расистской позиции профессора Нило Артоло, уверенный, что расовое смешение не только не ослабило бразильскую нацию, но сделало ее творцом новой, оригинальной культуры, обогащающей человечество. В романе властвует дух народного праздника, карнавала, метафорической «лавки чудес», где все возможно, где каждый имеет право на свободную самореализацию.

**Карлос Фуэнтес** (р. 1928) – мексиканский писатель, один из крупнейших мастеров нового латиноамериканского романа, выделяется перманентной установкой на творческий поиск, художественный эксперимент. Он считает достаточно самостоятельным каждый из элементов цепочки – реальная действительность, позиция художника, литературное произведение – и не боится отдать главенство любому из них. Поэтому в одних случаях мы видим его социально ангажированным реалистом, в других же придерживающимся принципа: история – фикция, действительность – апокриф. Романы «Край безоблачной ясности» (1958), «Спокойная совесть» (1959), «Смерть Артемио Круса» (1962), «Священная зона» (1967), «Смена кожи» (1967), «День рождения» (1969), «Голова гидры» (1978), «Далекая семья» (1980), «Старый гринго» (1985), «Христофор нерож-

денный» (1987), «Констанция и другие романы для девственниц» (1989), «Кампания» (1990), «Диана, или Одинокая охотница» (1994), «Стеклянная граница» (1996). Сборники новелл, пьесы, литературно-критические работы.

«Смерть Артемио Круса» одновременно и развивает традицию мексиканского романа о революции, и поднимает острейшие проблемы социально-экономической, политической эволюции страны, и представляет собой оригинальный образец психологического портрета, и, наконец, становится убедительным примером формирующейся поэтики симультанализма. Последние моменты жизни материально и политически преуспевшего Артемио Круса оборачиваются констатацией его полного личностного и нравственного банкротства. Разрозненно всплывающие эпизоды карьеры миллионера с революционных времен, кровавых, самоотверженных и уродливых, но всегда наполненных страстью и размахом, до нынешних лицемерно-благородных, алчных и беспринципных, постоянно соотносятся с трех позиций. Я – повествование в настоящем времени, субъективная и драматическая рефлексия Артемио Круса в последние двенадцать часов жизни. Ты – в форме будущего времени предостерегающий голос совести Артемио, объективный, принципиальный, ироничный. Он – рассказ как бы из прошлого, спокойный, уравновешенный взгляд на героя со стороны какого-то третьего лица. В сумме можно говорить, что центральной для романа является проблема нравственного выбора: человек всегда в ответе за свои поступки, и никакие обстоятельства не могут быть оправданием измены себе, принципам, людям.

*Габриель Гарсия Маркес* (р. 1928, Нобелевская премия 1982 г.) – всемирно признанный колумбийский писатель, в своих произведениях разносторонне исследующий закономерности формирования латиноамериканского и национального мировосприятия. Он неизменно обращается к осмыслению величайшей из человеческих ценностей – жизни, счастье которой любовью, а трагизм – одиночеством. Романы «Недобрый час» (1962), «Сто лет одиночества» (1967), «Осень патриарха» (1975), «Хроника объявленной смерти» (1981), «Любовь во время чумы» (1985), «Казус с Мигелем Литтином, нелегалом в Чили» (1986), «Генерал в своем лабиринте» (1992), «О любви и других прегрешениях» (1994), «Известия о похищении» (1996). Повести «Палая листва» (1955), «Полковнику никто не пишет» (1958), «Лихая година» (1962), сборник рассказов «Похороны Большой Мамы» (1962), киносценарии, журналистские публикации.

Роман «Сто лет одиночества» стал своего рода символом и творчества автора, и всего «бума» латиноамериканской литературы.

Как и в других произведениях Гарсии Маркеса, обилие фантастического здесь не утверждает стихию чудесного, наоборот, лишь оттеняет безмерную тяжесть, монотонность реальности. Перед нами гротескная и оттого особенно болезненная история прихода на Новый континент европейцев, так и не сумевших обрести будущее, законсервировавшихся в привезенном с собой прошлом. Благодатные, богатейшие земли, возможность единения с удивительной природой и местным населением так и остаются вне интересов изолированных, подавленных старыми фетишами поселенцев. Путь вглубь континента, а потом обратно к побережью и спонтанное основание Макондо не могут вдохнуть в них желание созидать свое, оригинальное, новое. Шесть последних поколений рода Буэндиа – это не только однообразное повторение имен Хосе Аркадио и Аурелиано, не только механическое исполнение семейных, гражданских, военных функций, но и нарастающее чувство истощенности, обреченности всего замкнутого цикла. Настоящее, живое или вовсе исчезает, или присутствует в парадоксальном, выхолощенном, из вторых рук виде: «любовь» Пилар Тернеры, «борьба» политических партий, «научные новинки» Мелькиадеса, «цивилизация» банановой компании. Естественным, персональным остается лишь одиночество. Художественная логика романа делает неизбежной гибель Макондо, но она же содержит и призыв вырваться из беличьего колеса прошлого.

*Марио Варгас Льюса* (р. 1936), перуанец, которому также было суждено возглавить движение нового латиноамериканского романа, серьезно изменить направленность национальной литературы. В частности, если до него менталитет горожанина оставался на периферии внимания перуанских писателей, то Варгас Льюса сконцентрирован преимущественно на раскрытии своеобразия его формирования, симультанной соотнесенности с индейской, сельской тематикой. Романы «Город и псы» (1962), «Зеленый дом» (1966), «Разговор в «Катедрале» (1969), «Панталеон и посетительницы» (1973), «Тетушка Хулия и писака» (1977), «Война конца света» (1981), «История Майты» (1984), «Кто убил Паломино Молеро?» (1986), «Сказитель» (1987), «Похвальное слово мачехе» (1988), «Литума в Андах» (1993), «Тетради дона Ригоберто» (1997), «Праздник Козла» (2000), «Рай – за следующим углом» (2003), «Похождения скверной девчонки» (2006). Повесть «Щенки» (1967), рассказы, пьесы, книги литературно-критических работ и эссе.

Композиционно «**Зеленый дом**» может показаться на первый взгляд набором произвольно, безо всяких переходов нанизанных фрагментов из трудно определимого множества повествовательных пластов. И только вчитавшись в роман, начинаешь понимать свое-

образную упорядоченность, характер реализации принципа сообщающихся сосудов, где каждый на столько же обособлен, насколько и увязан в единую систему. Осязаемо проступают раздробленные сюжетные истории и пространственно-временные координаты (Ансельмо, Антония, Чунга и Зеленый дом; авантюрист Фусия и добродушный Акелино; «мангачи» из Пьюры; индеанка Бонифация-Дикарка и сержант Литума; монахини, солдаты и дикие индейские племена; сельва, сьерра и побережье; лоцман Ньевес, Тяжеловес и Лалита). Варгас Льоса не склонен идеализировать первобытное варварство аборигенов Амазонии, но еще менее – выдающее себя за цивилизацию варварство обывателей, крупных и мелких правителей, разномастных мошенников. Он внимательно исследует мир, где нечеловечески грубое насилие и дикие инстинкты плоти соседствуют с редкими проявлениями искренней дружбы, высокой духовной близости людей. Немногим удастся преодолеть жестокость в себе и враждебность других, трудно выстоять в мире, где так много зла, стереотипов и бездушного расчета, тем привлекательнее смотрятся и обнадеживают те маленькие просветы, в которых человеческое в человеке побеждает.

### ***Контрольные вопросы***

1. Основные вехи социально-политического и литературного развития мира в завершающем десятилетии XX в. Всплеск гражданской и художественной активности народов всех континентов.
2. Романтизм и реализм в новую эпоху. Своеобразие актуализаций их поэтики в различных странах и у отдельных авторов.
3. Постмодернизм в соотношении с предшествующим и текущим литературным процессом. Определяющие мировоззренческие и творческие установки.
4. Магический реализм: взаимопроникновение факта, чуда и гротеска. Европейские и латиноамериканские основы, вариативность художественных решений.
5. Экзистенциализм как философское и художественное направление. Важнейшие принципы, тенденции, авторы.
6. Театр абсурда – художественный вызов унификации, выхолащиванию, алогичности действительности. Отказ от сценической иллюзии реальности, бездействующие и безликие персонажи.
7. «Новый роман», его исходная противопоставленность классическому. Шозизм и тропизм: своеобразие демонстраций овестствления человека, подсознательных коллизий его психики, «мира неподлинности».

8. Структуралистские принципы самодостаточности текста, структурно-семиотической дешифровки его кода. Деконструкция, «открытое тело» у постструктуралистов.
9. Симультанизм как литературное движение и художественная слагаемая формирующегося синергетического, нелинейного мировосприятия.
10. Важнейшие течения литературы Франции, их увязанность с классическими, авангардистскими и поставангардистскими парадигмами.
11. Реалистическое видение мира, острая постановка проблем современной действительности в романе А. Лану «Когда море отступает».
12. Изобличение фашизма, его глубинных корней в мещанстве, мастерство повествования Р. Мерля в романе «Смерть – мое ремесло». Антиутопия «Мадрапур».
13. Жизненные и художественные установки Ж.П. Сартра. Экзистенциальная драма «Затворники Альтоны»: центральные персонажи, коллизии, идеи.
14. «Посторонний» в творческом наследии А. Камю. Своеобразие композиции, экзистенциальная парадигма повести.
15. Художественные решения А. Камю в «Чуме» и экзистенциализм. Гуманизм писателя.
16. «Театр абсурда» и драма С. Беккета «В ожидании Годо». Специфика ее персонажей, коллизии, языка.
17. Пьесы Э. Ионеско «Лысая певица», «Носороги». Художественная абстракция, эксцентрический гротеск как основа сатиры «театра абсурда».
18. Н. Саррот и «новый роман». Характер реализации этого течения в романе А. Роб-Грийе «В лабиринте».
19. Структурализм в художественных исканиях французской литературы. Постструктурализм.
20. Контрасты современной цивилизации, поэтика постмодернизма и симультанизма в романах М. Уэльбека «Элементарные частицы», «Платформа».
21. Новейшая волна иммиграции и французская литература. Ироикомическое осмысление проблемы Запад – Восток в романе Дай Сы-цзе «Комплекс Ди».
22. Литература Великобритании, ее видные авторы. Социально-критические и психологические тенденции в прозе и драматургии, обновление традиционных жанров.
23. Возрождение общественного значения театра, движение «рассерженной молодежи» и пьеса Дж. Осборна «Оглянись во гнев».

24. Драматургия Г. Пинтера и его пьеса «Предательство». Опыт национальной сатиры, «театр абсурда» и чеховская традиция в его творчестве.
25. «Ключ от двери» А. Силлитоу в контексте английской «рабочей» литературы. Сильные и слабые ее стороны.
26. Экзистенциально-психологическое начало прозы А. Мёрдок. Проблема искусства в романе «Черный принц».
27. Современное сознание в интерпретации Дж. Фаулза. «Женщина французского лейтенанта» и эстетика интертекстуальности.
28. Немецкая литература, общенациональное и разделенное в ней. Важнейшие авторы и проблематика.
29. Социально-политическая и нравственная проблематика в творчестве Г. Бёлля. Изображение жизненной клоунады в романе «Глазами клоуна».
30. Недавняя история и современность, проблемы выбора и «преодоления прошлого» в романе «Урок немецкого» З. Ленца.
31. Утверждение необходимости кардинальных трансформаций общества, важности личностного фактора при выборе их направленности в романе Э. Штриттматтера «Оле Бинкоп».
32. Коллизия социального и нравственного в романе М.В. Шульца «Мы не пыль на ветру». Характеры центральных персонажей.
33. Традиции немецкой сатиры, ироикомиическая амбивалентность произведений Г. Грасса. Роман «Собачьи годы».
34. Литература США. Виднейшие тенденции и авторы, соотнесенность с социально-политическими процессами в стране.
35. Движение битников и мотив «великого американского путешествия» в творчестве Д. Керуака. Автобиографическая основа романа «На дороге».
36. Человек, книга и живая природа в гуманистической фантастике Р. Брэдбери. Критика технократической цивилизации в романе «451° по Фаренгейту».
37. Изобличение тоталитаризма, роботизации личности в сатирико-фантастических произведениях К. Воннегута. Роман «Колыбель для кошки»: трагикомическое и «черноумористическое» начала, религиозно-философская проблематика.
38. Острое неприятие духовной унификации, противопоставление ей гуманистического начала в повести Дж. Сэлинджера «Над пропастью во ржи».
39. «Кентавр» Дж. Апдайка: драматическое видение «среднего американца», проблематики молодежи и школы.
40. Латинская Америка в социально-политических и художественных процессах современности. «Бум» латиноамериканского романа, его виднейшие авторы.

41. Творческий портрет Х.Л. Борхеса. Рассказы писателя и постмодернизм.
42. «Глубокие реки» Х.М. Аргедаса и индихенизм. Природа и человек, местное и общенациональное, элементы мифомышления в романе.
43. Национальный колорит «Лавки чудес» Ж. Амаду. Автор и его герои в романе.
44. Новый латиноамериканский роман и творчество К. Фуэнтеса. История и современность, революционные иллюзии и прагматическая действительность в романе «Смерть Артемио Круса».
45. Реальность чудесная и конкретная в романе Г. Гарсии Маркеса «Сто лет одиночества». Мастерство художественной иронии.
46. Художественный мир «Города и псов», «Зеленого дома» М. Варгаса Льосы, смысловая нагрузка симультанной поэтики.

## *Библиография*

- ЛАНУ А. Когда море отступает.  
 МЕРЛЬ Р. Смерть – мое ремесло. (Мадрапур).  
 САРТР Ж.П. Затворники Альтоны.  
 КАМЮ А. Посторонний. Чума.  
 БЕККЕТ С. В ожидании Годо.  
 ИОНЕСКО Э. Лысая певица. (Носороги).  
 РОБ-ГРИЙЕ А. В лабиринте.  
 УЭЛЬБЕК М. Элементарные частицы. (Платформа).  
 ДАЙ СЫ-ЦЗЕ. Комплекс Ди.  
 ОСБОРН Д. Оглянись во гневе.  
 СИЛЛИТОУ А. Ключ от двери.  
 ПИНТЕР Г. Предательство (вариант перевода – «Измена»).  
 МЁРДОК А. Черный принц.  
 ФАУЛЗ Д. Женщина французского лейтенанта.  
 БЁЛЛЬ Г. Глазами клоуна.  
 ЛЕНЦ З. Урок немецкого.  
 ШТРИТМАТТЕР Э. Оле Бинкоп.  
 ШУЛЬЦ М.В. Мы не пыль на ветру.  
 ГРАСС Г. Собачья жизнь.  
 БРЭДБЕРИ Р. 451° по Фаренгейту.  
 КЕРУАК Д. На дороге.  
 ВОННЕГУТ К. Колыбель для кошки.  
 СЭЛИНДЖЕР Д. Над пропастью во ржи.  
 АПДАЙК Д. Кентавр.

БОРХЕС Х.Л. Рассказы «Сад ветвящихся тропок», «Три версии предательства Иуды», «Юг».

АРГЕДАС Х.М. Глубокие реки.

АМАДУ Ж. Лавка чудес.

ФУЭНТЕС К. Смерть Артемио Круса.

ГАРСИЯ МАРКЕС Г. Сто лет одиночества.

ВАРГАС ЛЬОСА М. Зеленый дом. (Город и псы).

\*\*\*

Английская литература (1945–1980). – М., 1987.

Андреев Л.Г. Жан Поль Сартр. Свободное сознание и XX век. – М., 1993.

Андреев Л.Г. Современная литература Франции. 60-е годы. – М., 1977.

Андреев Л.Г., Козлова Н.П., Косиков Г.К. История французской литературы. – М., 1987.

Аникин Г.В., Михальская Н.П. История английской литературы. – М., 1985.

Аникин Г.В. Современный английский роман. – Свердловск, 1971.

Антология литературно-эстетической мысли. – М., 1991.

Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. – М., 1982.

Бушманова Н.И. Английский модернизм: психологическая проза. – Ярославль, 1992.

Великовский С. В поисках утраченного смысла. – М., 1979.

Венедиктова Т.Д. Обретение голоса. Американская национальная поэтическая традиция. – М., 1994.

Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – М., 1987.

Гребенникова Н.С. Зарубежная литература. XX век. – М., 2002.

Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм: учеб. пособие. – М., 1998.

Зарубежная литература XX века / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996.

Зарубежная литература XX века / под ред. В.М. Толмачева. – М., 2003.

Зарубежные писатели: биобиблиографический словарь. – М., 1997.

Зверев А.М. Модернизм в литературе США. – М., 1979.

Земсков В. Габриэль Гарсия Маркес. – М., 1986.

Зонина Л. Тропы времени. Заметки об исканиях французских романистов. 60–70-е гг. – М., 1984.

Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века. – М., 1984.

Ильин И. Постмодернизм. От истоков до наших дней. – М., 1998.

Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

История зарубежной литературы (1945–1980) / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1989.

История зарубежной литературы XX века / под ред. Л.Г. Михайловой и Я.Н. Засурского. – М., 2003.

История литературы ФРГ. – М., 1980.

История литературы ГДР. – М., 1982.

Карельский А. От героя к человеку. – М., 1990.

Кирнозе З.И. Французский роман XX века. – Горький, 1977.

Кутейщикова В.Н., Осповат Л.С. Новый латиноамериканский роман. – М., 1983.

Лапин И.Л., Здольников В.В., Лапунов С.В. Зарубежная литература. XX век / под ред. И.Л. Лапина. – Витебск, 2007.

Литература и общественное сознание Запада. – Киев, 1990.

Мамонтов С.П. Испаноязычная литература стран Латинской Америки. XX век. – М., 1983.

Мендельсон М.О. Роман США сегодня. – М., 1977.

Михальская Н.П., Аникин Г.В. Английский роман XX века. – М., 1982.

Мулярчик А.С. Спор идет о человеке. – М., 1985.

Наркирьер Ф.С. Французский роман наших дней. – М., 1980.

Писатели США. Краткие творческие биографии. – М., 1990.

Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991.

Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник.

Страны Западной Европы и США. Концепции. Школы. Термины. – М., 1996.

Филюшкина С.Н. Современный английский роман. – Воронеж, 1988.

Французская литература. 1945–1990. – М., 1995.

Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. – М., 1976.

Учебное издание

**ЛАПИН** Иван Людвилович

**КОМПЕНДИУМ ИСТОРИИ ЗАРУБЕЖНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
АНТИЧНОСТЬ. СРЕДНЕВЕКОВЬЕ И ВОЗРОЖДЕНИЕ. СОВРЕМЕННОСТЬ**

Курс лекций

Технический редактор *А.И. Матеюн*

Корректор *А.Н. Фенченко*

Компьютерный дизайн *Г.В. Разбоева*

Подписано в печать

2008. Формат 60x84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура Таймс. Ризография.  
Усл. печ. л. 8,66. Уч.-изд. л. 8,92. Тираж экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение – учреждение образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

Лицензия ЛВ № 02330/0056790 от 1.04.2004.

Отпечатано на ризографе учреждения образования

«Витебский государственный университет им. П.М. Машерова».

210038, г. Витебск, Московский проспект, 33.

**И.Л. Лапин**

**КОМПЕНДИУМ  
ИСТОРИИ  
ЗАРУБЕЖНОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ**

---

---

---

***АНТИЧНОСТЬ  
СРЕДНЕВЕКОВЬЕ  
ВОЗРОЖДЕНИЕ  
СОВРЕМЕННОСТЬ***

**Витебск 2008**

Репозиторий ВГУ